



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MARIA ELISA PEREZ PAGAN

**ESTETICISMO COMO CONTRA-ATAQUE: UM ESTUDO SOBRE
OS FRACASSOS DE EMMA BOVARY E JEAN DES ESSEINTES**

**CAMPINAS,
2019**

MARIA ELISA PEREZ PAGAN

**ESTETICISMO COMO CONTRA-ATAQUE: UM ESTUDO SOBRE
OS FRACASSOS DE EMMA BOVARY E JEAN DES ESSEINTES**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Teoria e
História Literária na área de Teoria e Crítica
Literária.**

Orientador (a): Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Maria Elisa Perez Pagan e orientada
pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.**

**CAMPINAS,
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P14e Pagan, Maria Elisa Perez, 1992-
Esteticismo como contra-ataque : um estudo sobre os fracassos de Emma Bovary e Jean des Esseintes / Maria Elisa Perez Pagan. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Flaubert, Gustave, 1821-1880. 2. Huysmans, J.-K (Joris-Karl), 1848-1907. 3. Pater, Walter, 1839-1894. 4. Esteticismo (Literatura). 5. Ficção francesa - História e crítica. I. Durão, Fabio Akcelrud, 1969--. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Aestheticism as counterattack : a study on the failures of Emma Bovary and Jean des Esseintes

Palavras-chave em inglês:

Flaubert, Gustave, 1821-1880

Huysmans, J.-K (Joris-Karl), 1848-1907

Pater, Walter, 1839-1894

Aestheticism (Literature)

French fiction - History and criticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Patricia Trujillo Montón

Marcos Antônio Siscar

Data de defesa: 04-02-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5224-765X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3540046605706385>



BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Marcos Antonio Siscar

Patricia Trujillo Monton

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Para Carolina Tovar Merizalde

AGRADECIMENTOS

À minha família, sobretudo meu pai e minha mãe, pelo suporte que sempre me ofereceram. Aos amigos e ao grupo de orientação, em especial ao Lucas Lopes, à Camila Peruchi e ao Matheus de Britto. À Marilsa Beira, minha analista. À Julia Mota, ao Rodrigo Baroni e ao Giuliano Colombo pela amizade e pelo apoio. Aos colegas de Bogotá, sobretudo ao Johny Martinez. Agradeço ao Tauan Tinti, ao Fernando Urueta, ao William Díaz e à Patricia Trujillo pelas leituras pacientes e pelas ideias que, com ou sem consentimento, pude roubar. Sobretudo a esta última, pelo carinho, pelas incontáveis discussões sobre literatura e por acompanhar-me tão de perto no desenvolvimento dessa dissertação mesmo estando do outro lado do continente.

Agradeço ao meu orientador, Fabio Akcelrud Durão, pela atenção e por todas as oportunidades que certamente transformaram minha vida como pesquisadora.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à CAPES e à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio concedido, referente ao processo nº 2016/11619-0.

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo comparativo entre duas obras fundamentais da literatura francesa do século XIX: *Madame Bovary* [1857], de Gustave Flaubert, e *Às Avessas* [1884], de Joris-Karl Huysmans. Em nossa investigação, teremos como principal objeto de estudo o esteticismo – sobretudo o que iremos chamar de *esteticismo contemplativo* a partir da leitura de *O Renascimento* [1873] de Walter Pater – e a maneira como ele aponta para uma espécie de defesa contra a tediosa vida na sociedade burguesa. Para nós, o esteticismo pode ser visto, no entanto, como fruto de valores que surgem dessa mesma sociedade, de modo que configura uma resposta moderna a questões colocadas pela própria modernidade. Na investigação das contradições inerentes ao problema que colocamos, usaremos sobretudo Karl Marx, Georg Lukács, Theodor Adorno e Moishe Postone para a compreensão de questões referentes à alienação, à lógica de consumo, à ideologia, à forma-mercadoria e ao trabalho na sociedade burguesa, dentre outros conceitos que, como mostraremos, podem ter uma íntima relação com o que chamamos de esteticismo contemplativo. Nossa ambição é, a partir da análise exaustiva de ambos os livros, ancorada em leituras de textos de crítica literária e sociologia (com ênfase em Teoria Crítica), colocar em contraste o modo como cada uma das obras apresenta uma forma própria de conceitualizar o esteticismo.

PALAVRAS-CHAVE: Flaubert, Gustave (1821-1880); Huysmans, Joris-Karl (1848-1907); Esteticismo (literatura); Ficção francesa – História e crítica.

ABSTRACT

This work consists of a comparative study between two fundamental works of nineteenth-century French literature: Gustave Flaubert's *Madame Bovary* [1857] and Joris-Karl Huysmans's *À Rebours* [1884]. Its main focus is aestheticism - especially what we will call contemplative aestheticism from Walter Pater's reading of *The Renaissance* [1873] - and the way it points to a kind of defense against a disenchanted life in bourgeois society. For us, aestheticism can be seen, however, as the result of values that arise from this same society, configuring a modern response to questions posed by modernity itself. In the investigation of the contradictions inherent in the problem we pose, we will use above all Karl Marx, Georg Lukacs, Theodor Adorno and Moishe Postone to understand issues concerning alienation, consumption logic, ideology, commodity form and labor in bourgeois society, among other concepts that, as we will show, may have a close relationship with what we call contemplative aestheticism. Our ambition is, from the exhaustive analysis of both books, anchored in readings of texts of literary criticism and sociology (with emphasis on Critical Theory), to contrast the way each of the works presents its own way of conceptualizing aestheticism.

KEY-WORDS: Flaubert, Gustave (1821-1880); Huysmans, Joris-Karl (1848-1907); Aestheticism (literature); French fiction – History and criticism.

Sumário

Apresentação e metodologia	10
Introdução	12
TEMPOS AFORTUNADOS	12
O ESTETICISMO	18
Parte 1 – <i>Madame Bovary</i>	22
CAPÍTULO 1 – PRAZER E BELEZA PARA EMMA BOVARY	22
<i>O Castelo de La Vaubyessard</i>	25
<i>O Langor Místico</i>	32
<i>O Pássaro de Plumagem Rósea</i>	38
CAPÍTULO 2 – IRONIA, ESTUPIDEZ E IMPESSOALIDADE	51
<i>Da maldade à estupidez</i>	51
<i>Pintor ou anatomista: o suicídio de Emma e a morte de Charles</i>	61
<i>Impessoalidade e discurso indireto livre</i>	69
CAPÍTULO 3 – ESTETICISMO CONTEMPLATIVO	74
<i>Diferentes formas de contemplação</i>	74
<i>Esteticismo e Estupidez</i>	85
Parte 2 – <i>Às Avestas</i>	92
CAPÍTULO 1 – PRAZER E BELEZA PARA JEAN DES ESSEINTES	92
<i>Qualquer lugar fora do mundo?</i>	94
<i>A marca distintiva do gênio humano</i>	102
<i>O indivíduo verdadeiramente artista</i>	112
CAPÍTULO 2 – SIMBOLISMO X NATURALISMO	121
<i>A transmutação do Naturalismo em Simbolismo</i>	122
<i>O estudo de caso do herói anti-burguês: representação naturalista do Simbolismo</i>	129
<i>O narrador como cúmplice</i>	138
CAPÍTULO 3 – ESTETICISMO CONTEMPLATIVO	142
<i>A enciclopédia do decadentismo</i>	142
<i>O fracasso</i>	148
BIBLIOGRAFIA	152
EDIÇÕES DE <i>À REBOURS</i>	152
CRÍTICA E TEORIA	153
OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS	158
DICIONÁRIOS E MANUAIS	159

Apresentação e metodologia

Nosso trabalho consiste em um estudo comparativo entre duas obras fundamentais da literatura francesa do século XIX: *Madame Bovary* [1857], de Gustave Flaubert, e *Às Avestas* [1884], de Joris-Karl Huysmans. Em nossa investigação, descreveremos como o esteticismo – sobretudo o que iremos chamar de *esteticismo contemplativo* a partir da leitura de *O Renascimento* [1873] de Walter Pater – comporta-se como uma espécie de defesa contra a tediosa vida na sociedade burguesa. Para nós, o esteticismo pode ser visto, no entanto, como um fruto de valores que surgem dessa mesma sociedade, configurando uma resposta moderna a questões colocadas pela própria modernidade. Na investigação das contradições inerentes ao problema que colocamos, usaremos sobretudo Karl Marx, Georg Lukács, Theodor Adorno e Moishe Postone para a compreensão de questões referentes à alienação, à lógica de consumo, à ideologia, à forma-mercadoria e ao trabalho na sociedade burguesa, dentre outros conceitos que, como mostraremos, podem ter uma íntima relação com o que chamamos de esteticismo contemplativo.

Antes de mais nada, são necessárias algumas considerações sobre a metodologia. Nosso trabalho está dividido em três partes: 1. Introdução; 2. Parte 1, referente à análise de *Madame Bovary*, e 3. Parte 2, referente à análise de *Às Avestas*. Desenvolveremos as análises de cada romance, portanto, de maneira relativamente independente. Nossa proposta não é alternar entre a leitura de um e de outro, mas abordar um romance de cada vez, com introdução e conclusões separadas; a Introdução inicial, desta forma, fornece o fio condutor das questões que gostaríamos que o leitor tivesse em mente na comparação entre as obras. Segundo nossa proposta, tal forma de organização dispensaria uma conclusão final: a contribuição do trabalho comparativo estaria na maneira como o contraste das análises – a justaposição entre ambas as conclusões – leva à reflexão sobre o tema.

A introdução está dividida em duas seções: 1. Tempos afortunados, na qual há uma breve reflexão sobre a *Teoria do Romance* [1914] de Georg Lukács, fundamental para a leitura que faremos dos romances estudados, e 2. O Esteticismo, na qual introduziremos a escola e sua importância para nosso trabalho. Como desejamos ver o esteticismo como uma forma de contra-ataque, a Introdução será o momento no qual faremos uma descrição geral daquilo que estaria sob ameaça, para depois começarmos a discutir de que maneira o esteticismo pode configurar-se como uma forma de defesa.

Quanto às partes 1 e 2, existem relações de simetria que operam em dois níveis: em primeiro lugar, em cada parte independente, há a comparação com várias outras obras literárias. Na Parte 1, referente à *Madame Bovary*, sobretudo com obras de Honoré de Balzac; na Parte 2, referente à *As Avessas*, com outros heróis do esteticismo, como o dândi baudelairiano ou *Axël* [1890] de Villiers de L'Isle Adam, e obras naturalistas como *Germinal* [1885] de Émile Zola. Em um segundo nível, para o contraste entre as obras que são o tema deste estudo, a estrutura dos capítulos nas partes 1 e 2 foi construída, grosso modo, da mesma maneira, funcionando da seguinte forma: o Capítulo 1 refere-se à descrição do que seria a ideia de prazer e beleza para cada protagonista; no Capítulo 2, discutimos a relação entre as obras e as escolas literárias e autores com os quais se relacionam; no Capítulo 3, por fim, concluimos cada uma das partes relacionando as discussões feitas até então com uma ideia de esteticismo contemplativo. Em ambos os terceiros capítulos, nosso intento é caracterizar um conceito de esteticismo que surja de dentro do romance; como veremos, nos dois casos, há um conflito entre uma ideia de esteticismo própria ao personagem principal, e uma outra ideia de esteticismo que surgiria do próprio livro.

Introdução

Tempos afortunados

“[...] a palavra humana é como um caldeirão trincado onde batemos melodias para fazer os ursos dançarem, quando se quereria enternecer as estrelas.”¹²

Madame Bovary [1857], Gustave Flaubert

Um dos mais importantes estudos sobre o gênero, a *Teoria do Romance* [1915] de Georg Lukács se orienta, sobretudo, pela contraposição entre forma romance e epopeia grega. Segundo o autor, ambas são epopeias: elas “não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração.” Ainda em suas palavras: “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2015, p.55). Em oposição, a epopeia grega é uma forma cuja “feliz totalidade” (*ibid.*, p. 57) expressa um sentido imanente à vida; da epopeia grega projeta-se um mundo perfeito, os tempos afortunados “para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina.” “O mundo é vasto”, continua, “e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas” (*ibid.*, p. 25). Por este motivo, neste mundo, não há, no Epos, filosofia; ou, posto de outra forma, todos são filósofos: se o sentido da vida é imanente, não há questões a serem respondidas, somente respostas. No mundo do romance ocorre o contrário: só há perguntas; nenhuma resposta é acessível. Um livro conhecido por sua complexidade, foi rejeitado mais tarde pelo próprio autor, que passou a considerá-lo pouco preciso, admitindo que seria fruto de um repúdio “puramente utópico” (*ibid.*, p. 8) da primeira guerra mundial e da sociedade burguesa da época. Apesar desta pouca precisão, a *Teoria* transmite através de seu estilo ensaístico uma melancolia quanto à forma romance que está em

¹ FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. (Trad. de Fúlvia M. L. Moretto). São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 3) – Doravante MB.

² “...la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.” (FLAUBERT, 1910, p. 265) Edição original: FLAUBERT, G. *Madame Bovary – Mœurs de Province*. Paris. Louis Conard, 1910. Doravante MBF.

consonância com as obras sobre as quais nos debruçaremos, motivo pelo qual consideramos sua caracterização mais adequada para nosso trabalho.

Continuemos este breve resumo sobre a *Teoria*. Para o jovem Lukács, o destino do herói da epopeia nunca é um destino individual, mas sempre coletivo; tudo ocorre de acordo com a vontade dos deuses. Os indivíduos não têm escolha a não ser cumprir as ações que lhes foram designadas. É um mundo fechado, sem lacunas, no qual nada é inexplicável. O verso épico teria um ritmo e uma leveza que expressariam através da forma um ordenamento presente no próprio mundo, como um sintoma dos dados histórico-filosóficos de seu tempo; esse tipo de verso é, portanto, produto de uma determinada estrutura de consciência que dá origem aos gêneros, que, por sua vez, modificam essa própria estrutura de consciência e a maneira com a qual percebe-se o mundo. Assim, do mesmo modo, o romance, sendo a forma de literatura mais própria da sociedade burguesa, seria capaz de expressar que tipo de consciência lhe deu origem. Desta maneira, o fato de o romance ser escrito em prosa, por exemplo, aparece como algo significativo na compreensão dessa consciência: nos tempos em que a imanência do sentido não existe mais, “o verso é banido da grande épica”, pois somente a prosa teria a “desenvolta ductibilidade” e a “coesão livre de ritmo” (*ibid.*, p. 58) necessárias para reconstruir artificialmente através da forma uma totalidade que não é mais dada a priori.

Esse é o destino ao qual o escritor de romances está preso: ele deve tentar reconstruir uma totalidade, o que só é possível a partir do momento em que ele tem consciência do fato de que a verdadeira totalidade foi perdida. Neste ponto, já fica mais claro o tom melancólico que recobre toda a obra. Na intenção de reconstruir essa totalidade, o escritor deve refletir, pois, privado de encontrar um sentido imanente ao mundo, está fadado a buscá-lo no próprio indivíduo. É por este motivo que há no romance sempre uma proximidade com o biografismo, no qual todos os eventos presentes na narrativa reconfiguram-se em função da existência de um único sujeito que busca um sentido para si próprio. Surge, aqui, a ironia do romance, conceito fundamental para Lukács e que vale a pena ser retomado: segundo o *Curso de Estética* de Hegel, a postura irônica consiste “na concentração do eu, no eu que rompe todos os laços e só pode viver na felicidade que lhe oferece a fruição de si próprio”; é uma “afirmação da *vacuidade* do concreto, do moral, de tudo o que é rico em conteúdo, na afirmação da nulidade de tudo o que é objetivo e possui um valor imanente” (HEGEL, 2009, p. 85). Voltando a Lukács, a postura irônica é aquela que representa uma cisão entre mundo interno e externo, no qual o sujeito se alheia do mundo externo, vivendo através de sua subjetividade, que se transforma em uma

totalidade para ele; essa subjetividade “impregna o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração” (LUKÁCS, 2015, p. 75). Em outras palavras: o sujeito vive e age no mundo externo, mas a partir de conteúdos e valores que emergem de seu próprio eu; ele é irônico pois, apesar da consciência dessa dissonância, não deixa de agir.

Uma importante formulação da *Teoria* é aquela segundo a qual o romance é a forma da virilidade madura; este gênero representaria o mais alto que a arte já alcançou em matéria de liberdade e de capacidade de autodeterminar-se. Apesar do tom melancólico da obra, a forma romance seria o ápice da racionalidade em literatura; em termos menos abstratos, pode-se dizer que a perda do sentido imanente a qual refere-se à *Teoria* seria uma ideia equivalente ao *desencantamento do mundo* proposto por Weber. É por consequência da racionalidade que “não podemos mais respirar em um mundo fechado” (*ibid.*, p. 30). Há, portanto, melancolia e nostalgia, o que não implica em um desejo de retornar a um estado anterior. Não só por ser algo impossível, mas porque o livro aponta para outro lugar, para o passo seguinte expresso pelo livro planejado por Lukács, que seria dedicado a Dostoiévski e que não foi escrito. O romance, como forma da virilidade madura, seria uma forma livre; mas que, desorientada, é ainda incapaz de empregá-la de modo verdadeiramente libertador.

A Educação Sentimental [1869] de Flaubert é para o autor o exemplo máximo do gênero, e vale a pena lembrarmos de uma cena. Pensemos no trecho final do romance, no qual Frédéric e Deslauriers, já mais velhos, refletem sobre suas vidas. Ambos, em Paris, sonho de qualquer jovem da época, enriqueceram, empobreceram, apaixonaram-se, gastaram dinheiro no jogo, traíram os amigos, tiveram amantes e participaram dos bailes da alta sociedade; sobretudo: viveram as revoltas anti-burguesas de 1848, das quais Deslauriers participou fervorosamente. Frédéric queria conquistar o amor de sua vida e Deslauriers virar jornalista, porém, diz o narrador, “ambos tinham falhado, tanto o que sonhara com o amor quanto o que sonhara com o poder. Qual teria sido a razão?” (FLAUBERT, 2009, p. 438); a paixão de um acabou, a política perdeu a graça para o outro. Lembram-se então de uma velha anedota, na qual os dois amigos, após beberem muito vinho, entram em um prostíbulo onde Frédéric oferece um buquê de flores a uma prostituta. Logo é tomado de vergonha e foge correndo do lugar. Os amigos recordam-se dessa história rindo sem parar, e concluem: “foi o que tivemos de melhor”; “Sim, quem sabe? Foi o que tivemos de melhor” (*ibid.*, p. 439) diz Deslauriers, e o romance acaba. Ao dizerem isso, eles estão constatando a profunda falta de um sentido imanente ou coletivo que pudesse existir em suas vidas. Aquilo que mais lhes parece significativo, aquilo que tiveram de melhor, não é mais que um divertido conto de dois amigos bêbados, algo que ocorreu ao acaso, sem

planejamento e sem consequências em suas vidas, que poderia simplesmente não ter acontecido e nada mudaria. Como não existe mais um valor imanente aos objetos, também não há hierarquia entre as experiências, nem tampouco uma relação sólida de causalidade entre elas. Nas palavras do autor, o “fluxo desenfreado e ininterrupto do tempo”, transforma-se no “princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível” (LUKÁCS, 2015, p. 132). O tempo, no romance, seria aquilo que confere unidade aos eventos aleatórios e inexpressivos que compõe a vida do sujeito.

O mundo burguês, portanto, seria aquele no qual cada sujeito, completamente liberto de todo sentido e transcendência, encontra-se em um estado de amorfismo, de uma falta de identidade que se torna fonte de angústia. A missão do herói não é mais a de encontrar ou cumprir seu destino; o herói de romances deve construir autonomamente um sentido para sua vida, um sentido individual e desconectado da totalidade. Como já mencionamos anteriormente, nota-se como esse amorfismo possui uma carga negativa na obra, pois a possibilidade de autodeterminar-se ainda é vista ao lado do lamento pelo desencanto do mundo. Aqui nos deparamos com uma diferença fundamental entre o Lukács da *Teoria do Romance* e o de *História e Consciência de Classe*: em seu primeiro estudo, como já dissemos, paira um sentimento de luto frente a perda da essência; já em seu estudo mais tardio, aparece o reconhecimento de que essa perda contém em si uma esperança de libertação – aquela sugerida em Dostoievski – que, ainda que não seja mais que uma promessa, aponta para uma forma de existência na qual os sujeitos podem realizar suas potencialidades de maneira efetivamente livre. Há o reconhecimento de um caráter positivo, ainda que ele exista somente como ideia: é o sonho do trabalho livre, a juventude que anseia pela maioria, a plenitude cantada por todas as mercadorias. Em outras palavras, nos lembrando de sua leitura de *Educação Sentimental*: um mundo no qual o sentido existe somente como esperança ou recordação.

Na *Teoria*, o romance caracteriza-se como uma forma fechada, na qual se constrói um sentido artificial entre partes aleatórias; é interessante notar como essa ideia volta em *História e Consciência de Classe* [1923], quando o autor, agora preocupado com a natureza do trabalho do proletariado, escreve sobre a maneira como a própria sociedade burguesa, liberta de uma verdade imanente, passa a estar sob o controle de um outro conjunto de leis, que poderia ser chamado de segunda natureza. O proletário, agora em um mundo no qual o trabalho é compulsório, forçado a vender seu tempo e seu corpo para produzir absolutamente qualquer coisa que seu patrão mandar, encontra-se em um estado de indeterminação. E é somente desta

forma que ele importa; qualquer coisa que fuja dessa lógica quantificável, niveladora – em outras palavras, o que há nele que o caracteriza como um sujeito, como suas insatisfações ou necessidades particulares – não possui lugar nesse sistema fechado e ensimesmado. Nos deparamos então com uma cruel contradição: a promessa de liberdade proferida pelo capitalismo, que tem como base a destruição de funções predeterminadas na sociedade, diz ao sujeito que ele finalmente poderá traçar, a partir de seus valores e de seus desejos individuais, seu próprio destino. No entanto, ao ser libertado de um sentido imanente, que existia antes dele, o sujeito encontra isso que estamos chamando de estado de amorfismo. Trata-se de um estado que, por um lado, guarda suas potencialidades, pois possibilita ao sujeito tornar-se qualquer coisa; porém é, também, a condição para que o patrão possa transformá-lo em uma mão-de-obra que irá produzir qualquer coisa. Desta maneira, o trabalhador livre não é aquele que possui liberdade para explorar suas potencialidades; quem irá explorá-las é o mercado, que define a ele o que ele irá produzir. Essa relação que, grosso modo, será chamada por Lukács de *atitude contemplativa*, possui uma brutalidade que se acentua ainda mais quando nos damos conta de que é justamente de tal estado de completa passividade que surge uma esperança de libertação.

A atitude contemplativa – e esta é uma ideia fundamental para nosso trabalho – não é algo que se restringe ao proletariado, ainda que debruçar-se sobre a relação entre o trabalhador e as mercadorias seja a forma mais evidente de abordá-la. Segundo o autor, ela se manifesta na estrutura da consciência dos sujeitos, não importando a classe social: “a estrutura da reificação, no curso do desenvolvimento capitalista, penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva” (LUKÁCS, 2003, p. 211). O cerne da ideia de contemplação está na possibilidade de colocar todas as esferas da vida no plano do cálculo, em outras palavras, de uma hiperracionalização da vida. Segundo Lukács, “a essência do cálculo racional se baseia, em última análise, no reconhecimento e na previsão do curso inevitável a ser tomado por determinados fenômenos de acordo com as leis e independentemente do ‘arbítrio individual’” (*ibid.*, p. 218). As leis de mercado, as leis do Estado, a burocracia, são manifestações diferentes deste mesmo impulso de racionalizar todas as esferas das relações sociais. Dessa maneira, “a diferença do trabalhador em relação a cada máquina, do empresário em relação ao tipo dado de evolução mecânica, e do técnico em relação ao nível da ciência e da rentabilidade de suas aplicações técnicas, é uma variação puramente quantitativa, e não uma diferença qualitativa na estrutura da consciência.” (*ibid.*, p. 219, grifo do autor) Essa mudança na estrutura da consciência não pouparia nem mesmo as classes mais altas, que costumavam possuir um destino totalmente diferente, à parte do mundo do trabalho. Ainda segundo o autor,

foi “o capitalismo a produzir pela primeira vez, com uma estrutura econômica unificada para toda a sociedade, uma estrutura de consciência – formalmente – unitária para o conjunto dessa sociedade” (*ibid.*, p. 221); desta forma, até mesmo o virtuoso especialista, vendedor de suas “faculdades espirituais objetivadas e coisificadas”, torna-se um espectador não só do devir social, como também de suas próprias faculdades objetivadas e coisificadas (*ibid.*, p. 222).

Esta é a maneira como o problema se coloca até então: do desencantamento do mundo, do triunfo da racionalidade sobre a mito, surge uma promessa de liberdade e de possibilidade de autodeterminar-se; desse mesmo desencantamento, no entanto, aparece uma estrutura indireta de dominação – a alienação – uma hiperracionalidade de todas as esferas da vida que deixa o sujeito à mercê daquilo que o jovem Lukács chama de mundo das convenções ou segunda natureza. Esta se refere, assim como a primeira, a certo conjunto de necessidades e leis que regem a vida humana; só que, ao invés de naturais, de imanentes, são convencionalizadas. São necessidades que, nas palavras do autor, “simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma.” O mundo das convenções, por fim, seria aquele “criado para os homens por si mesmos”, mas que “não é mais o lar paterno, mas um cárcere.” (LUKÁCS, 2015, p. 62) Ele é convencionalizado – agora nas palavras de *História e Consciência de Classe* – mas comporta-se como a natureza na medida em que se apresenta como natural e imanente: desta forma, “a personalidade torna-se o espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho” (*idem*, 2003, p. 205).

Neste ponto, chegamos nos romances sobre os quais nos deteremos neste trabalho: tanto em *Às Avestas*, quando em *Madame Bovary*, temos dois jovens protagonistas que estão, página após página, falhando na empreitada de conseguir encontrar um sentido para suas vidas; seja na desistência de um, ou no suicídio da outra, ambos os romances acabam de maneira desoladora, sem oferecer ao leitor nenhuma resposta para seus anseios. Por um lado, Emma Bovary tenta impor ao mundo real suas *ideias feitas*, frustrando-se repetidas vezes com a maneira como a realidade não corresponde às suas fantasias. Por outro lado, o jovem duque Jean Des Esseintes, com suas teorias sobre a arte, a beleza e a sociedade, julga ter em seu plano de fuga para Fontenay-aux-Roses a solução perfeita para conseguir existir de forma prazerosa no mundo, também falhando e tendo que voltar a Paris ao fim do romance. Em ambos os casos, o sentido que buscam para suas vidas aparece indissociável de uma ideia de beleza, de uma

existência preenchida pelo prazer da experiência estética. Para os dois jovens, a vida burguesa comum mostra-se como um pesadelo completo: seria uma existência passiva e monocromática, refém de um sistema de leis que regem uma vida encerrada na autoconservação; uma vida, por fim, que já aparece pronta antes mesmo de ser iniciada. O que ambos querem, portanto – Emma ao renegar seu papel de mãe e esposa, Des Esseintes ao fugir de Paris e da aristocracia decadente –, poderia ser compreendido como um desejo profundo de autodeterminarem-se; em outras palavras, o que ambos buscariam através da contemplação estética seria a liberdade que o próprio sistema prometeu e, ao mesmo tempo, vetou. Segundo nossa hipótese, portanto, existiria em ambos os romances um movimento que faz com que a chamada atitude contemplativa de Lukács – que rebaixa o sujeito a uma posição de passividade completa, sendo determinado por um sistema de regras fechado que lhe é estranho – inverta o sinal, tornando-se uma característica positiva: o esteticismo contemplativo seria uma forma de libertar subjetivamente o sujeito através da percepção, que poderia, ainda que passivamente com relação à realidade, desfrutar de absolutamente qualquer coisa. Faz-se necessário, portanto, que exploremos brevemente a noção de esteticismo antes de começarmos as análises das obras.

O Esteticismo

Em um sentido abrangente, o esteta é aquele que aprecia o belo. Além do fato de que “belo” é uma palavra cuja significação é mais abrangente ainda, a figura de uma pessoa que aprecia a beleza acima de todas as coisas é algo que, de uma forma ou de outra, sempre existiu na história. Já o termo esteticismo, tal como conhecemos hoje em dia, ligado à ideia da *l’art pour l’art*, da autonomia estética, de seu valor acima da moral e de sua vontade de *épater la bourgeoisie*, é uma palavra que surge no século XIX e que nos interessa naquilo que tem de particular com relação ao seu tempo. O interesse no esteticismo em nosso trabalho está na maneira como ambos os personagens em *Madame Bovary* e *Às Avessas* buscam o sentido da vida em uma ideia de beleza; nos guiaremos, portanto, por algumas perguntas: qual é o papel da apreciação do belo acima de todas as coisas na sociedade burguesa? Para então nos perguntarmos: qual o papel do belo em ambos os romances?

Segundo o *Oxford Dictionary of Literary Terms* (2001), o esteticismo caracteriza-se como a “doutrina ou predisposição que considera a beleza como um fim em si mesmo, e que tenta preservar a arte de uma subordinação à moralidade, ao didatismo ou a fins políticos”

(BALDICK, 2001, p. 3)³⁴. Seria uma tendência, própria do século XIX e principalmente do fim-de-século, de reagir contra os valores filistinos e burgueses de praticidade e moralidade. É, desta maneira, uma reação contra a ideia de que a arte deve ser útil à sociedade, de que a beleza deve ter uma função prática. E é importante lembrar, neste contexto, como a afirmação tão categórica de Oscar Wilde no prefácio de *O Retrato de Dorian Gray* – “*All art is quite useless*” – era escandalosa; no mesmo tom, podemos citar também *Mademoiselle Maupin* de Gautier: “não há nada verdadeiramente belo que possa servir a algo; tudo o que é útil é feio” (GAUTIER apud CALINESCU, 1996, p. 44)⁵. De acordo com R. V. Johnson (1969), a visão presente na *Arte Poética* de Horácio, segundo a qual a função da poesia era instrução e deleite, foi amplamente aceita por séculos. No século XIX, continuava sendo uma ideia presente no senso comum, além de ser defendida pelas autoridades: *Madame Bovary* foi acusado de ofender os bons costumes e a igreja no mesmo ano no qual *As Flores do Mal* [1857] de Baudelaire sofreu o mesmo processo. É curioso notar que, com o tempo, a palavra esteticismo aparece cada vez mais ligada a uma postura apolítica, elitista e ensimesmada; de fato, são facetas da escola, mas há um elemento de *choque*, de postura antissistema, que foi perdendo o sentido com o passar dos anos. Defender que a arte pode ser autônoma e não ter nenhuma função social – que pode ser apolítica – em uma sociedade de valores cristãos, moralista e conservadora, por um lado, e regida pelo princípio da troca, por outro, é algo que, quer queira, quer não, tem um forte caráter de resistência, de defesa da liberdade da arte seja contra o *Ancient Regime*, seja contra o capitalismo nascente. Esta, paradoxalmente, é uma postura política. A própria vontade de *espantar o burguês* não deixa de ser uma maneira de lutar contra ele; de, no mínimo, contrapor-se diretamente. Para Calinescu (1996), a “Arte pela Arte é o primeiro produto da rebelião de uma modernidade estética contra a modernidade filistina”⁶ (CALINESCU, 1996, p. 44). Esta rebelião não deixa de configurar, nos termos que estamos usando, um contra-ataque.

O conceito de autonomia da arte, desta forma, é central para o esteticismo e está na base de seu caráter combativo; porém, não podemos ser induzidos ao erro de equalizar os dois termos. Por mais que a autonomia seja um dos alicerces do esteticismo, existe uma tensão entre ambos. Entramos, neste momento, em algumas questões que já abordamos por outras vias na seção anterior; para Adorno, a autonomia da arte, sua progressiva independência com relação à

³ “the doctrine or disposition that regards beauty as an end in itself, and attempts to preserve the arts from subordination to moral, didactic, or political purposes”

⁴ Todas as traduções, quando não apresentarem referência, são de nossa autoria.

⁵ “Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid”

⁶ “Art for Art’s Sake is the first product of aesthetic modernity’s rebellion against the modernity of the philistine”

sociedade, é uma expressão da consciência burguesa de liberdade. Em outras palavras, a liberdade, que passa a ser a maior bandeira desta nova organização social, expressa-se no âmbito estético através da autonomia, da libertação da linguagem com relação a valores que lhe são externos, sejam valores estéticos preestabelecidos, sejam valores morais, educativos, recreativos ou simplesmente mercadológicos, que lhes impõe uma utilidade estranha a sua existência para si. Desta forma, a arte, “ao cristalizar-se como coisa específica em si” e não “qualificar-se como ‘socialmente útil’”, diz Adorno, “critica a sociedade por sua mera existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões” (ADORNO, 2008, p. 253). A arte autônoma, ao recusar uma função social, um valor de troca de qualquer espécie, já configura uma forma de contra-ataque com relação à sociedade. Neste ponto, Adorno joga luz a uma relação dialética interessante: para conquistar a liberdade oferecida pela nova estrutura social, a arte deve desconectar-se dessa mesma estrutura, pois este mundo deseja transformá-la em algo que possui uma utilidade que lhe é externa; em termos mais simples: sua funcionalidade nesta sociedade pode privá-la da liberdade que ela conquista; a liberdade, no entanto, é fruto de valores desta mesma sociedade.

Neste ponto fica evidente a importância do conceito de autonomia da arte para o esteticismo. A questão torna-se mais complexa quando levamos em consideração o fato de que o esteticismo, para além de proclamar uma libertação da arte, tem como principal característica uma mescla ou uma tensão entre arte e vida, ou mesmo um desejo de substituir a vida pela arte. R. V. Johnson (1969), ao invés de caracterizar a escola como um movimento bem delimitado, prefere descrevê-la como “um grupo de fenômenos inter-relacionados, que refletem a convicção de que o prazer do belo pode, por si só, dar valor e sentido para a vida” (JOHNSON, 1969, p. 10)⁷. Nesta fenomenologia entram a literatura, as artes plásticas, a música e a arquitetura, e uma série de estetas inspirados por Dorian Gray, Des Esseintes ou Axël, que desejavam integrar a arte na vida quotidiana, seja na matéria dos objetos, através de uma postura *kitsch*, seja em uma maneira de perceber o mundo através de uma postura contemplativa.

Podemos chamar atenção também para um aspecto metanarrativo interessante: *Às Avessas* é um livro que retrata um homem que vive através da arte, ambição que foi, muitas vezes, a do próprio leitor, motivo pelo qual o livro foi visto como um manual, um breviário ou uma enciclopédia. Dorian Gray mudou suas opiniões e comportamentos após ser presenteado por Lord Henry com um livro que muitos dizem ser *Às Avessas*, encenando um comportamento

⁷ “a group of related phenomena, all reflecting a conviction that the enjoyment of beauty can by itself give value and meaning to life”

de leitor aos seus leitores. O esteticismo tematiza um estilo de vida, convida o leitor a arriscar-se nele, ainda que ele vá perder tudo – seja a vida, seja a sanidade – no caminho. Talvez possamos dizer, portanto, que o que caracteriza a escola é justamente uma insatisfação com o fato de que a arte alcança sua liberdade excluindo-se da vida, colocando-se em outra esfera, sendo que o esteta é aquele que deseja reconciliar ambos; em outras palavras: o esteta quer para si, para sua própria vida, a liberdade que ele defende para a arte. A busca do herói esteta não é somente uma fuga da realidade em direção à fantasia, que por si só não basta; é também uma fuga da vida falsa em direção à vida verdadeira. Ele crê que pode encontrar na arte um sentido, a libertação real que a sociedade burguesa teria sido incapaz de proporcionar-lhe, mas que é verdadeira para a arte. A pergunta pelo sentido da arte vem sempre ao lado da pergunta pelo sentido da vida, questão que será fundamental para abordarmos ambos os romances. Ficamos, no momento, com a seguinte interrogação: como algo que se exclui da vida seria capaz de dar sentido a ela? Que tipo de libertação a arte é capaz de oferecer, se é que ela é capaz de fazê-lo?

Voltemos, então, a Johnson. Para o autor, o conjunto dos fenômenos que caracterizam o esteticismo pode, resumidamente, organizar-se de três formas: como uma maneira de ver a arte, correspondendo à ideia da *l'art pour l'art*; como uma tendência na prática da arte e da literatura (e também na crítica), de, grosso modo, criar objetos de uma maneira livre e autônoma; como uma maneira de ver a vida, chamada pelo autor de “esteticismo contemplativo”, que consiste em tratar a experiência com a vida cotidiana como matéria da fruição estética (JOHNSON, 1969, p. 12). Esta última, para nós, será a mais importante, pois tentaremos caracterizar em ambos os personagens principais uma ideia de esteticismo contemplativo. Para tanto, o autor que consideramos mais adequado para compreender este estado será Walter Pater, apontado por Johnson como o maior expoente de uma visão estética da vida (*ibid.*, p. 3), e que cairá para nós como uma luva em ambos os romances.

Segundo nossa hipótese, há uma relação íntima entre o esteticismo contemplativo e a atitude contemplativa descrita por Lukács. No esteticismo, no entanto, a ideia de contemplação inverte o sinal; não é mais uma forma de submissão a leis fechadas e preestabelecidas, da impossibilidade total de autodeterminar-se, mas o contrário: em ambos os romances, a maneira como a realidade cotidiana é odiada ou tida como indiferente, é confrontada com fantasias ou abandonada em uma busca por isolamento, acaba configurando uma maneira de suprimir o real em função da percepção e da fruição estética. Esse gesto poderia ser compreendido como uma maneira de encontrar um mundo de prazeres que é fruto da *revolta de uma consciência alienada contra uma sociedade alienada*, finalmente livre para realizar suas potencialidades, ainda que

em um plano imaginário, sem ser capaz de libertar-se efetivamente de sua condição passiva frente a sociedade. Seria este o gesto que une Emma Bovary e Jean des Esseintes, personagens tão distintos entre si; assim como é o fracasso desta empreitada o que permite a comparação entre *Madame Bovary* e *Às Avestas*, romances que, apesar das diferenças, possuem inquietações comuns que desejamos elucidar ao longo desta dissertação.

Parte 1 – Madame Bovary

Capítulo 1 – Prazer e beleza para Emma Bovary

Em meados do século XIX, os romances sobre adultério eram de uma tal banalidade na França que, em 1883, um ano antes da aprovação da Lei do Divórcio, Émile Zola diz que se a lei fosse aprovada seria o fim da literatura francesa (GAY, 2002, p. 71) Este tema, que para Charles Baudelaire é o mais usado, o mais prostituído, “o órgão mais exaurido da Barbárie” (BAUDELAIRE, 1885, p. 414), tem como um de seus principais representantes *Madame Bovary*, um romance protagonizado por uma heroína orgulhosa por tomar sua parte na “legião lírica daquelas mulheres adúlteras” (MB, p. 206)⁸ da literatura. Apesar do escândalo que seguiu sua publicação, o romance sai ileso. Mais do que ileso: promovido, divulgado, tornando-se o primeiro grande sucesso de Gustave Flaubert em uma França que, tal qual a heroína, adorava consumir romances sobre casamentos infelizes. Por mais que fosse, de fato, um tema banal, as leis de censura nesta época eram rigorosas contra as obras literárias que pudessem representar qualquer tipo de ofensa à religião, à moral e ao governo. Segundo Ladenson (2006), o ano de 1857, em especial, foi um marco nessas censuras, pois além do julgamento de *Madame Bovary*, Baudelaire também foi denunciado pela publicação de *Fleurs du Mal* [1857], sendo condenado a pagar uma multa e a tirar 6 poemas de seu livro. Eugène Sue, célebre e popular autor na época, também foi acusado e condenado pela publicação de *Les Mystères du Peuple* [1857], tendo que passar um ano na prisão e pagar uma multa de 6.000 francos (LADENSON, 2006, p. 2). Na

⁸ “la légion lyrique de ces femmes adulteres” (MBF, p. 226).

Inglaterra, também no mesmo ano, há o decreto da *Obscene Publications Act* [Lei das Publicações Obscenas], que promoveu mais de um século de conflitos legais relacionados a obras literárias, muitas delas vindas da França.

Nesse contexto massacrante, Flaubert é absolvido. Ernest Pinard – o mesmo responsável pela acusação de Baudelaire – argumenta que *Madame Bovary* não é capaz de ensinar nada para seu público. De maneira impessoal e neutra, o narrador simplesmente descreveria os fatos sem alertar o leitor sobre o que é certo e o que é errado; aponta, também, para o fato de que os personagens seriam, em suas palavras, tão estúpidos que não haveria na trama ninguém capaz de expor ao leitor o comportamento condenável da esposa adúltera. Sobre a defesa de Flaubert, feita pelo advogado Jules Sénard, Ladenson faz uma consideração importante: não havia discordância entre acusação e defesa sobre o fato de que a literatura deveria ter uma função social moralizante. O centro do debate entre Sénard e Pinard – vale lembrar que o escritor não falou em nenhum momento no julgamento – era concluir se o livro foi ou não bem-sucedido em sua missão moralizante, por mais estranho que possa soar falar isso de um escritor como Flaubert, tão avesso a ideia de uma literatura apegada ao didatismo. Sobre essa questão, Dominick LaCapra (2005) nos lembra que a primeira edição do romance possui uma dedicatória ao seu advogado de defesa, e sugere que essa homenagem feita pelo autor a Jules Sénard pode ter uma conotação irônica; há algumas edições antigas, inclusive, que possuem uma cópia da acusação e da defesa como apêndice. Para o crítico, o didatismo e o moralismo do tribunal ao lado do romance fazem com que o livro tome ares da ironia e do experimentalismo de *Bouvard e Pécuchet* (LACAPRA, 2005, p. 471).

Ao contrário do que se poderia pensar, podemos dizer que *Madame Bovary*, que chocou seu público no século XIX, talvez continue impressionando até dias de hoje. Uma voz destoante no coro das mulheres adúlteras do qual faz parte, a jovem esposa possui uma postura indiferente à moralidade, passando por cima de diversos obstáculos em sua busca pelo amor. Flaubert descreve uma tal insatisfação – uma lacuna constante e irremediável que talvez seja a marca mais forte da personagem – que, além de não encontrar uma saciedade verdadeira em nada e em ninguém, também não tem uma motivação clara; compreender a infelicidade de Emma como fruto de seu casamento com Charles, um modo comum de ler o livro, não é uma leitura que oferece explicações suficientes para sua infelicidade: desde a caracterização da jovem Emma, encontramos uma personagem encantada por romances e pelo langor místico da religião, já entediada e enjoada de tudo quando surge em sua casa o médico da província, que talvez só tenha lhe parecido brilhante pois tudo o que a rodeava era demasiadamente opaco.

Podemos compreender a desilusão que a jovem esposa sente por Charles como mais uma das desilusões que ela sente por tudo aquilo que lhe causa paixão ao longo do romance. O esposo, do outro lado, apesar de estupidez *bovina* evocada por seu nome, ama a jovem e esforça-se para agradá-la, o que o difere dos muitos maridos negligentes da literatura – como Jorge, Karenin ou D’Aiglemont⁹ – que de alguma forma encarnam um erro que as esposas procuram reparar nos amantes.

Ao contrário do que encontramos no romance, na última adaptação de *Madame Bovary* para o cinema¹⁰, lançada em 2014, Charles é descrito como um tirano: em uma das primeiras cenas dos recém-casados, ele desdenha de um jantar feito pela esposa. Transformá-lo em um atarefado e negligente médico talvez seja um modo de oferecer ao espectador uma motivação clara para o adultério, o que, no entanto, descaracteriza a personagem; é famosa a crítica de Baudelaire ao livro, que vê em Emma, ao mesmo tempo, uma mulher sedutora e um dândi tentado pelos demônios da ilusão, uma das leituras que inspirou nossa comparação entre a personagem e o duque Jean Des Esseintes. A maneira como ela busca a beleza, podemos afirmar, destoa nas discussões morais que um romance sobre adultério costumava provocar. Percebe-se, com o decorrer do romance, que as ações consideradas justas ou injustas pela sociedade não estão em primeiro plano, como estão, por exemplo, nas reflexões de Julie D’Aiglement, personagem de *A Mulher de Trinta Anos* [1842] que discutiremos nos capítulos seguintes; seria um tema inferior frente ao momento efêmero no qual a beleza finalmente toma uma forma, um tema central para o livro e o que irá motivar as ações da personagem. O filme de 2014 tem ares de uma representação feminista, mas acaba por sugerir um certo moralismo nos roteiristas: será que é, de fato, tão incômodo ou incompreensível a existência de uma mulher que possui desejos que transcendam de tal maneira os homens e as coisas? Um desejo que, como pretendemos caracterizar a seguir, não possui uma motivação clara ou que possa ser facilmente julgada pela sociedade como “justa”?

Se queremos, por fim, compreender no romance um conceito de esteticismo, é necessário estabelecer, antes, os contornos dessa beleza tão obstinadamente buscada pela protagonista. Neste primeiro momento, vamos nos debruçar sobre a caracterização do belo através dos olhos de Emma e, posteriormente, suas tensões com a linguagem do romance. Para isso, neste primeiro capítulo, dissertaremos sobre os três principais focos nos quais recaem suas fantasias: em primeiro lugar, no luxo aristocrático ilustrado sobretudo no baile do Marquês de

⁹ *A Mulher de Trinta Anos* [1842], *Anna Kariênina* [1877] e *O Primo Basílio* [1878].

¹⁰ Lançado em maio de 2016, dirigido por Sophie Barthes.

D'Andervilliers, que antecipa sua postura consumista ao fim do romance; em segundo lugar, no langor místico da religião, a partir de sua formação no convento; em terceiro e último lugar, no adultério. O desejo de autorrealização de Emma vem sempre ao lado de um desejo pelo belo, e é neste ponto que a compreensão do esteticismo nos é interessante: a vida plena, para Emma, é a vida preenchida por um ideal de beleza, por mais que esse ideal seja mutável e contraditório. Esta beleza, que tentaremos caracterizar a seguir, aparece sempre como um brilho que promete se opor à aridez e ao monocromatismo de sua vida quotidiana de Tostes e de Yonville, de Charles e da família, dos cidadãos, do tédio gerado por sua solidão. Uma promessa que, como também veremos, nunca se cumpre. Começaremos pelo capítulo do baile.

1.1 O Castelo de La Vaubyessard

Pouco tempo após o casamento, Charles “aliviara como por milagre”¹¹ (MB, p. 65) um abscesso da boca de um famoso nobre e político francês, Marquês d'Andervilliers. Como agradecimento, ele decide convidar o casal para um importante jantar, que ocupa o capítulo inteiro. Essa passagem é crucial para o romance: comumente analisada pela crítica, talvez seja a experiência mais tocante na vida de Emma, e muito da sua busca pelo prazer, mais tarde, acaba ressoando a esse mundo aristocrata que ela só havia conhecido antes em romances e pinturas. Para Charles Sainte-Beuve, em um artigo escrito na data de publicação do livro, é como se Emma houvesse respirado um veneno que pairava no ar, o perfume da elegância e da aristocracia, que vagarosamente penetra seu sangue e que nunca mais irá deixá-la (SAINTE-BEUVE, 2005, p. 397).

Destoando de seu constante estado de insatisfação após o casamento, o capítulo chama atenção pela plenitude que a personagem sente; nada – além dos breves momentos com Charles – lhe desagradou ou decepciona. É interessante notar que ela parece estar mais na posição de uma espectadora e menos de uma personagem, olhando tudo com silêncio e atenção. Ao contrário das muitas cenas como esta que enchem a literatura do século XIX, não há um único diálogo no jantar e no baile. A forma diálogo é totalmente ausente, e, ainda que se mencione que os personagens falam, a voz de Emma é uma incógnita. É descrito que a Marquesa conversa com ela como se a conhecesse há muito tempo; ela flagra pedaços de conversas, palavras

¹¹“*soulagé comme par miracle*” (MBF, p. 64)

desconhecidas, nomes de lugares; sabemos, também, que o Visconde convida Emma para dançar duas vezes, e ela aceita na segunda. Ela está como que fora disso tudo, fruindo como se fosse tudo uma encenação, sem fazer diferença entre o prazer do champanhe gelado, de certas notas do violino ou das histórias que conta o velho sogro do marquês.

Pensemos em *O Pai Goriot* [1835], de Honoré de Balzac, por exemplo, ambientado na mesma época. O desespero que o jovem Eugenie de Rastignac possui para fazer parte da alta sociedade, aliado à ignorância que tem dos códigos silenciosos dos salões de sua época, faz com que ele passe por situações constrangedoras, muitas vezes patéticas. O seu desconhecimento – e Emma também desconhece esses códigos – não o deixa alheio às negociações, às fofocas e aos ataques que ocorrem sutilmente nesses lugares. Muito pelo contrário: o livro passa um sentimento claustrofóbico, pois o jovem Rastignac parece não poder dar um único passo sem esbarrar na cauda de alguém e colocar tudo a perder; ele está sempre prestes a cometer algum erro irreversível. Assim, clama pela proteção da prima, Sra. de Béauseant, que se torna uma espécie de intérprete desses códigos, esclarecendo para ele os erros que cometeu e sendo responsável pela ascensão do menino na sociedade. Emma, assim como Rastignac, sonha em fazer parte dessa sociedade, mas não podemos identificar no livro que ela sente alguma forma de ameaça. Não há o medo da pessoa pobre frente a alguém rico e poderoso, ou o espanto do camponês ao chegar na cidade grande, sentimentos tão comuns em Balzac. A sensação de não-pertencimento parece não ser, como a do jovem estudante, uma questão de classe; o desejo de pertencer a esse meio em Rastignac está muito mais ligado ao dinheiro e ao poder: ele quer amantes da alta sociedade, quer ser um homem rico e politicamente influente. A questão da exclusão, em Emma, é de outra ordem, o que torna-se claro quando deixam o castelo e a jovem é surpreendida por uma grande angústia ao lembrar do mundo entediante ao qual pertence, como se despertasse de um sonho. Esse encanto está, de fato, muito mais próximo de um certo mundo mágico, de uma existência bela, do que do prazer financeiro e político que Rastignac tem interesse.

Encontramos outro contraste interessante em *Ilusões Perdidas* [1837]. Recém-chegado a Paris, o poeta Lucien de Rubempré realiza um passeio pelo Jardim de Tuileries trajando as roupas feitas por sua irmã com os panos mais requintados de Angoulême. O jovem, então, começa a analisar os homens parisienses: “Lucien passou duas horas cruéis nas Tuileries: mergulhou violentamente em si mesmo e se julgou” (BALZAC, 2010, p. 196). Começa, então, uma descrição de duas páginas nas quais o narrador enumera as diferenças entre as roupas dos habitantes de Paris e as de Lucien. Os cortes de casaca e de colete, as cores, os tecidos das

calças, os tipos de botão, todos os detalhes faziam com que o protagonista denunciasse, involuntariamente, que não pertencia àquele lugar. O narrador conclui: “A questão do traje é, aliás, enorme para aqueles que desejam parecer ter o que não têm” (*ibid.*, p. 197); então, após gastar metade de sua fortuna em novas roupas e tornar-se motivo de chacota: “Lucien adivinhou que tinha ares de um homem que se vestira pela primeira vez na vida” (*ibid.*, p. 210).

É interessante notar como o comportamento de Emma é destoante. A descrição de seu vestido é sucinta e desimportante: tinha flores no cabelo, e “usava um vestido cor de açafão pálido erguido por três buquês de rosas pompom entrelaçadas com folhas verdes”; a característica física que mais chama atenção no pequeno parágrafo sugere, antes, algo subjetivo: “seus olhos negros pareciam mais negros.” (MB, p. 70)¹² Não há nenhuma pista que nos permita descobrir se seu vestido é adequado ou se possuía, assim como Lucien, ares de alguém da província. Emma não parece estar particularmente preocupada com sua aparência, não teme parecer boba ou ignorante, as moças bonitas não a irritam. Também não mascara seus sentimentos: em seu prazer, arrepia-se, sorri para ninguém, fecha ou semicerra os olhos todo o tempo. Ela parece observar seus raros interlocutores com um prazer sensorial, sem prestar real atenção no que dizem ou naquilo que vai responder. Seu olhar, aliás, não recai em nenhum momento com atenção sobre as moças como recai sobre os homens, aos quais Flaubert dedica longas e apaixonadas descrições. É descrito que ela não conhece os costumes da moda, o que percebe quando vê que as outras moças não colocam mais a luva dentro do copo (para dizer que não querem mais vinho); mas percebe isso com curiosidade, não com insegurança. Ela parece alheia ao clima de tensão, fofoca e aparências que poderia imperar em um baile de cunho político como esse.

Talvez não seja exagero dizer que é quase como se ela desumanizasse os outros que habitam o castelo: o seu olhar é o único que existe, todo o resto compõe um quadro mágico, em movimento, pintado só para ela. A cena da dança com o Visconde ilustra essa postura de maneira interessante. Aqui, Andrea Hossne (2000) nos lembra da similitude entre a valsa e o ato sexual – e mesmo a substituição, na literatura, de um pelo outro –, o que caracterizaria esse encontro quase como uma primeira traição, uma espécie de primeiro despertar para o contato erótico com outros homens antes mesmo de Rodolphe seduzi-la: Emma e o Visconde começam a valsa devagar, aumentando o ritmo até dançarem com rapidez – com a orla do vestido de Emma roçando seu parceiro e as pernas do casal entrando uma na outra – até que tudo gira, “as

¹² “*Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure.*”; “*Ses yeux noirs semblaient plus noirs.*” (MBF, p. 69)

lâmpadas, os móveis, os lambris e o chão, como um disco sobre um eixo” (MB, p. 74)¹³ Emma, então, fica nauseada, ofegante, e ele a reconduz até seu lugar, onde ela cai pateticamente contra a parede, e então olha as próprias mãos como se se perguntasse se o que está vendo é mesmo real. Quando se volta para o Visconde e vê que ele já está convidando outra moça para dançar, continua o observando com admiração, lançando o mesmo olhar encantado ao seu novo par.

Apesar do moralismo latente de Balzac, que não haveria como não ser radicalmente contrastante com Flaubert, existe algo dessa comparação que deve ser explicitado: o ambiente de *Madame Bovary* não idealiza – ou parece não idealizar – nada, mas essa regra, excepcionalmente, não funciona aqui. O realismo de Balzac mostra um material que, por algum motivo, Flaubert prefere não tocar; e é interessante notar que, dentre todos os bailes românticos que Balzac pretendia denunciar, é possível mencionar, em certo sentido, justamente Flaubert, cuja escrita costuma ser muito mais ácida, muito mais raivosa e irônica contra o romantismo do que este outro. Neste trecho, é como se o narrador fosse cúmplice do olhar apaixonado de Emma. Durante a estadia no castelo, o casal parece estar em um mundo de abundância, de prazeres supérfluos, e a vida dos personagens que pertencem a esse mundo, muito diferente do que ocorre em Balzac, parece ser também feita só de prazer. O barulho que faz essa abundância abafa o ruído das relações mesquinhas que ocorrem por debaixo das aparências, ruído que nem sequer parece existir nesse baile.

A idealização que estamos acusando no livro está na sensação de plenitude que exala deste lugar. Nada falta no castelo, seja no mobiliamento, na decoração, na comida, na música, e mesmo no mais íntimo das pessoas, que estão subjetivamente de acordo com esse ambiente. No momento do jantar, quem mais fascina Emma é o sogro do Marquês que, “sozinho entre todas aquelas mulheres, curvado sobre seu prato cheio e com o guardanapo preso às costas como uma criança” (MB, p.69)¹⁴, come espirrando gotas de molho sobre a mesa; um homem que ela descobre ter vivido na Corte e ter sido amante de Maria Antonieta, que para ela inspira algo de extraordinário e de augusto. No baile, os homens têm casacas de corte perfeito e tecido mais macio, com pomadas mais finas; possuem “a tez da riqueza, aquela tez branca realçada pela palidez das porcelanas, pelo reflexo dos cetins, pelo verniz dos belos móveis” (MB, p. 72)¹⁵. Por fim, “em seus olhares indiferentes flutuavam a quietude das paixões diariamente

¹³“*les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot*” (MBF, p. 73)

¹⁴“*seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant*” (MBF, p. 68)

¹⁵“*le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des porcelaines, les moires du satin, le vernis des beaux meubles*” (MBF, p. 71)

saciadas – e, por meio de suas maneiras suaves, despontava aquela brutalidade particular que confere o domínio de coisas semifáceis nas quais a força age e a vaidade se diverte –, o manejo dos cavalos de raça e a convivência com mulheres perdidas” (MB, p. 72)¹⁶. Ainda que exista uma ironia aqui, posto que são pessoas infantilizadas pela riqueza, a sensação de satisfação dos membros da aristocracia não é posta em xeque. Ela não é uma ilusão, mas sim um fruto direto dessa riqueza que é capaz de preencher cada um destes seres, e é nesta imagem irreal de completude, tão destoante no livro, que reside a idealização da cena. Não há absolutamente nenhuma dúvida sobre a felicidade total que a vida na Sociedade, o consumo desvairado, o luxo e o ócio podem trazer.

Emma parece conseguir mergulhar nesse ambiente, mas é acordada por um breve momento, que vamos transcrever a seguir:

O ar do baile era pesado; as lâmpadas empalideciam. Muita gente dirigia-se para a sala de bilhar. Um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros; ao barulho dos estilhaços, a Sra. Bovary virou a cabeça e percebeu, no jardim, contra as vidraças, rostos de camponeses que observavam. Então, voltou-lhe a lembrança dos Bertaux. Reviu a quinta, o pântano lamacento, seu pai com a blusa sob as macieiras e reviu-se a si mesma, como outrora, desnatando com seu dedo as terrinas de leite na leiteira. Porém, diante das fulgurações da hora presente, sua vida passada, tão nítida até então, desvanecia-se inteiramente e ela quase duvidava de tê-la vivido. Estava lá; além disso, ao redor do baile não havia mais do que sombra estendida sobre todo o resto. Estava comendo, então, um sorvete de marasquino que segurava com a mão esquerda numa concha de prata dourada e semicerrava os olhos com a colher entre os dentes. (MB, p. 73)¹⁷

Há algo curioso nessa cena: a janela que separa a nobreza do ambiente externo, quebrada por um criado, tem ares de uma representação de revolta; a imagem dos camponeses ao lado de fora, com o olhar faminto e desejando invadir a casa, irrompe pela janela como um susto que

¹⁶“*dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journallement assouvies; et, à travers leurs manières douces, percevait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues*” (MBF, p. 71)

¹⁷“*L'air du bal était lourd; les lampes pâlissaient. On refluaît dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres; au bruit des éclats de verre, M^{me} Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents.*” (MBF, p. 72)

não assusta ninguém além do leitor e de Emma, que se surpreende não por ver o outro, mas por ver a si mesma no passado, a quem esquece em poucos segundos. A cena da revolta está posta, mas em silêncio, sem violência. O castelo é um lugar mágico para os que nele habitam, para Emma, que está por ele de passagem, e também para quem provavelmente nunca vai entrar lá. No mundo árido e cinza de *Madame Bovary*, de Tostes e Yonville, reduzido à mera sobrevivência, ao trabalho cotidiano e às relações interioranas mais banais, esse baile representa uma bolha de prazeres cuja função é fazer com que o resto do romance seja ainda mais árido e cinza. Se não houvesse no livro nenhuma fresta de idealização, nenhuma lasquinha de esperança, se o livro fosse composto somente de cenas como a dos comícios agrícolas, a de Charles na escola, a da cirurgia fracassada do menino manco, a do jantar do estúpido farmacêutico com o médico de Rouen, o peso do desencanto não seria tão opressivo. A abundância está ali para dizer que existe de fato, que não é fantasia; ela dá uma paleta de cores para a imaginação de Emma, oferece uma cura, mas acaba por envenenar. Há nesta cena a sugestão de que este veneno – o sorvete marasquino que a faz fechar os olhos para tudo – faz com que os camponeses não se revoltem, pois eles também são amortecidos pelo prazer de um sonho. O reconhecimento que Emma sente quando os encara nos mostraria que o olhar do camponês – que é uma imagem dela mesma – é também feito de um desejo pela beleza, pelo brilho que emana do castelo. Ela, no entanto, é incapaz de absorver a devolução desse olhar: ela não faz parte deste lugar e o que vê, mesmo tão de perto, mesmo tocando tudo com as mãos, ainda é exatamente o mesmo olhar idealizado do camponês do lado de fora do castelo. A cena é inteira de tal forma construída, com um narrador que abafa as feiuras e perdoa os defeitos, que o leitor pode ser pego com o mesmo olhar bobo, tanto de Emma quanto dos camponeses, de forma que a janela quebrada pode ser lida como um espelho oferecido ao leitor, obrigado a contemplar sua própria estupidez, uma consciência que é vetada aos camponeses e inacessível à Emma pela força de seu temperamento.

Para Stephen Heath (2005), é como se a personagem esquecesse de sua própria identidade durante o baile, sentindo uma sensação de falso pertencimento a esse mundo mágico. Quando a janela é quebrada e ela é obrigada a deparar-se com os seus semelhantes, a personagem abruptamente lembra quem é: a senhora Bovary, esposa de Charles, camponesa e filha de um fazendeiro. Ela lembra que esse lugar no qual está inserida, que neste momento é a mais pura realidade, era um vago sonho; e ela pode ser invadida por essa lembrança, pois, ao encarar os camponeses, percebe que a cena aparece invertida: na medida em que finalmente pode experienciar de forma concreta a sua fantasia, é a realidade quotidiana – sua identidade

como camponesa e esposa – que acaba tornando-se um vago sonho. “Ela estava lá”, o narrador diz, “estava comendo um sorvete” e “semicerrando os olhos”, como se fosse a própria Emma, em discurso indireto livre, tentando espantar as assombrações de seu passado e os maus agouros do futuro, pois aqui é como se não houvesse nem um nem outro, apenas um presente estático composto por *flashes*, por fulgurações de suas ilusões. E então, poucas páginas adiante, continua Heath, “Ela estava em Tostes”. O crítico aponta algo importante para a nossa análise: Emma irá odiar sua vida como esposa e mais tarde como mãe, e “tudo o que a rodeava imediatamente, campo entediante, pequenos-burgueses imbecis, mediocridade da existência”, parece a ela uma “exceção no mundo”, uma prisão que a impede de desfrutar do “outro lado” que “estendia-se, à perda de vista, a imensa região das felicidades e das paixões” (MB, p. 81)¹⁸; mas Heath nos lembra que a sua revolta não transcende verdadeiramente as fantasias de sua própria classe pequeno-burguesa. São ilusões derivadas de gravuras, de pinturas, de poesias e romances, de uma ideia de alta sociedade que não é mais que uma idealização dessa mesma classe burguesa. Poderíamos mencionar também que os camponeses do lado de fora do baile reforçam essa hipótese: não há absolutamente nada de singular na paixão que Emma tem pela aristocracia; esse sonho de plenitude não deixa de ser uma promessa feita a todo momento pela sociedade burguesa, um sonho de liberdade e de felicidade; assim como o não cumprimento deste sonho também é parte constitutiva do sistema.

Podemos concluir, por fim, que o sentimento permanente de incompletude que caracteriza Emma será fortemente assombrado por essa imagem pintada no baile. Assim, essas experiências no castelo vão compor boa parte do paraíso que se opõe, negativamente, ao inferno em que consiste a vida com Charles. A figura misteriosa e sem-nome do *Visconde*, um valsador cujo “colete muito aberto parecia moldado ao peito” (MB, p. 74)¹⁹, seria para ela a perfeita antítese de seu marido vestido com calças apertadas demais, a quem ela reprova por querer dançar, quando estão no quarto se arrumando para o baile: “Mas perdeste a cabeça! Debochariam de ti, mantém-te no teu lugar.” (MB, p.70)²⁰. Quando o baile acaba, a oposição entre as impressões dos dois é gritante: Charles entra no quarto exausto, dando um “profundo suspiro de satisfação” (MB, p. 75)²¹ quando tira as botas apertadas; já Emma, quando olha para

¹⁸“*Tout ce qui l’entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l’existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu’au delà s’étendait à perte de vue l’immense pays des félicités et des passions*” (MBF, p. 82)

¹⁹“*gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine*” (MBF, p. 73)

²⁰“*Mais tu as perdu la tête! On se moquerait de toi, reste à ta place*” (MBF, p. 69)

²¹“*un grand soupir de satisfaction*” (MBF, p. 74)

seus sapatos de cetim e vê as solas amareladas pela cera deslizante do assoalho do Marquês, percebe que “seu coração era como eles: ao atrito da riqueza adquirira alguma coisa que não se apagaria.” (*ibid.*, p.78)²² Há, desta forma, alguma coisa da substância do Visconde na delicadeza de Léon ou na galanteria de Rodolphe; alguma coisa do castelo de La Vaubyessard na mobília que ela compra compulsivamente; do vestido da Marquesa na moda que ela inventa para si, tão diferente dos costumes das moças de Yonville; do nome de sua filha, que é um nome que ela ouve alguém dizer durante o baile. Talvez neste ponto também já esteja clara uma certa igualdade na maneira com a qual Emma sente prazer com o luxo, com o consumo, de um lado, e o prazer da paixão ou do erotismo, do outro; pois ela “confundia, em seu desejo”, podemos ler no capítulo seguinte, “as sensualidades do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos e as delicadezas do sentimento” (MB, p. 81)²³.

1.2 O Langor Místico

Analisaremos agora o capítulo VI – a formação de Emma no convento – um momento também fundamental no romance e bastante abordado pela crítica. Quando Emma faz 13 anos, seu pai a leva para o Convento das Ursulinas. É interessante notar que, para uma moça do campo, essa é uma formação relativamente sofisticada, o que foi, inclusive, notado pelo Marquês d’Andervilliers, e determinante para o convite que o casal recebe do nobre. Aluna disciplinada e solitária, a personagem vê na religião uma forma muito particular de encanto: ela sentia mais interesse no *langor místico* dos perfumes do altar, em observar a água-benta ou o reflexo dos círios, em inventar promessas para cumprir e pecados para poder passar mais tempo no confessionário. Apesar da fascinação que o convento lhe provocava, Emma não acompanhava a missa e nem tinha um sentimento de fé propriamente dito, uma devoção católica. Seu sentimento religioso é sensorial, erótico, e as comparações de “amante celeste e de casamento eterno que se repetem nos sermões provocavam-lhe no fundo da alma doçuras

²²“*son cœur était comme eux: au frottement de la richesse, il s’était placé dessus quelque chose qui ne s’effacerait pas.*” (MBF, p. 77) Existe uma mudança interessante na linguagem deste capítulo. Nesta metáfora, Emma já está em casa e a narrativa passa a ficar mais próxima do olhar do narrador; quando estava mais próxima do olhar dela, no baile, as descrições eram mais simples. Segundo PORTER e GRAY (2002), dos escritos até a versão final, Flaubert suprime a maior parte dos detalhes descritivos do baile, pois Emma é uma observadora menos astuta do que ele (PORTER e GRAY, 2002, p. 36).

²³“*Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l’élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment.*” (MBF, p. 82)

inesperadas” (MB, p. 53)²⁴. Mais tarde, após ser abandonada por Rodolphe, ela voltará todas as suas energias para a religião, mas como uma forma de substituir a volúpia temporariamente encontrada no amante: “quando se ajoelhava no genuflexório gótico, dirigia ao Senhor as mesmas palavras de suavidade que murmurava outrora ao amante nas efusões do adultério” (MB, p. 269)²⁵. A maneira como ela frui das sensações e emoções ligadas à religião não é muito diferente de como ela frui no baile de La Vaubyessard; de forma semelhante, Emma desconhece os preceitos éticos e morais da fé – que para ela é puro gozo – assim como ignora o que existe na aristocracia que não é puro luxo e fantasia.

Emma passa toda a sua estadia no convento sendo uma criança incomum. Em vez de brincar no pátio, de fazer brincadeiras de menina e de temer a represália das freiras, ela permanece sozinha e comportada. Os romances lhe interessam profundamente, mas são só uma parte, vale constar, dessa postura sonhadora perante o mundo. Ao contrário do que ocorre no baile, em que todos os elementos de fruição pertencem a um mesmo quadro, o convento lhe proporciona prazeres muito variados; gravuras, pinturas, músicas, livros, qualquer coisa que possa excitar sua imaginação, de qualquer época, parece chamar sua atenção flutuante. Ela parte de um sonho a outro quase que naturalmente; já neste ponto a personagem apresenta uma incapacidade de sair de sua bolha de paixões e de ter um contato com o outro. Sainte-Beuve coloca essa impressão de forma muito interessante: é como se sua imaginação houvesse consumido todas as suas outras faculdades e sentimentos (SAINTE-BEUVE, 2005, p. 398).

Talvez isso fique mais visível quando, após a morte de sua mãe, percebemos que o luto de Emma faz com que ela se sinta “intimamente satisfeita por ter alcançado, logo na primeira tentativa, aquele raro ideal das existências pálidas ao qual jamais chegam os corações medíocres” (MB, p. 57)²⁶. Então, quando percebe que já não sofre pela sua mãe, sente-se aborrecida: continuou o luto “por hábito, em seguida por vaidade, e surpreendeu-se enfim por sentir-se apaziguada e sem mais tristezas no coração do que rugas na fronte” (MB, p.57)²⁷. O modo como a personagem relaciona-se com a fruição e a imaginação, neste ponto, torna-se mais evidente, pois observa-se como o prazer que obtém com sua fantasia é descrito como um

²⁴ “*d’amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l’âme des douceurs inattendues.*” (MBF, p.49)

²⁵ “*Quand elle se mettait à genoux sur son prie-Dieu gothique, elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu’elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l’adultère.*” (MBF, p. 298)

²⁶ “*intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres*” (MBF, p. 53)

²⁷ “*par habitude, ensuite par vanité, et fut enfin surprise de se sentir apaisée, et sans plus de tristesse au cœur que de rides sur son front*” (MBF, p. 53)

sentimento mais relevante que a tristeza causada pela morte de sua mãe. As outras situações de luto no romance são descritas de forma muito distinta: o velho pai Rouault, por exemplo, divide sua dor com Charles quando descobre que este também fica viúvo: arrasado, “teria desejado ser como as toupeiras que via nos galhos, com o ventre cheio de vermes, morto”; sentia que “sempre resta alguma coisa no fundo, sempre como... um peso, aqui, no peito” (MB, p. 34)²⁸. Quando Emma morre, a relação de Charles com o luto também é de um romantismo destoante: alcançando uma existência também pálida pela melancolia – o que, neste caso, gera ou efeito irônico de outra ordem –, o momento no qual o médico percebe estar esquecendo a esposa não causa alívio, pois nasce no viúvo o desespero de estar sentindo que irá perder de sua imaginação a imagem da esposa. O medo que Charles sente de esquecer a esposa é desesperador, o que aprofunda seu luto; em Emma, esquecer a mãe significa perder a beleza do luto, o que gera irritação, impaciência e desinteresse.

Também fica visível neste capítulo a semente do caráter obsessivo e consumista em Emma que irá se tornar um comportamento padrão após o casamento. É uma personagem insaciável e que é tomada por um tédio terrível todo o tempo; como diz o narrador, ela “precisava retirar das coisas uma espécie de vantagem pessoal”, e “rejeitava como inútil tudo o que não contribuísse para o consumo imediato de seu coração, pois seu temperamento era mais sentimental do que artista e ela procurava emoções, não paisagens” (MB, p. 54)²⁹. Já aqui temos um uso de palavras que evocam, ainda que de longe, uma terminologia econômica – vantagem pessoal, inútil, contribuísse, consumo imediato – que sugere a confusão mencionada anteriormente entre uma abundância de sentido, de experiências, e uma outra ligada a um consumismo, a até mesmo uma mania de desperdício que será impacientemente denunciada por sua sogra. Há aqui também o despontar de um desespero que contrasta fortemente com o capítulo que analisamos anteriormente: no baile, Emma sacia-se completamente. “Ela estava lá”, e lá tudo estava exatamente como ela desejava – sonho e realidade se ajustaram temporariamente – o que, podemos dizer, não irá acontecer em nenhum outro momento do romance. No convento, Emma pode buscar com tranquilidade esse ajuste; ela procura nos vitrais, nos incensos, nas imagens, nos diários, nos romances, nas pinturas, promessas desse sonho de realização total, mas cada uma dessas coisas oferece um prazer temporário. Ela

²⁸ “*j’aurais voulu être comme les taupes, que je voyais aux branches, qui avaient des vers leur grouillant dans le ventre, crevé*”; “*il vous reste toujours quelque chose au fond, comme qui dirait... un poids, là, sur la poitrine!*” (MBF, p. 27-28)

²⁹ “*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 cœur, — étant de tempérament plus sentimentale qu’artiste, cherchant des émotions et non des paysages.*” (MBF, p. 50)

consome ora um, ora outro, descarta o que já provou, procura qualquer coisa nova, até que finalmente nada mais lhe parece suficiente. Torna-se, então, uma menina desobediente, não por um senso de rebeldia, mas pela impaciência indiferente do tédio. As freiras sentiam que haviam lhe “prodigado tantos ofícios, retiros, novenas, sermões, haviam tão bem pregado o respeito [etc.] que ela agiu como os cavalos que se puxam pela rédea: deteve-se, de repente, e o freio escapou-lhe dos dentes” (MB, p. 58)³⁰. Assim, seu pai a tira de lá, o que não desagradava a ninguém, nem a ela mesma. Quando Charles conhece os Bertaux, Emma “se considerava grandemente desiludida, nada mais tendo para aprender, não tendo mais nada para sentir”, de maneira que, quando conhece seu futuro esposo, se encontrava em uma tal ansiedade por um estado novo que a mera presença desse novo homem “bastara para fazer-lhe acreditar que possuía, enfim, a paixão maravilhosa que até então era considerada como um grande pássaro de plumagem rósea planando no esplendor dos céus poéticos” (MB, p. 58)³¹, expectativa que, como sabemos, será brutalmente frustrada.

A forma como Emma coloca a busca pela saciação de seus desejos acima de qualquer coisa é uma marca de sua personalidade que fez com que Baudelaire a considerasse uma personagem andrógina, com uma alma sedutora e viril em um corpo de mulher (BAUDELAIRE, 1885, p. 415). Ele observa que as freiras viam em Emma um incrível poder de desfrutar da vida, de intuir os prazeres que ela é capaz de extrair das coisas. Intoxicada com o langor místico do convento, Emma haveria substituído, em sua alma, o deus cristão pelo deus da pura fantasia, do futuro e do acaso; são características que a aproximam, ainda segundo Baudelaire, da figura do dândi. Podemos pensar em *Às Avessas* e lembrar que a educação de Des Esseintes é curiosamente semelhante à de Emma, o que será nossa primeira aproximação entre a jovem esposa e um dos dândis mais cruéis da literatura: Des Esseintes sente por suas lembranças do colégio de padres e por seus ex-mestres uma ternura que não nutre nem pela família, nem pelos amigos, nem pelas amantes. Assim como Emma, ele era um aluno aplicado, e “os padres puseram-se a mimar o menino cuja inteligência os surpreendia” (HUYSMANS, 2011, p. 69)³²; era, porém, mimado demais, motivo pelo qual os padres desistiram do jovem, assim como as freiras desistem de Emma. Des Esseintes, mais tarde, continuaria com a

³⁰“*tant prodigué les offices, les retraites, les neuvaines et les sermons, si bien prêché le respect [etc.] qu’elle fit comme les chevaux que l’on tire par la bride: elle s’arrêta court et le mors lui sortit des dents*” (MBF, p. 54)

³¹“*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*” (MBF, p. 55)

³² HUYSMANS, J.-K. *Às Avessas* (trad. de José Paulo Paes). São Paulo, SP: Clássicos Penguin, 2011. Doravante A.

convicção (cada vez mais frouxa na medida em que sua nevrose se agrava, diga-se de passagem) de que “jamais teria o espírito de humildade e de penitência verdadeiramente cristão” (A, p. 143)³³, uma submissão que ele, desde menino, sempre achara estúpida. Isso não muda o fato de que a igreja e a religião também causam no duque um grande fascínio, ainda que ele esteja desconectado de uma ideia de fé: para ele, foi a Igreja que salvou a Filosofia, a História e as Letras da barbárie da Idade Média, que salvou as artes plásticas e modelos de tecidos requintados, que imobilizou “o contorno das obras de ourivesaria, guardou o encanto dos cálices esguios como petúnias, dos cibórios de flancos puros”, que preservou “mesmo no alumínio, nos esmaltes falsos, nos vidros coloridos, a graça dos feitos de outrora”; em suma, conclui, salvou “a maior parte dos objetos preciosos” da “imunda selvageria dos *sans-culottes*” (A, p. 144)³⁴. Desde crianças, portanto, o interesse dos dois personagens sempre esteve ligado a um mundo de possibilidades de experiências sensoriais, a um mesmo langor místico religioso desconectado da fé – mundo que será muito mais intelectualmente compreendido e estudado por Des Esseintes, enquanto observamos em Emma uma fruição mais intuitiva e irrefletida destes elementos.

Voltando um pouco mais em seu passado, no início do capítulo, podemos ler que mesmo antes de começar seus estudos a personagem já apresentava uma personalidade sonhadora. A sua vida antes do convento é resumida em um único parágrafo, o primeiro deste capítulo, ao que se segue a descrição de seus estudos:

Ela lera *Paul et Virginie* e sonhara com a casinha de bambu, com o negro Domingo, o cão Fiel, mas, sobretudo, com a amizade doce de algum bom irmãozinho que vai procurar frutos vermelhos nas grandes árvores mais altas do que campanários ou que corre descalço na areia trazendo um ninho de pássaros. (MB, p. 52)³⁵

O segundo parágrafo já é o início da narrativa de Emma no convento, que segue até o fim do capítulo, e nada mais é mencionado de sua infância. *Paul et Virginie* é um romance de

³³ “*qu’il n’aurait jamais l’esprit d’humilité et de pénitence vraiment chrétien*” (HUYSMANS, 1922, p. 100). Edição original: HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Paris: Bibliothèque de l’Académie Goncourt, les éditions G. Crès et cie, 1922. Doravante AF.

³⁴ “*le contour des orfèvreries, gardé le charme des calices élancés comme des pétunias, des ciboires aux flancs purs*”; “*même dans l’aluminium, dans les faux émaux, dans les verres colorés, la grâce des façons d’antan*”; “*la plupart des objets précieux*”; “*l’immonde sauvagerie des sans-culottes*” (AF, p. 101)

³⁵ “*Elle avait lu Paul et Virginie et elle avait rêvé la maisonnette de bambou, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l’amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d’oiseau.*” (MBF, p. 48)

1788, escrito por Bernardin de Saint-Pierre, e narra a vida de duas crianças de famílias distintas que são criadas juntas na Ilha de França. O livro tem forte influência do iluminismo francês, sobretudo de Rousseau; são crianças criadas longe da sociedade, em meio a natureza, que aprendem sobre o abolicionismo e direitos humanos. Os dois se apaixonam, mas Virginie é mandada a Paris para estudar; ela, então, promete um dia reencontrá-lo. Quando ela finalmente está voltando para a ilha, o navio em que está naufraga e Paul encontra seu corpo na praia, com um retrato seu em sua mão, e morre de tristeza. A fantasia fraternal de Emma, o irmãozinho com quem sonha, na verdade é um amante, e está sugerido aqui que desde muito cedo – antes mesmo de entrar para o convento – ela já tem algo que a impele para uma fuga da realidade, para devaneios, sobretudo amorosos.

Esse parágrafo sugere duas interpretações: por um lado, poderíamos dizer que o caráter de Emma foi desde sempre moldado por romances. Ela seria o tipo de menina que, em sua infância e adolescência solitárias, aprendeu com eles a tentar substituir a vida real pela literatura. Mas também podemos sugerir uma interpretação levemente diferente: em vez de ter seu caráter moldado pela literatura, poderíamos dizer que, ao contrário, seu caráter já tinha alguma predisposição à literatura assim como tem para qualquer coisa estimulante para sua imaginação. Em lugar de pressupor que a menina nasceu saudável e que adoeceu por causa dos livros, talvez possamos postular que ela, como personagem, já foi concebida com esta doença para qual os livros foram uma espécie de paliativo. Era comum no século XIX a ideia segundo a qual os romances poderiam perverter as mulheres, fazê-las confundirem vida real e imaginação, induzi-las a um mau comportamento. Esse tema é abordado inclusive no próprio livro: quando Emma adoece após a partida de Léon, a mãe de Charles acusa-a de desocupada, de ociosa, de não fazer nada além de “ler romances, maus livros, obras que são contra a religião” (MB, p. 163)³⁶, motivo pelo qual ambos, com dificuldade, proibem Emma de ler, como se essa medida pudesse acalmar seus nervos estariam excitados demais pela imaginação, o que evidentemente não acontece. Segundo Novillo-Corvalán (2012), foi Kierkegaard que notou, em 1842 (antes mesmo da publicação de *Madame Bovary*, de 1857), que estava aparecendo ao mesmo tempo em vários romances a figura da *mulher leitora*, como uma espécie de atualização feminina do personagem Dom Quixote; desta maneira, o *quixotismo* recebe uma nova forma, que mais tarde será chamada de *bovarismo*, termo que hoje em dia figura até mesmo em dicionários médicos e psiquiátricos.

³⁶“À lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion” (MBF, p. 175)

A ideia, no entanto, de que Emma possui alguma coisa que precede suas leituras, um estado de espírito independente da existência ou não dos romances, que permanece mesmo quando a proibem de ler, é uma abordagem que a afasta do senso comum ligado a este tipo social. O que caracteriza a mulher-leitora é o fato de que os livros excitam sua imaginação até o ponto em que ela perde a noção da realidade; ela pensa que a felicidade real está nos contos de fadas, com os quais busca correspondência na vida real. Uma personagem ingênua, a mulher-leitora perde a lucidez e é incapaz de ver a vida tal como ela é. Quanto a *Madame Bovary*, pode ser interessante pensar também em um movimento inverso: há algo na loucura de Emma que se configura não como uma ingenuidade, mas como uma lucidez grande demais; poderíamos pensar que Emma vê nos habitantes de Yonville, em partes, o mundo tal como ele é, composto por existências fúteis e hipócritas, vivendo suas vidas medíocres, sem querer tirar delas nenhum tipo de transcendência, e ajustar-se a esse mundo como uma esposa-mãe pequeno-burguesa aparece para ela como o pior castigo possível, como o aniquilamento total da promessa de liberdade feita pela mesma sociedade que a obriga a existir dessa forma. Há em Emma essas duas linhas de força, o que a torna uma personagem ambígua: o mundo insuportável a impele para a leitura de romances; a leitura de romances excita sua imaginação e torna o mundo mais insuportável. Talvez estejamos tentando conceder a protagonista um pouco da seriedade desmedida concedida a Des Esseintes. Dificilmente alguém diria que o motivo de ódio por Paris deste último é o fato de que estudou muitas obras latinas, leu Mallarmé, Baudelaire e Edgar Allan Poe demais, passou muito tempo olhando quadros de Redon ou de Moreau. A indisposição tão particular de Des Esseintes pode ser lida não só como uma característica do temperamento do personagem, mas também como uma expressão literária de crítica à sociedade da época. De maneira análoga, nos interessa em Emma não só a sua incapacidade de encarar a realidade como ela é – que, diga-se de passagem, também existe em Des Esseintes –, enxertando nela suas fantasias como uma esposa entediada, mas também o modo como sua inadequação possui um caráter objetivamente crítico. Emma é esposa-leitora; mas também é outra coisa.

1.3 O Pássaro de Plumagem Rósea

Como terceiro e último ponto deste capítulo, abordaremos os adultérios da personagem. O que no convento configurava-se como uma busca tranquila por satisfação, algo mais próximo de uma curiosidade, após o casamento torna-se um temperamento ansioso, um tédio impaciente

e desesperado, que acabará por adoecê-la várias vezes durante o romance. Um ano após *La Vaubyessard*, ao perceber que o casal não irá receber convites para um novo baile, a personagem inicia um período de definhamento; ela “empalidecia e tinha palpitações” (MB, p. 90), e os tratamentos de Charles a irritavam ainda mais; oscilava entre períodos de conversas febris e torpores em que permanecia sem falar ou mover-se; começa a beber vinagre para emagrecer, então contrai uma tosse seca e perde o apetite. Esse estado só irá mudar quando, após deixarem Tostes, a esposa é apresentada a Léon; e, assim que ele parte de Yonville, Emma volta a adoecer. Esses períodos de extrema melancolia, seguidos de breves momentos de euforia e satisfação, tornam-se um comportamento padrão na jovem esposa. E é só após o casamento que o temperamento sonhador que possuía quando criança toma essa forma destrutiva. A Emma casada tem pressa, sua curiosidade torna-se compulsiva; aquilo que antes era a procura calma, intuitiva e irrefletida de um paraíso, agora é uma fuga desesperada de um pesadelo; a Emma adulta ainda não sabe bem o que quer, mas já tem certeza de que o que se tornou não é o que queria.

Esse desespero fará com que Emma tome uma postura que configura uma nova ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que ela de fato possui um temperamento romântico, com seu tédio, seu desejo de transcendência, seus nervos frágeis e suas febres de amor, ela também encena um comportamento de heroína romanesca de maneira vazia, como se a mera reprodução dos contornos dos romances que lê bastasse para viver um amor verdadeiro. Na cena em que Emma e Léon se reencontram em Rouen, finalmente a sós, temos um clima irônico latente; lemos, por exemplo, que “cada qual explicitava cada vez mais pormenorizadamente os motivos de sua dor”, exaltando-se “um pouco naquelas confidências progressivas”; porém “ela não confessou sua paixão por outro, ele não disse que a esquecera” (MB, p. 291)³⁷, o que desmascara de imediato o caráter falsamente sincero e espontâneo da conversa. Quando se encontram no dia seguinte na catedral de Notre-Dame, Emma chega atrasada e rapidamente entra na capela da Virgem, onde ajoelha-se para rezar, ao que Léon, apesar da irritação, sente “um certo encanto ao vê-la durante o encontro assim perdida em orações como uma marquesa andalusa”, mas impacienta-se “pois ela não acabava nunca” (MB, p. 301)³⁸. A essa cena se segue um dos momentos mais problemáticos para a acusação do livro como imoral, à época de sua publicação, que é a cena amorosa na carruagem: Léon, cansado dos jogos de conversação

³⁷“*Car ils précisaient de plus en plus les motifs de leur douleur*”; “*un peu dans cette confidence progressive*” “*Elle ne confessa point sa passion pour un autre; il ne dit pas qu’il l’avait oubliée*” (MBF, p. 322)

³⁸ “*un certain charme à la voir, au milieu du rendez-vous, ainsi perdue dans les oraisons comme une marquise andalouse*”; “*car elle n’en finissait*” (MBF, p. 332)

de Emma, da encenação romântica que ambos estavam realizando, impacienta-se ainda mais quando sua futura amante decide aceitar um passeio turístico pela igreja oferecido por um guia, para quem ele arremessa qualquer quantia em dinheiro, tomando Emma pelo braço e conduzindo-a para fora de lá. Insegura, Emma vacila, ao que Léon diz: “Isto se faz em Paris!” (MB, p. 304)³⁹, o que basta para ela trocar o *script* que estava encenando e viver com Léon uma longa passagem na qual a carruagem permanece por horas rondando a cidade; o cocheiro, que não podia pedir para dar uma pausa na corrida sem receber atrás de si exclamações de cólera, se encontrava “arrasado e quase chorando de sede, de cansaço e de tristeza” (MB, p. 306)⁴⁰. Léon, então, torna-se seu amante, e Emma, cada vez mais infeliz na província, arrisca-se cada vez mais para conseguir ir a Rouen encontrá-lo.

Se pensarmos no primeiro caso de Emma, esse comportamento alheio às possíveis represálias pode ficar mais evidente. Logo após se encontrar com Rodolphe Boulanger para passearem a cavalo, ao voltar para casa, temos o seguinte trecho:

Repetia-se a si mesma: “Tenho um amante! Tenho um amante!”, deleitando-se com essa ideia como com a de uma outra puberdade que a tivesse atingido. Portanto, ia possuir enfim aquelas alegrias de amor, aquela febre de felicidade da qual desesperara. [...]

Lembrou-se, então, das heroínas dos livros que lera, e a legião lírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como uma parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejara ser. Aliás, Emma sentia uma satisfação vingativa. Não sofrera suficientemente? Porém triunfava agora, e o amor, por tanto tempo contido, jorrava inteiro com alegre agitação. Ela o saboreava sem remorsos, sem inquietação, sem perturbação. (MB, p. 206)⁴¹

É interessante pensar nesses termos: nem remorsos, nem inquietação, nem perturbação, mas uma satisfação vingativa. Veremos mais adiante no romance que Emma muda suas maneiras ao tornar-se amante, “seus olhares tornaram-se mais ousados, sua fala mais livre”, chegando ao ponto de cometer a “inconveniência de passear com o dr. Rodolphe com um

³⁹ “*Cela se fait à Paris!*” (MBF, p. 336)

⁴⁰ “*démoralisé, et presque pleurant de soif, de fatigue et de tristesse*” (MBF, p. 338)

⁴¹ “*Elle se répétait: «J'ai un amant! un amant!» se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. // Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. D'ailleurs, Emma éprouvait une satisfaction de vengeance. N'avait-elle pas assez souffert! Mais elle triomphait maintenant, et l'amour, si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux. Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble.*” (MBF, p. 225-226)

cigarro na boca, *como se quisesse escarnecer do mundo*” (MB, grifo do autor, p. 241)⁴². A vingança de Emma não é só contra Charles; é uma raiva difusa, um escarnecimento de tudo e todos, como se ela quisesse mostrar à sociedade que poderia ter aquilo que lhe havia sido negado pelo próprio mundo, como uma espécie de vingança da fantasia contra a realidade. Ela fazia parte agora desse coro imaterial das adúlteras, tornando-se uma “parte real dessas imagens”, materializando na realidade quotidiana – na sua e na de todos – uma paisagem que deveria pertencer somente aos livros. Quando repete duas vezes “Eu tenho um amante!”, podemos lembrar vagamente do “Ela estava lá”, do baile de La Vaubyessard; há aqui também um breve momento de ajuste entre sonho e realidade, que lhe confere um sentimento de superioridade. Talvez seja essa onipotência – o poder de realizar um sonho com suas próprias mãos – um dos motivos pelo qual ela se sente tão alheia à culpa e às complicações que o adultério pode causar. É importante notar que na época em que se passa o romance não existia o direito ao divórcio. A maneira como Emma age impulsivamente, correndo pelo bosque para encontrar Rodolphe, ou mesmo a cena da carruagem, é algo totalmente atípico. Emma não teme uma punição divina por seus pecados, vai de beata a amante sem problemas; não teme ser punida pela sociedade, é pouco discreta e acaba virando motivo de fofocas, o que não parece lhe preocupar; nem teme uma punição direta de Charles, em uma época na qual seria legalmente bem aceito um marido traído assassinar a esposa. Talvez possamos dizer que essa indiferença com relação às consequências de seus atos pode ser compreendida como uma espécie de liberdade; é como a liberdade total do artista, que lê muito e vê muito, que sonha e então compõe as imagens – que, no caso, são os cenários de sua própria vida – a seu bel-prazer. Dentro do círculo mágico do romance, entretanto, Emma não é personagem, mas uma pessoa limitada a sua condição humana e familiar, à mercê das leis da sociedade, de maneira que ela não pode desfrutar da mesma segurança do artista, que pode compor o que quiser sem correr nenhum risco. Emma não percebe como sua impulsividade é arriscada, nem como sua liberdade é limitada. Por este motivo, talvez, a forma com que se relaciona com seus semelhantes soe para o leitor, muitas vezes, como crueldade e indiferença. Ela é uma personagem que trata o resto do romance como composto por personagens e paisagens – inclusive a si mesma – postura que tentaremos descrever nesta parte da dissertação.

Para Andrea Hossne (2000), quando Emma procura no adultério uma possibilidade de autorrealização no amor – algo que Charles foi incapaz de lhe proporcionar – ela encontra

⁴² “*elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche, comme pour narguer le monde*” (MBF, p. 266)

somente uma retórica vazia. Quando sente que se juntou à “legião lírica” das mulheres adúlteras da literatura, percebe que conseguiu encenar no mundo real um enredo que foi por ela lido inúmeras vezes. Porém essa encenação, que faz com que se sinta irmã dessas mulheres, resume-se a uma aparência de jogos amorosos; “ela encontra a retórica”, “não a vivência real”, pois o “que Emma buscava só existe como ruína” (HOSSNE, 2000, p. 135), como convenção amorosa burguesa transformada em um *script* medíocre. Hugh Kenner (1962) nos lembra, inclusive, que podemos encontrar correspondências entre os diálogos de Emma com Léon e algumas entradas do *Dicionário de Ideias Feitas* de Flaubert, que é uma grande coletânea de *clichés* e lugares comuns da sociedade francesa de sua época⁴³. Segundo o autor, esses diálogos se assemelham a uma “*veritable checklist of things it is fashionable to think about literary enchantment. It is not, in fact, a really convincing bit of dialogue*”; então conclui que “*Emma and Léon are meant to be talking completely out of books, and Flaubert’s dialogue is at its best when the books are at a little distance*” (KENNER, 1962, s/p). A ideia de que essas opiniões são algo “*fashionable to think*” – as opiniões sobre Literatura e Poesia que viraram moda, e que por isso mesmo Flaubert adora ironizar – é algo que nos poderia lembrar do luto de Emma quando sua mãe morre: a existência lânguida e pálida que ela persegue – uma representação romântica tão comum na literatura e nas artes da época – não deixa de ser outra forma de transformar a dor de um luto em pura retórica, em figurino, o que parece bastar para satisfazê-la temporariamente. E aqui algo curioso acontece, pois na medida em que há um ajuste entre sonho e realidade – sua fantasia como uma moça lânguida transformada materialmente em figurino – há, também, um desajuste brutal entre sentimento e realidade: a melancolia, a languidez e as roupas pretas deveriam ser uma expressão externa de um estado interno composto por tristeza, por saudade, por desamparo, enfim, pelas inúmeras sensações do luto; mas a sensação que mais desponta do coração de Emma ao ver-se vestida de preto é a *satisfação*.

Se pensarmos em *A Mulher de Trinta Anos* (2015) de Balzac, podemos encontrar contrastes interessantes entre Julie e Emma. Anterior a *O Pai Goriot* e *Ilusões Perdidas*, publicado em 1842, este livro narra a história de uma jovem muito bela que, contrariando a vontade do pai, decide casar-se com um militar raso, infiel e insensível, que será pintado como

⁴³ Citaremos dois exemplos do autor. Em um diálogo entre Léon e Emma, o jovem diz que ama o mar, ao que ela pergunta se ele não sente “*que l’esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l’âme et donne des idées d’infini, d’idéal?*” (MBF, p. 112). No *Dictionnaire des idées reçues* temos: “*Mer. N’a pas de fond. — Image de l’infini. — Donne de grandes pensées.*” (KENNER, 1962, s/p) Depois, no mesmo diálogo, Emma pergunta qual o tipo de música que Léon mais gosta, ao que ele responde: “*la musique allemande, celle qui porte à rêver*” (MBF, p. 114). No *Dictionnaire* temos: “*ALLEMANDS: Peuple de rêveurs. (vieux)*” (KENNER, 1962, s/p).

o responsável por sua completa infelicidade; Julie também sonhava com um casamento perfeito, com uma bela família, e sua esperança de felicidade não vai além da constituição dessa família. Logo depois de casada, quando seu marido viaja a trabalho e ela fica hospedada na casa de uma de suas tias, a moça escreve uma carta tentando alertar sua melhor amiga sobre as decepções do casamento: “Você vai se casar, Louisa. Esse pensamento me faz tremer. Pobre menina, case-se; depois, em poucos meses, um de seus mais pungentes arrependimentos virá da lembrança do que éramos antigamente”; “um marido a transformará, em poucos dias, no que já sou, feia, sofredora e velha”; “não lembro mais de mim” (BALZAC, 2015, p. 51). Começa, então, a adoecer, a definhar, ficando pálida e extremamente frágil, tornando-se uma daquelas mulheres delicadas e espirituosas que Emma tanto adora; só irá recuperar seu vigor – assim como Emma – quando se apaixona por um médico e militar inglês que se oferece a Victor para tratar dos nervos de sua esposa. Julie, então renovada, sentindo-se novamente viva, perdidamente apaixonada por lord Grenville, que sempre fora por ela enamorado, fala para seu salvador que eles não devem mais se ver, pois a paixão de ambos pode se tornar algo perigoso que não deve ser consumado. “As leis do mundo”, Julie diz para Arthur, “exigem que eu lhe torne [de Victor] a existência feliz; obedecerei a elas; serei sua escrava; minha dedicação a ele será sem limites, mas a partir de hoje sou viúva”. Então conclui: “se não sou mais do sr. d’Aiglemont, nunca mais serei de outro. Você só terá de mim o que de mim arrancou” (*ibid.*, p. 83). Apesar da repulsa que ela sente por essas “leis do mundo”, o que a aproxima de Emma, Julie será fiel a elas, pois a virtude é aquilo que existe de mais importante para essa heroína; para ser virtuosa, ela é capaz de abdicar de todo prazer e se entregar a uma vida de infelicidades e martírios. Neste sentido, é o total oposto de Emma, não sofre desse tipo de dilema interno e tem horror ao auto-sacrifício. De fato, Emma só pensa na virtude quando esta pode lhe proporcionar um prazer contemplativo sobre si mesma: quando se percebe apaixonada por Léon, imagina o jovem descobrindo seus sentimentos e admirando sua resignação; sentia, em sua fantasia, “o orgulho, a alegria de dizer-lhe: ‘sou virtuosa’, e olhar-se no espelho fazendo poses resignadas consolava um pouco do sacrifício que julgava fazer” (MB, p. 141)⁴⁴. O modo como Emma, em muitos momentos, ignora as “leis do mundo” que tanto assombram Julie, faz com que ela desfrute de uma liberdade que é estranha à mulher balzaquiana, contraste que nos parece interessante na caracterização da maneira como a personagem de Flaubert busca a beleza e a plenitude.

⁴⁴ “Puis l’orgueil, la joie de se dire: «je suis vertueuse», et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu’elle croyait faire” (MBF, p. 150)

A maneira como a heroína de Balzac abre mão do prazer na maior parte do livro, quase como uma penitência pela culpa de não conseguir ser feliz com o marido, a torna de fato quase uma anti-Emma. A cena na qual Arthur, quase morto de paixão, volta a revê-la contrariando o pedido que faz para afastarem-se para sempre, pode ilustrar isso de maneira interessante. Ela leva Arthur ao seu quarto; “Com um olhar Julie mostrou a filha a lorde Grenville. Esse olhar dizia tudo” (*ibid.*, p. 92). Arthur responde: “Podemos levá-la”, e então a filha solta uma exclamação chamando a mãe. Julie, então, é despertada por “tantos sentimentos nobres e tantas irresistíveis simpatias que o amor foi por instantes esmagado pela voz poderosa da maternidade. Julie não foi mais mulher, foi mãe.” (*ibid.*, p. 92). O desfecho da cena é terrível: o marido volta repentinamente; Arthur tenta fugir pela janela com a ajuda de Julie, mas fica com as mãos presas durante toda a noite no peitoril externo da janela, sem pedir ajuda, “para salvar a honra de sua amante” (*ibid.*, p. 95), e então morre de frio. Julie, apesar de nunca mais se recuperar dessa tristeza, não sente culpa, pois fez a coisa moralmente correta; o amor de sua vida está morto, mas sua honra está intacta, pois as leis do mundo foram respeitadas. Há uma cena curiosamente simétrica em *Madame Bovary*. O que para Julie era uma função quase divina imposta a ela na terra como mulher, seu dever intransponível de mãe e de esposa, para Emma é uma questão de fácil resolução. Depois de vários dias suplicando a Rodolphe para que eles fujam juntos, o nobre finalmente pergunta “E tua filha?”; “ela refletiu por alguns minutos, depois respondeu: - nós a levaremos, paciência!⁴⁵”, ao que Rodolphe responde “Que mulher!” (MB, p. 243)⁴⁶.

Mas estaríamos sendo injustos se disséssemos que Emma não se arrepende em nenhum momento. No capítulo X da segunda parte, ela olha para sua filha e sente uma repentina ternura (há aqui, também, alguma vaga simetria com Julie sendo arrebatada por um sentimento materno). Ela falta a três encontros consecutivos com Rodolphe, ao que o narrador exclama: “Foi então que Emma se arrependeu!”⁴⁷ (MB, p. 218). Subitamente, ela se pergunta se não teria sido melhor ter amado Charles, ter amado, enfim, sua vida; mas Charles “não oferecia uma grande ocasião para o renascer do sentimento” (MB, p. 219)⁴⁸. O capítulo seguinte é famoso, o

⁴⁵“Paciência” = “*Tant pis!*”. Vale constar que o termo francês “*tant pis*” possui várias traduções. Na edição traduzida por Mário Laranjeira (2011), lemos “que se há de fazer?!”; em inglês, na de Margaret Mauldon (2004): “*there’s nothing else to be done*”. Segundo o Dicionário *Le Robert*, “*tant pis*” significa, aproximadamente, “*cela ne fait rien*”, que, em português, é algo como “não importa”; mas está longe de possuir uma conotação neutra, como “paciência” talvez possa sugerir. “*Pis*”, também segundo o *Le Robert*, significa “*plus mal*”, ou “pior”. Há um conteúdo negativo que aprofunda a indiferença da frase, justifica melhor a surpresa de Rodolphe, e se perde na tradução.

⁴⁶“— *Et ta fille? // Elle réfléchit quelques minutes, puis répondit: // — Nous la prendrons, tant pis! // — Quelle femme!*” (MBF, p. 268).

⁴⁷“*C’est alors qu’Emma se repentit!*” (MBF, p. 240)

⁴⁸“*il n’offrait pas grande prise à ces retours du sentiment*” (MBF, p. 241)

preferido de Baudelaire: a convite de Homais, instigado por Emma, Charles é convencido a participar com o boticário de uma cirurgia para corrigir o pé manco de Hippolyte; a cirurgia é um total fracasso, o menino quase morre, um médico que vem de Rouen expõe o absurdo da situação e Charles vira motivo de chacota (afinal, era o único médico presente na cirurgia). Emma, então, ama Rodolphe mais do que nunca, e não se vê mais perturbada por nenhuma espécie de remorso. Muito diferente de Julie, o arrependimento provavelmente vem de uma sensação de poder estar perdendo uma possibilidade de felicidade que ela ainda não havia tentado experimentar verdadeiramente, não tendo origem em uma pressão social. Quando trai Charles e suplica para Rodolphe para que seja levada de lá, Emma consegue refletir sobre o que está abandonando – afinal, um marido que a ama e uma filha pequena – e assim vê no seu próprio casamento uma vaga promessa de autorrealização; sua própria vida, vista com um pouco de distância, torna-se mais colorida. O arrependimento não vem dos pecados contra a religião, contra os bons costumes, contra a instituição do casamento; em suma, os elementos das “leis do mundo” que tanto preocupam Julie. Ela arrepende-se de ter abandonado com tanta facilidade uma possibilidade de felicidade; tão logo essa esperança se esvai, some também o arrependimento, que aparece substituída por um sentimento de vingança. Esse brevíssimo momento de arrependimento é a exceção que comprova a regra.

A heroína de Balzac, calejada pela dor, guardando seus mistérios dos olhares curiosos dos salões, é descrita como a perfeita imagem da mulher madura e completa. A mulher de trinta anos é aquela que já amou e já sofreu de todas as mazelas que “as leis do mundo” podem lhe causar. “Tudo revelava”, diz o narrador, “uma mulher sem interesse na vida, que não conheceu os prazeres do amor mas sonhou com eles, e que se curva sob os fardos com que sua memória a esmaga; uma mulher que há muito tempo perdeu a esperança no futuro ou em si mesma” (BALZAC, 2014, p. 125); é, ao mesmo tempo, como ela mesmo diz, alguém que “não deixou penetrar em seu coração nenhum sentimento falso” (*ibid.*, p. 111). A beleza da mulher de trinta anos vem do brilho de um autoconhecimento perfeito de seus desejos ao lado do martírio da resignação, de um eterno e melancólico abaixar de cabeça feminino. É somente neste momento que Julie irá cometer sua primeira e única traição: calculada, discreta, madura, Julie finalmente se desenrijece e aprende a desfrutar do amor através das brechas que a moral burguesa – que por ninguém é respeitada, afinal – pode oferecer; envolve-se com um homem confiável, tendo um caso que durará até o momento em que ele irá casar e seguir sua vida.

A vida de Julie depois disso se encerra absolutamente dentro do núcleo familiar: já idosa, finalmente tranquila com marido e filhos, ela alcança a paz. Em *Madame Bovary*, temos

uma personagem que não admitiria torna-se uma mulher de trinta anos balzaquiana; aliás, suicida-se antes disso. O triunfo da vida de Julie como esposa e mãe seria para Emma a destruição total. Julie castra todos os impulsos e só trai o marido quando percebe que ela e o amante conseguirão fazer isso com sucesso, de maneira imperceptível e sem nenhum dano à sociedade. Mesmo a beleza de ambas é diferente: Julie encanta pela languidez, pela humildade das roupas e altivez dos gestos e de sua postura; em Emma, com seu vestido de três folhos, o que mais chama a atenção são seus olhos muito escuros e grandes demais, dentro dos quais Charles sentia perder-se, e que também tanto encantam Rodolphe. Curiosamente, ambos os romances parecem compartilhar de uma mesma moral da história, de uma mesma visão de mulher madura: enquanto Julie não sucumbe ao desejo de se suicidar e torna-se o que a sociedade quer, a despeito de suas vontades, Emma toma veneno e morre jovem. Cada um à sua maneira, ambos os romances dizem que a mulher, desta forma, ou se conforma com as leis do mundo, ou deixa de existir.

Poderíamos ainda lembrar brevemente de *Anna Kariênina* (2009), de Tolstói: tendo o pedido de divórcio negado por seu marido, é pelo estabelecimento de uma vida às margens da sociedade que ela põe fim à vida; a dor de ser publicamente adúltera, de construir enfim uma vida clandestina com amante e filha fora do casamento, abandonando seu marido e seu filho oficial, tudo isso é tão insuportável que, por um impulso, Anna se joga nos trilhos de trem na estação onde conheceu Vrónski. No coro das mulheres adúlteras a heroína de Flaubert tem uma voz destoante: ela se mata pois não consegue pagar suas dívidas. Sua ruína é não conseguir mais pagar pelos seus prazeres, e a vida de Berthe mais tarde como operária – do ócio total a uma vida encerrada ao trabalho, a mera subsistência – encena o pesadelo total de Emma: se a magia e a abundância de sensações do castelo de La Vaubyessard são a representação de um paraíso, a vida repetitiva, limitada e monocromática da fábrica é o inferno; uma vida na qual em lugar do luxo, do excesso e do tédio, existe o trabalho braçal e o cansaço do corpo. Se o terror de Julie e de Anna se relacionam com a falta de liberdade feminina na sociedade, pois são obrigadas a seguir à risca um destino com o qual não se identificam, pode-se dizer que Emma tem um problema adicional: mesmo se alcançasse a liberdade masculina – e, vale constar, ela repele o papel de mãe e de esposa, vai para diversos lugares sem consentimento do marido, além de ter autonomia com relação às finanças da casa, podendo dar inveja a muitas moças de romances do século XIX – o mundo ainda não seria capaz de proporcionar o prazer que ela quer. Há um sonho de libertação real em lorde Grenville, assim como haveria uma possibilidade de felicidade em Vrónski se as circunstâncias fossem outras. Elas poderiam ser

felizes dentro da sociedade; existe, enfim, dentro desses mundos, a possibilidade do ajuste; basta desembaralhar as peças, colocá-las nos lugares certos. Emma tenta de tudo, e a conclusão que chegamos é que nada seria capaz de satisfazê-la realmente: sua infelicidade transcende Charles, de maneira que o alvo da ácida ironia de Flaubert ultrapassa muito a instituição do casamento; o encanto que Emma quer não pertence a este mundo. Todas as esperanças mesquinhas de ajuste com que sonha se desfazem no ar.

Há uma cena interessante para explorarmos mais um pouco essa recusa de Emma pela vida burguesa. Após a partida de Léon, quando vai pedir auxílio – em vão – para o padre de Yonville, Emma volta desconsolada para casa. Ela senta-se, então, em sua sala:

[...] Porém, entre a janela e a mesa de trabalho encontrava-se a pequena Berthe, vacilando com botinhas de tricô e procurando aproximar-se de sua mãe para agarrar a extremidade das tiras de seu avental.

- Larga-me! disse ela, afastando-a com a mão.

A menina voltou logo, aproximou-se ainda mais de seus joelhos e, neles apoiando-se com os braços, erguia para ela seus grandes olhos azuis, enquanto um filete de saliva pura caía de seus lábios na seda do avental.

- Larga-me! - repetiu a jovem, irritada. - Seu rosto assustou a criança, que se pôs a gritar.

- Ora, larga-me de uma vez! -, disse ela, empurrando-a com o cotovelo.

Berthe foi cair junto da cômoda, contra a patera de cobre; cortou a face e sangrou. (MB, p. 150)

49

Emma então toca a sineta, Charles aparece e ela diz que a pequena se machucou sozinha, brincando. A relação de Emma com Berthe é bastante oscilante; Emma tem momentos de ternura, de um furor materno, e não mais que de repente de total indiferença. Berthe aparece quase que na mesma frequência que o fervor religioso, a compulsão por comprar móveis e roupas, e outros hábitos que preenchem o espaço entre uma traição e outra. O que nos interessa aqui é a maneira como Emma trata a menina quando ela não aparece mais como uma presença prazerosa, quando não lhe agrada mais ser vista como uma espécie de mãe romantizada. Sua repulsa – “larga-me!” – é uma frase que talvez seja o maior bordão de Emma neste romance, com algumas variações. Esse gesto de repulsa é um gesto que ela repete com Charles desde o casamento, quando este passa toda a festa procurando-a, perseguindo-a e arrastando-a para os pátios, como um bobo apaixonado; quando ela diz “larga-me!”, “estás me amarrotando” (MB,

⁴⁹ “— *Laisse-moi! dit celle-ci en l'écartant avec la main. // La petite fille bientôt revint plus près encore contre ses genoux; et, s'y appuyant des bras, elle levait vers elle son gros œil bleu, pendant qu'un filet de salive pure décollait de sa lèvre sur la soie du tablier. // — Laisse-moi! répéta la jeune femme tout irritée. // Sa figure épouvanta l'enfant, qui se mit à crier.// — Eh! laisse-moi donc! fit-elle en la repoussant du coude.// Berthe alla tomber au pied de la commode, contre la patère de cuivre; elle s'y coupa la joue, le sang sortit.*” (MBF, p. 160)

p. 71)⁵⁰, no baile de La Vaubyessard; quando, após a cirurgia de Hippolyte, diz: “senta-te”, “tu me irritas!” (MB, p. 232)⁵¹; o “Oh! Deixe-me” (MB, p. 389)⁵² final, quando acaba de tomar veneno e Charles deseja estar com ela; ela repete também esse gesto com a mãe Rollet, com Lhereux, com Justin, e por fim com a filha. Esse é o comportamento de Emma, enfim, quando ela é atrapalhada em seus pensamentos por alguma inconveniência do mundo externo, o que acontece com demasiada frequência; parece um gesto quase instintivo, um nojo ao perceber que há algo repugnante cercandolhe por todos os lados – a saber, sua própria realidade. Auerbach, em “La Mansão de La Mole”⁵³, analisa uma cena famosa cuja construção é parecida com o excerto que separamos: ele comenta a descrição de uma refeição, construída de forma subordinada ao estado interno de Emma, a sala como uma estufa, o vapor do cozido, a sensação de enjôo, a demora de Charles para comer, o tédio de Emma esperando-o, enfim, “toda a amargura de sua existência parecia-lhe servida no seu prato” (FLAUBERT apud AUERBACH, 2016, p. 432)⁵⁴. Da mesma forma que, aqui, a repulsa que sente pelo esposo aparece como que materializada no jantar, transformada em um enjôo provocado pelos vapores da comida e o calor da sala, a repulsa de Emma pela filha pode ser identificada na descrição do filete de saliva que escorre da boca de Berthe e cai em seu avental de seda: todo o seu desconforto pode ser flagrado no estranho nojo que sente ao toque da saliva de sua filha; afinal, uma cena completamente comum e cotidiana na vida materna. Pela passividade da criança, que mal sabe falar, a mãe pode ter uma reação mais espontânea e agressiva, repelindo-a com força e acabando por machucar o rosto da menina. Se pensarmos uma última comparação com Julie, há uma cena similar, na qual ela diz não conseguir mais amar Hélène, que é filha de Victor; ao apaixonar-se por outro homem, não reconhece na filha um produto de seu amor, tendo apenas um instinto materno que se afrouxa com o passar dos anos, sentindo cada vez menos ternura por ela. Julie, no entanto, faz de tudo para reprimir totalmente sua repulsa – que confessa, aos prantos, para um padre que vem visitá-la – oferecendo para filha somente carinhos e gestos maternos. Emma, por outro lado, é incapaz de falsear seus sentimentos como o faz Julie; ao mesmo tempo, a expressão de seu desprezo não vem acompanhada com remorso, como é o caso da mulher balzaquiana. Ela não mente para si mesma sobre sua falta de amor, nem tampouco perturba-se

⁵⁰ “*Laisse-moi!*”, “*tu me chiffonnes*” (MBF, p. 69)

⁵¹ “*Assieds-toi*”, “*tu m’agaces!*” (MBF, p. 255)

⁵² “ - *Oh! Laisse-moi!*” (MBF, p. 435)

⁵³ *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2002)

⁵⁴ “*toute l’amertume de l’existence lui semblait servie sur son assiette*” (FLAUBERT apud AUERBACH, 2017, p. 432)

como Julie com a possibilidade de sua filha identificá-la. Mente somente para Charles, para que a deixe em paz, afinal, o marido certamente estranharia a cena. É quase como se Emma, insatisfeita com Berthe como personagem, desejasse amassar o papel no qual ela existe para escrever qualquer coisa mais interessante.

Descrevemos até aqui alguns pontos que julgamos interessantes para entender a relação entre a procura de Emma pelo prazer, sua forma de fruição, e a maneira como os dilemas morais desta procura não é uma questão. Os dilemas de Emma não são de ordem moral; para além da opressão que sofre por ser mulher em uma sociedade que castra sua liberdade, há algo que a oprime de modo ainda mais poderoso, pois, de fato, o que aponta como uma limitação é por ela mesma transgredido várias vezes de diversas formas. Em sua relação com a religião, acontece algo semelhante, pois ela adora a missa pelo langor místico, sem possuir um sentimento de fé propriamente dito. O mesmo acontece com o luto quando sua mãe morre: o que sente quando percebe que não sofre mais é decepção, pois o figurino do luto eleva sua imagem de um jeito que lhe agrada. O mesmo, também, com sua filha: quando gosta de sua autoimagem como mãe e diverte-se ao cuidar dela, a filha é uma presença prazerosa; tão logo deseja ser outra coisa, a filha se torna tão insuportável quanto Charles, Tostes, Yonville e tudo aquilo que a impede materialmente de ser ou de fruir de uma outra coisa. A relação com essas pessoas e lugares, portanto, possui uma íntima simetria com a relação que Emma tem com os móveis, os tecidos e as roupas, os artigos de luxo que compra de Lhereux; são todos – pessoas e objetos – itens de “consumo imediato de seu coração”; e “rejeitava como inútil” tudo aquilo que não contribuísse para esse consumo, que não pudesse lhe oferecer nenhuma “espécie de vantagem pessoal” (MB, p. 54). Ela confundia em seu desejo “as sensualidades do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos e as delicadezas do sentimento” (MB, p. 81)⁵⁵; confundia “os apetites da carne, a ambição do dinheiro e as melancolias da paixão” (MB, p. 141). Desta forma, se tudo é esvaziado de seu sentido particular e é reduzido a mero artigo de consumo – tudo é, de alguma forma, democraticamente equalizado em suas funções na sociedade – não há mais moralidade, nem pecado nem virtude; a partir do que se explica a ausência de remorso. Não há problema em, um dia, passear com o amante fumando charutos, e se tornar uma beata fervorosa no outro. Não há mais um problema moral em não amar o marido e a filha: o problema é de ordem prática, pois ela está cercada por algo que não lhe proporciona aquela plenitude tão desesperadamente desejada. O espírito de Emma é praticamente binário: há o que gera prazer e o que não; o prazer

⁵⁵“*Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l’élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment.*” (MBF p. 82)

é bom e pleno, o desprazer é desesperador e sufocante. Há, por fim, entre fantasia e realidade, ajuste e desajuste. É curioso notar também como ela muda pouco ao longo do livro; ela pode até aprender a refinar suas estratégias, aprende com Rodolphe a seduzir com mais coragem e sofisticação; antes de conhecê-lo, Emma era tímida e recatada mais por inexperiência do que por ser de fato reservada. Poderíamos dizer que o vazio que a caracteriza, a constante falta que habita seu coração – que existia timidamente desde antes de entrar no convento – não aumenta, mas será sempre exatamente o mesmo: o que aumenta são suas dívidas, e o que diminui são as possibilidades de fruição, pois chega um momento no qual ela já consumiu tudo e já descartou tudo ao seu redor. As notas promissórias de Lhereux, ao lado do desencanto que atinge Léon e Rodolphe, que já habita em Charles, Berthe e em todos da cidade, são elementos que compõem uma paisagem esgotada, seca; nada sobrou, e os efeitos colaterais, os impactos, são irreversíveis, de maneira que não há mais como continuar sua procura. Ela não aprende com os erros e continua buscando o prazer como uma espécie de autômato: se houvesse de fato como pagar as dívidas, como estender mais um pouco os prazos, se pudessem mudar-se dali imperceptivelmente, Emma provavelmente continuaria tendo o mesmo comportamento repetitivo, perigoso e inconsequente, que de alguma forma sempre apresentou.

Capítulo 2 – Ironia, bêtise e impessoalidade

“Suprimindo a passagem do fiacre, você não alterou nada do que escandaliza e, suprimindo, no sexto volume, o que me pede, também não irá alterar nada. Você está atacando os detalhes. É a totalidade que você deve atacar. O elemento brutal está no fundo e não na superfície. Não se embranquece manchas negras e não se transforma o sangue de um livro. Pode-se empobrecê-lo. Isso é tudo.”⁵⁶

Carta⁵⁷ de Flaubert para Laurent-Pichat, 7 de dezembro de 1856⁵⁸

2.1 Da maldade à estupidez

No capítulo anterior, escolhemos como principal ponto de contraste com *Madame Bovary* as obras de Honoré de Balzac – *A Mulher de Trinta Anos*, *Pai Goriot* e *Ilusões Perdidas* –, que figura ao lado de Flaubert no cânone da literatura realista. Apesar da recusa do autor em

⁵⁶ “*En supprimant le passage du fiacre, vous n’avez rien ôté de ce qui scandalise, et en supprimant, dans le VIe numéro, ce qu’on me demande, vous n’ôtez rien encore. Vous vous attaquez à des détails. C’est à l’ensemble qu’il faut s’en prendre. L’élément brutal est au fond et non à la surface. On ne blanchit pas les nègres et on ne change pas le sang d’un livre. On peut l’appauvrir. Voilà tout.*”

⁵⁷ Todas as cartas de Flaubert que citamos neste trabalho foram consultadas no site oficial da Université de Rouen Normandie (<https://flaubert.univ-rouen.fr>), no qual encontra-se a mais nova edição das obras completas do autor, organizada por Yvan Leclerc e Danielle Girard e disponibilizada *online* em 2017.

⁵⁸ Diretor da revista *Revue de Paris*, na qual o romance foi publicado pela primeira vez, em 1856.

ser associado à escola, o emprego – ou a reinvenção – do estilo indireto livre, o caráter impessoal de suas obras, a riqueza das descrições, a presença da realidade cotidiana ou os exaustivos estudos que o autor emprega antes de cada livro, são algumas das características que consagraram o autor – quer queira, quer não – como um dos maiores expoentes da escola. “Creem que sou apaixonado pela realidade, enquanto eu a odeio”, diz o autor em uma carta datada em 1856, ano de publicação de *Madame Bovary*. Sobre o romance, completa: “pois é pela raiva ao realismo que eu comecei esse romance”⁵⁹. Para ele, tanto Realismo quanto Naturalismo (vale mencionar, ele era considerado como o exemplo máximo dessa segunda escola por Émile Zola e por Huysmans) eram denominações “sem sentido”, demasiadamente programáticas (TILBY, 2004, p. 18). Para começarmos o segundo capítulo, então, faremos uma breve reflexão sobre as duas formas de representação da realidade que abordamos anteriormente e que são ainda hoje fundamentais, na ambição de que o contraste entre elas possa nos ajudar a compreender como ela se dá no romance estudado. Talvez a recusa veemente de Flaubert em ser associado à escola, advinda em grande parte de sua faceta esteticista, seja interessante para nossa discussão.

Em *Prefácio à Comédia Humana* [1842], escrito oito anos antes de sua morte, Balzac batiza sua monumental coleção de livros e anuncia os próximos volumes que irão completar seu projeto. Em resumo, o escritor francês queria mostrar a história “esquecida por tantos historiadores, a dos costumes”⁶⁰; assume, para isso, uma postura de biólogo, criando uma taxonomia da espécie humana. Essas “espécies sociais”, no entanto, suportam acasos que a natureza não permite, pois é “a natureza mais a sociedade”; essa catalogação leva em consideração características físicas somadas à posição social de determinado indivíduo. Desta forma, Balzac torna-se um reconhecido criador de tipos sociais; desejava pintar de duas a três mil figuras salientes de sua época, “pois tal é, em definitivo, a soma dos tipos que cada geração apresenta”. Sua empresa não é concluída; a obra, que consistiria em 137 livros divididos em romances, contos e estudos de costumes, acabou com 91 exemplares. Neste prefácio, também fica evidente o moralismo tão comumente acusado no autor. Os seres humanos, como animais na selva, também “se atiram uns sobre os outros”, “mas o grau de inteligência que os diferencia torna a luta muito mais complexa”. O desejo de ascender socialmente, de tornar-se poderoso na sociedade, toma um conteúdo animalesco, tornando-se instinto. A luta pela sobrevivência

⁵⁹ “On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre”, “car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman” - Flaubert à Edma Roger des Genettes, Paris, 30 de outubro de 1856.

⁶⁰ Não há referência de página pois foi usada a edição em e-book desta obra.

transforma-se na luta pelo ouro, e o escritor deseja descrever com justiça e precisão histórica toda a complexidade deste imbróglio que eram as relações na alta sociedade parisiense, com suas fofocas, favores, estratégias e golpes, amizades e casamentos por interesse, burocracias incompreensíveis, ataques pessoais nos jornais, e tudo aquilo que enche as páginas de seus romances com cifras e transações financeiras tantas vezes tão cansativas ao leitor. Segundo Allan Pasco (2016), é como se o desejo egoísta pelo ouro se tornasse o “fundamento de toda a sociedade” (PASCO, 2016, p. 3). E Balzac, em seu prefácio, deixa claro: a única forma de controlar esses impulsos destrutivos naturais ao ser humano é através do cristianismo: “o pensamento, princípio do bem e do mal, não pode ser preparado, domado e orientado a não ser não pela religião”; a religião é “um sistema completo de repressão das tendências depravadas do homem, é o maior elemento de ordem social”. Posto dessa forma, o desejo pelo poder, que leva necessariamente ao crime, é algo que deve ser combatido em um nível individual: cada sujeito, com seu livre arbítrio, pode seguir o caminho cristão e lutar contra seus impulsos naturais, resistir e não sucumbir ao pecado. E então conclui: o ensino religioso é “o único meio de diminuir a soma do mal e aumentar a soma do bem, em qualquer sociedade”.

Balzac reafirma o caráter moralizante de sua obra ao citar Madame Necker: “a história é ou deveria ser o que foi. *Ao passo que o romance deve ser um mundo melhor*” (grifo do autor). O escritor, que observa e estuda detalhadamente a sociedade, que compreende seus instintos animalescos e seus jogos burocráticos, acaba por encontrar também o remédio para os males deste mesmo mundo. Balzac tem uma postura ética com seu trabalho: ele manipula suas histórias para que, sem modificar a estrutura da sociedade, o destino destes personagens seja justo, sugerindo ao leitor como ele deveria comportar-se. O desejo pelo ouro nunca acaba bem, enquanto os humildes e justos cedo ou tarde conquistam uma vida pacífica. “As ações repreensíveis, as faltas, os crimes, dos mais leves aos mais ruidosos”, ele diz a propósito de suas obras, “encontram sempre o castigo humano ou divino, ruidoso ou secreto.” Então conclui “fiz melhor que o historiador, porque sou mais livre.” Chegamos, aqui, em um aparente paradoxo: ao mostrar seu mundo artificialmente melhorado, está também dizendo com todas as palavras: o mundo real não é justo. Com que garantias o leitor deveria comportar-se de maneira justa, depois de mergulhar em milhares de páginas de descrições da ganância humana? Não à toa, a resposta está na religião: a esperança de um justicamento posterior, fora deste mundo, ou mesmo uma fé irracional que move o sujeito em direção à bondade e não solicita justificativas, seriam as únicas formas de fazer com que alguém escolhesse não se guiar por um sentimento voraz de autoconservação e de poder.

Neste ponto podemos fazer a ponte para *Madame Bovary*. Existe, tanto neste romance como em *Ilusões Perdidas*, uma pequena passagem na qual é mencionado um famoso prêmio francês: a Legião de Honra. Essa condecoração, que existe até hoje, foi criada por Napoleão Bonaparte em 1802, e consiste na premiação de serviços excepcionais prestados à nação por civis e militares, destinando-se aos marechais, soldados, inválidos de guerra, cientistas, artistas e escritores com méritos destacados. No romance de Balzac, o prêmio é mencionado no momento em que a família Séchard está afundada em dívidas por culpa das aventuras em Paris de Lucien de Rubempré. Ève vai até a casa do avarento pai de David Séchard, seu marido, para pedir ajuda ao sogro, e contar que ele está prestes a inventar uma nova forma de criar papel que poderá enriquecer a família. O pai, sem acreditar, debocha do filho e, como sempre, nega a ajuda. É então que Ève diz: “seu filho será sua glória e um dia o senhor o verá rico por mérito próprio e com a cruz da Legião de Honra na lapela...” (BALZAC, 2016, p. 620). Ao fim do romance, David se vê obrigado a vender a patente para os irmãos Cointet, que mentem ao inventor dizendo que ele havia lhes dado prejuízo, sendo que seu papel revolucionara a indústria da época; a França produzia o papel mais econômico da Europa (*ibid.*, p. 782). Ève não estava totalmente errada: David poderia ter ganhado a cruz de honra; ela erra por ingenuidade, ao pensar que uma sociedade injusta poderia reconhecer o valor de um homem bom, que se dedica à sua invenção mais por princípio do que por ganância. Quanto ao destino da família, temos um *deus ex machina*: o velho avaro morre deixando uma enorme fortuna, e todos vivem – sem Lucien – na mais bela propriedade da cidadezinha de Marsac. Por fim, tudo indica que David merecia a cruz de honra, mas o mundo não está à altura de seu caráter para condecorá-lo.

Ao final de *Madame Bovary*, Charles morre; três médicos o sucedem em Yonville, sem sucesso, “de tal forma o sr. Homais os perseguiu logo” (MB, p. 430). O farmacêutico, então, finalmente assume o lugar de médico local: “as autoridades o tratam com deferência e a opinião pública o protege. / Acaba de receber a Legião de Honra.” Homais, como médico, é um farmacêutico filisteu que inventa um método absurdo para tentar operar o pé de um manco, resultando na amputação de sua perna; é o homem que, feliz por receber em sua casa o médico que tenta salvar Emma do arsênico, “desabrochava em seu orgulho de anfitrião”, enquanto “a aflitiva lembrança de Bovary contribuía vagamente para o seu prazer pelo reflexo egoísta que recaía sobre si mesmo” (MB, p. 398); por fim, conquista uma boa posição na sociedade e o lugar de médico, sem ter estudado, perseguindo seus concorrentes. Como se não bastasse, recebe reconhecimento do povo e da coroa, sendo condecorado com a cruz de honra. Ainda assim, neste romance, não há nada de extraordinário no fato de ser logo Homais a ganhar o

prêmio. De fato, não poderia ser diferente; a principal engrenagem que move o mundo descrito por Flaubert não é a ganância, a autoconservação, mas a estupidez. “Flaubert descobriu a estupidez”, diz Milan Kundera, “ousou dizer que esta é a maior descoberta em um século tão orgulhoso do pensamento científico” (KUNDERA apud TILBY, 2004, p. 14). Esta palavra, tradução do original *bêtise*, é exaustivamente tratada pela crítica, paradoxalmente transformada em um conceito. E parte da beleza desse descobrimento está na transformação do desejo cego pelo ouro – da maldade humana – em alienação. Em *Ilusões Perdidas*, a cruz da Legião de Honra é uma condecoração boa, mas a sociedade é cega e injusta na medida em que é incapaz de oferecê-la a um homem bom. Em *Madame Bovary*, a cruz é entregue a um homem que é a materialização quase grotesca da estupidez quintessencial da sociedade; é um símbolo da decadência irreversível do mundo burguês, que atinge todos os sujeitos com igualdade, de maneira que a premiação, ainda que injusta, não poderia ter sido mais adequada.

Os livros de Balzac sugerem um mundo melhor, diferente do que existe. Isso podemos observar nos romances, e ler expressamente em seu prefácio. Sua leitura sugere uma série de “e ses”: e se as filhas de Goriot não abandonassem o pai? E se Lucien não fosse a Paris com sua amante nobre? E se a família Séchard não tivesse auxiliado Lucien? E se Julie tivesse ouvido seu pai e se casado com outro homem? A desgraça de cada um desses personagens decorre de uma ação individual, um erro trágico. Todos tomaram uma decisão equivocada, que não deixa de iluminar a decisão certa a ser apreendida pelo leitor, uma história distinta e não contada. E vale lembrar que, para além do retrato de indivíduos, são retratos de tipos sociais; em seus 91 livros, existem centenas de personagens tomando inúmeras decisões, cada uma delas representativas destes tipos. A empresa faraônica de Balzac consiste em tentar apreender neles a média das características de indivíduos que são potencialmente infinitos. Sua tipologia não deixa de ser uma tentativa de condensar toda a vastidão da fauna humana em uma totalidade fechada.

Talvez essa tentativa possa iluminar uma diferença nas ideias de totalidade de Balzac e Flaubert, mostrando o caráter dialético presente em *Madame Bovary*. No primeiro, a totalidade consiste na soma de todos os tipos sociais, e os tipos sociais como a média das somas entre infinitos tipos de indivíduos. No segundo, a totalidade não se relaciona com as médias, mas com a mediação: a compreensão da estupidez particular de Emma é também a compreensão da estupidez de um século. O que existe de verdadeiramente universal no romance – aquilo que ele denuncia dentro e fora dele – é algo que não tem origem no que é tipificável nos personagens, no que seria comum ou padrão no comportamento das esposas infelizes, dos

médicos ou dos farmacêuticos de província da época. Surge, antes, na forma de percepção e de interação com o mundo presente nos sujeitos da trama, cujos lugares comuns – as ideias feitas e as opiniões chiques – falam através desses corpos, que de sujeitos são rebaixados à posição de meros reprodutores de uma ideologia que ninguém parece ser capaz de encarar de frente. Seria essa alienação o que haveria de verdadeiramente comum a todos os personagens; e os momentos nos quais ela emerge com mais força são aqueles em que há um profundo mergulho em suas subjetividades. O suicídio de Emma é algo que, por um lado, a coloca junto de uma série de outras esposas infelizes e suicidas, que a aproxima de um tipo social; mas o fato de que ela se mata, ao contrário do que se esperaria, antes pelo excesso de dívidas do que por amor ou infelicidade, não seria mais iluminador tanto para compreendê-la quanto para compreender o mundo no qual ela habita? “Nós sofremos de uma única coisa: Estupidez”, diz Flaubert em uma carta à George Sand, “mas ela é formidável e universal.”⁶¹ Em resumo, não é um romance que está disposto a apontar ao leitor uma forma *melhor* ou *pior* de tomar suas decisões. A estupidez não se mede em termos quantitativos, como a soma de maldade e de bondade em Balzac. Seu oposto não é a inteligência, a esperteza, mas a consciência, que só pode vir a luz por inteiro.

Adentremos um pouco mais na ideia de estupidez. A formulação mais famosa de Flaubert sobre o assunto está numa carta ao seu amigo Louis Bouilhet, datada em 4 de Setembro de 1850: “A estupidez consiste no desejo de concluir.”⁶² A expressão deixa clara a universalidade do que está tentando denunciar; segundo Jonathan Culler, para o escritor francês, qualquer tentativa de dominar o mundo através da inteligência, de buscar causas e oferecer explicações, já é em si uma forma de estupidez. Ela não estaria somente nas teorias incorretas, nas más formulações, mas sim no “inevitável coeficiente da tentativa total de dominar a natureza através do conhecimento” (CULLER, 2006, p. 167)⁶³. Desta forma, ainda segundo Culler, mesmo as ideias prontas que, apesar de senso comum, são verdadeiras, são alvos da mesma crítica. É menos uma questão de conteúdo e mais a forma como os sujeitos se relacionam entre si e com o mundo. O crítico sugere que a estupidez seria um modo de linguagem, ou ainda que a própria linguagem social é em si estúpida. A linguagem não seria um instrumento ou um veículo de respostas espontâneas; não seria algo vivido, mas dado, como um conjunto de respostas codificadas. Os indivíduos falam, mas são as próprias sentenças que interagem entre si em uma forma de organização que precede eles mesmos. Em resumo, a linguagem consistiria

⁶¹ “*Nous ne souffrons que d'une chose: la Bêtise*”; “*mais elle est formidable & universelle.*” Carta datada em 14 de Novembro de 1871, à George Sand.

⁶² “*La bêtise consiste a vouloir conclure.*”

⁶³ “*...the inevitable coeficiente of the whole attempt to master nature through knowledge.*”

em “um conjunto de objetos com os quais o homem joga, mas que não falam com ele.” (*ibid.*, p. 164)⁶⁴ Assim, tanto a maldade quanto a bondade caem para o mesmo nível e tornam-se posturas estúpidas, pois ambas perdem o caráter de ação, perdem o arbítrio que é condição para o juízo ético. Flaubert volta a escrever a Louis Bouilhet: “A estupidez não está de um lado e o Espírito de outro. Assim como o Vício e a Virtude, ardiloso quem os distingue”⁶⁵ Em *Ilusões Perdidas*, personagens como os irmãos Cointet são inteligentes e maquiavélicos, capazes de compreender as leis do mundo e de jogar com elas, ao contrário dos bondosos e ingênuos. São personagens *maus* na medida em que manipulam essas regras com consciência, em benefício próprio, e assim ganham poder político, dinheiro, fama, destroem seus inimigos e atingem seus objetivos. Em *Madame Bovary*, essa distinção moral não faz sentido: “Homais, por fim, é estúpido *porque é inteligente*” (*ibid.*, p. 166), adverte o crítico; o farmacêutico conhece, se adequa e celebra o funcionamento do mundo mais do que ninguém, não à toa é o personagem mais bem-sucedido no romance.

“A verdadeira estupidez, podemos supor” – ainda segundo Culler – “é a ideologia burguesa.” (*ibid.*, p. 157)⁶⁶ Do iluminismo filisteu de Homais, passando pelo pragmatismo mercantil de Lhereux, pela moral burguesa da mãe da Charles, até as fantasias contraditórias de Emma, vemos que o argumento de Andrea Hossne com relação à vacuidade das traições românticas da jovem esposa, na verdade, se aplica a qualquer ação empregada no romance. Os personagens, evidentemente, possuem comportamentos radicalmente distintos – uns mais adequados e bem-sucedidos do que outros – mas o vazio das ações é sempre o mesmo. A estupidez de Emma ao reproduzir os contornos ocultos das histórias de amor dos livros que leu é a mesma estupidez de Homais ao esbanjar orgulhosamente seu vocabulário científico. Tanto o imaginário sobre o amor quanto o pensamento científico representam um conjunto de ideias feitas presentes na ideologia burguesa, que se manifestam através dos sujeitos irrefletidamente. Podemos citar Michael Tilby, para quem o escritor nega qualquer tipo de poder ou de influência à força de vontade de seus personagens, oferecendo uma “visão profundamente pessimista do

⁶⁴ “a set of objects with which man plays but which do not speak to him”

⁶⁵ “*La bêtise n’est pas d’un côté, et l’Esprit de l’autre. C’est comme le Vice et la Vertu. Malin qui les distingue.*” Flaubert à Louis Bouilhet, Croisset, 1 de agosto de 1855.

⁶⁶ “*True stupidity, we might suppose, was bourgeois ideology.*”

potencial disponível ao indivíduo” (TILBY, 2004, p. 25)⁶⁷⁶⁸, que não consegue mais agir sobre as coisas, as pessoas ou si próprio de maneira transformadora.

Para finalizarmos essa seção, há um famoso trecho no qual Rodolphe, ao perceber que está perdendo o encanto por Emma, faz uma breve reflexão sobre a linguagem. Talvez esteja aqui a chave para compreender como a estupidez dos personagens relaciona-se com o próprio livro como objeto:

Ele tinha escutado tantas vezes essas coisas, que já não tinham para ele nada de original. Emma era parecida com todas as amantes; e o encanto da novidade, caindo pouco a pouco como uma roupa, deixava ver a nu a eterna monotonia da paixão, que tem sempre as mesmas formas e a mesma linguagem. Ele não distinguia, esse homem tão cheio de prática, a dessemelhança dos sentimentos sob a paridade das expressões. Porque lábios libertinos ou venais tinham murmurado frases iguais, ele só acreditava fracamente no candor delas; dever-se-ia, pensava, desconsiderar os discursos exagerados que escondem as afeições medíocres; como se a plenitude da alma não se derramasse às vezes pelas metáforas mais vazias, posto que ninguém, nunca, pode dar a exata medida de suas necessidades, nem de suas concepções, nem de suas dores, e que a palavra humana é como um caldeirão trincado onde batemos melodias para fazer os ursos dançarem, quando se quereria enternecer as estrelas. (FLAUBERT, 2011, p. 213)⁶⁹⁷⁰

Rodolphe está cansado de Emma, que em pouco tempo se parece com todas as outras mulheres com quem já esteve. Mas é interessante notar que, ainda que o narrador esteja acompanhando seus pensamentos um a um e expondo-os ao leitor, ele também está sutilmente dizendo, através de uma série de orações na negativa, o contrário de tudo o que o nobre pensa, e com um leve toque de ironia. Quando escreve que “Ele não distinguia, esse homem tão cheio de prática, a dessemelhança dos sentimentos sob a paridade das expressões”, está também

⁶⁷ “...profoundly pessimistic view of the potential available to the individual.”

⁶⁸ O autor também faz uma oposição entre Flaubert e Balzac no texto “*Flaubert’s place in literary history*.” Para Tilby (2004), no mundo da *Comédie Humaine*, “*meaning is closely related to both desire and will* [‘volonté’].”(TILBY, 2004, p. 25)

⁶⁹ “*Il s’était tant de fois entendu dire ces choses, qu’elles n’avaient pour lui rien d’original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l’éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l’âme ne débordait pas quelquefois par les 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 les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.*” (MBF, p. 265)

⁷⁰ Neste trecho específico, preferimos usar a tradução de Mário Laranjeira.

dizendo: há uma distinção entre os sentimentos sob a paridade das expressões que esse homem tão cheio de prática não vê. Quando diz que era como se “a plenitude da alma não se derramasse às vezes nas metáforas mais vazias”, o narrador diz que a alma, às vezes, se derrama nas metáforas mais vazias. Essas afirmações na negativa revelam aquilo que o nobre é incapaz – ao contrário do narrador, que colocou essas afirmações em seus pensamentos – de perceber, a saber, o fato de que Emma não era igual a todas as suas outras amantes, que todas elas tinham particularidades que o olhar embotado de Rodolphe não pode ver, ao mesmo tempo que a forma de expressão dessas mulheres, cheia de *clichés* e lugares comuns, é incapaz de demonstrar. A denúncia da estupidez do momento atinge ambas as partes do casal, pois está tanto na percepção de um quanto na expressão da outra, pois “ninguém, nunca, pode dar a exata medida de suas necessidades, nem de suas concepções, nem de suas dores”. O que o narrador denuncia, na união entre esses dois, é uma grande incomunicabilidade e incompreensão de ambos os lados.

A imagem presente na última frase é a que sintetiza essa impossibilidade de comunicação e compreensão, que surge da imperfeição da palavra humana. Estes ursos dançantes referem-se a uma prática, ainda comum no século XIX, na qual um urso jovem era capturado e adestrado para dançar, junto a uma pequena banda, nas ruas, nas tavernas ou nos espetáculos de circo. O narrador está se referindo, aqui, a uma forma bárbara de entretenimento, que se opõe à tentativa frustrada de enternecer as estrelas. O instrumento usado para tocar a música que faz o urso dançar é um caldeirão rachado; desta forma, é impossível dar a *medida exata* das necessidades, das concepções e dos sofrimentos, pois da rachadura há um vazamento constante, de maneira que o caldeirão está sempre com menos conteúdo do que é colocado, tendendo ao esvaziamento. É uma metáfora irônica e melancólica, que denuncia – ou melhor, lamenta – a incontornável insuficiência da linguagem.

É interessante perceber, neste trecho, que o narrador dá um giro a mais na interpretação que demos até agora sobre a vacuidade da linguagem e das fantasias de Emma e dos personagens. Por um lado, ela é acertada, e Rodolphe neste trecho vê a verdade: ela se parecia com todas as suas amantes, suas palavras não tinham nada de original; a linguagem empregada pela esposa é oca pois é uma forma preexistente que expressa um sentimento que não existe nela mesma. Mas isso não significa – e aqui está o novo giro – que *a plenitude da alma não possa se derramar às vezes pelas metáforas mais vazias*. O narrador descreve, aqui, como as relações humanas não são necessariamente feitas só de máscaras, mas de enormes mal-entendidos. Os sentimentos existem, mas estão todos fora do lugar: Rodolphe, ao perceber que Emma não faz mais do que tocar melodias para dançar os ursos, não percebe que há um líquido

vazando, através de uma rachadura, de suas palavras; enquanto isso, a jovem esposa pensa estar enternecendo as estrelas. É fundamental, aliás, perceber que há uma mudança de tempo verbal nestas últimas frases, que estão em primeira pessoa do plural, destoando da típica indeterminação do sujeito, comum em Flaubert. Há um “nós” que bate melodias para os ursos; e se levarmos em consideração o próprio livro como objeto de entretenimento – o romance quase-censurado sobre adultério, que atiçou a curiosidade público – a frase toma uma dimensão ainda mais melancólica, pois podemos dizer que é o próprio livro, esse repentino “eu” que emerge na narrativa, que gostaria de enternecer as estrelas, mas não consegue. Em outras palavras: a estupidez é tão universal que se expressa no narrador e na forma do livro da mesma maneira que atinge os personagens.

No entanto, se observarmos bem, essa incomunicabilidade expressa no trecho atinge o narrador de uma maneira ambígua e muito particular: ao mesmo tempo em que ele lamenta e sofre do mesmo mal que seus personagens, também a compreende e a expõe claramente ao leitor. O narrador é dotado de uma lucidez, de uma consciência, que não é capaz de fazê-lo superar a universalidade da estupidez. Não deixa de ser uma superioridade intelectual – ele vê com clareza o que ninguém mais vê –, ao mesmo tempo em que é a reafirmação de sua total impotência. O estilo de Flaubert seria capaz de iluminar esse imbróglio de mal-entendidos que definem as relações humanas, as contradições internas dos personagens, a inadequação entre mundo interno e externo, entre percepção e realidade, entre os discursos, mas sem mostrar de fato como seria uma possibilidade de conquista de um estado de lucidez que de fato transformasse a realidade desses personagens; a consciência não é capaz de transformar o mundo ou os sujeitos.

Segundo Culler, para Flaubert, “o único tipo de conhecimento digno de respeito é aquele que apresenta e classifica os fatos e, não oferecendo conclusões ou explicações, não pode ser traduzido em ação.” Só lhe resta a “dissecação e a nomeação das partes, a análise sem a síntese.” (CULLER, 2006, p. 168)⁷¹ É um trecho que evoca a *Teoria do Romance* de Lukács: não se pode mais enternecer as estrelas pois há uma separação irreversível entre os sujeitos e o céu; o fogo que arde na alma não é mais da mesma essência que as estrelas. O eterno desajuste entre os desejos de Emma e aquilo que o mundo pode lhe oferecer confere ao livro uma melancolia muito semelhante à descrita por Lukács: posto que vida e essência não coincidem mais, que não

⁷¹ “The only kind of knowledge worthy of respect is that which presents and classifies facts and, offering no conclusions or explanations, cannot be translated into action.”; “...dissection and naming of parts, analysis without synthesis.”

há mais um sentido imanente às coisas, resta aos sujeitos tentar reconstruir um sentido artificial para tornar o mundo mais suportável. Em Emma a perda da essência se traduz em seus picos entre aparente ajuste e desajuste, entre euforia e desespero. No narrador, se traduz na postura ao mesmo tempo melancólica e irônica descrita pelo filósofo: melancólica, pois sofre por uma perda irremediável; irônica, pois deve continuar agindo – escrevendo – apesar da certeza de que não há um remédio. É uma teimosia que permite à linguagem, incapaz de reencontrar a essência, ao menos evoca-la através de sua própria insuficiência: mais do que um batuque em um caldeirão, menos que um canto para as estrelas, aparece como um uivo para a lua, um choro monotonal que não faz mais que expressar sua total incapacidade de cantar.

2.2 Pintor ou anatomista: o suicídio de Emma e a morte de Charles

Não foram poucas as críticas que apontaram para o realismo de Flaubert, visto até mesmo como *realista demais* em virtude da crueza das descrições que acabaram por levar sua obra ao tribunal. “Os diretores da Revue de Paris [...] julgaram-se obrigados a atenuar ou mesmo a suprimir completamente certas cruezas da narrativa deste audacioso recém-chegado”, lê-se na revista belga *Le Nord*⁷² no ano de publicação de *Madame Bovary*; Flaubert foi descrito como um autor “cuja pluma não recua diante de detalhes que espantariam Balzac.” Uma obra “franca até a brutalidade, real até o cinismo.”⁷³ Da revista *Figaro*⁷⁴, o escritor francês recebe uma advertência: “[Flaubert], que me parece até agora enamorado do *real*, deve tomar cuidado para não escorregar ao *vulgar*; ele estragaria desta forma belas qualidades.” (grifo do autor)⁷⁵ É curioso pensar que, mesmo diante desse choque, o advogado de defesa Jules Sénard aponta para um caráter moralizante de *Madame Bovary* – vale lembrar, tanto defesa e acusação concordavam que o romance deveria ser instrutivo aos seus leitores – justamente nessa polêmica franqueza do autor. Seria um livro que expõe a história de uma educação feminina perversa e perversora, da qual Emma foi uma vítima fatal; o livro contaria uma verdade dura,

⁷² Seção de *Études Critiques* (NEMO, *Le Nord*, 18 de janeiro de 1857), disponível em http://flaubert.univ-roouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_nemo.php

⁷³ “Les directeurs de la Revue de Paris [...] se sont cru obligés d’atténuer ou même de supprimer complètement certaines crudités du récit de ce nouveau-venu audacieux”; “dont la plume ne recule pas devant des détails à faire fuir Balzac”; “franche jusqu’à la brutalité, réelle jusqu’au cynisme.”

⁷⁴ Seção *Études Critiques* (*Figaro*, 12 de outubro de 1857), disponível em http://flaubert.univ-roouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_figaro.php

⁷⁵ “[Flaubert], qui me paraît jusqu’ici fort épris du réel devra bien se garder de glisser dans le vulgaire; il gêterait ainsi de belles qualités.”

mas que deve ser ouvida. O adultério é uma produção da sociedade, de maneira que o romance é uma denúncia das condições sociais responsáveis por esse tipo de comportamento desviante. Do tribunal à recepção crítica, e mesmo com conclusões éticas e estéticas variadas, a ideia de que Flaubert era obcecado pela realidade é presente desde a escritura do romance e parece ser um ponto pacífico entre muitos leitores até hoje. É da publicação de *Madame Bovary* que surge a mais famosa caricatura do autor, com olheiras fundas e um olhar sério, vestindo um avental branco com utensílios médicos no bolso, uma faca levantada para o alto espetando um coração sangrando, e uma moça deitada numa mesa ao fundo. Em *Les Romanciers Naturalistes* (1893), Émile Zola coloca Flaubert como um dos grandes nomes do naturalismo francês, e *Madame Bovary* como *le modèle définitif* do gênero romance, pois, para o autor, Flaubert é fiel à realidade, aceitando o caráter ordinário da existência comum, conseguindo anular a presença do narrador, fazendo com que a realidade falasse por si só, aparecendo ao leitor tal como é.

Aqui já há, também, a caracterização de Flaubert como *impessoal*, adjetivo que parece sempre acompanhá-lo, o que podemos observar desde as críticas de Saint-Beuve e de Baudelaire, passando por, Roland Barthes, Erich Auerbach, Hugo Friedrich, Vargas Llosa, pelos manuais de leitura como o de Eric Gans, por filósofos como Adorno e Rancière e por fim na crítica atual. Segundo LaCapra (2005), a impessoalidade do narrador – que já era uma questão no julgamento – mesmo em passagens nas quais havia a predominância do discurso indireto livre, era atribuída pela acusação diretamente ao próprio Flaubert, de maneira que a ausência de um julgamento peremptório com relação as traições de Emma acabou sendo entendida como uma espécie de comportamento negligente do próprio autor. Esse é o começo da construção do discurso indireto livre e da impessoalidade de Flaubert quase como mitos na crítica literária e também fora dela: perfeccionista, preciso, neutro, ele permitiria que a verdade surgisse por conta própria – *le modèle définitif* de romance – de maneira que não são poucos os que dividem a história do romance em pré e pós-flaubertiano.

Ao lado da representação do autor como realista/anatomista, existe outra comparação muito comum: a do pintor. O detalhismo que muitas vezes se debruça sobre coisas sem função na narrativa, o perfeccionismo das descrições, o cuidado excessivo com o estilo, parecem ser características que afastam o autor da precisão científica, da fidelidade ao real ou da objetividade. Tal comparação podemos encontrar em Henry James, em Baudelaire, e mesmo em Sainte-Beuve em sua divertida observação: “ele possui estilo. Às vezes, possui estilo

demais” (SAINTE-BEUVE, 2005, 396)⁷⁶; confessa, então, que a pena do autor parece, em alguns momentos, se demorar tanto em detalhes acessórios que ele não consegue obter uma visão do todo em certas cenas. Flaubert é, além disso, frequentemente interpretado como um esteticista; segundo Rose Francis Egan (1921), o escritor é possivelmente “o mais fino representante do movimento da arte pela arte”, para quem a “Beleza era a perfeição da expressão de uma concepção imaginativa, sem preocupar-se nem mesmo com o efeito que sua obra provocaria nos outros.” (EGAN, 1921, p. 21)⁷⁷. Esta visão, inclusive, está bem mais de acordo com o que Flaubert diz sobre si mesmo, quando nos lembramos, por exemplo, da famosa carta a Louise Colet na qual ele diz que o estilo deve ser uma maneira absoluta de ver os objetos, independentes do mundo externo e de suas funções pregressas.

É curioso pensar que estas duas visões, que são de fácil oposição – no horizonte delas há, de um lado, o perfeito relatório da realidade, e do outro, o famoso “livro sobre nada”, a obra pura – também possuem algo em comum que desejamos salientar, a saber, a ideia de composição, ainda que com vetores invertidos: o anatomista estuda as partes do corpo de fora para dentro, penetrando e descrevendo cada uma de suas camadas; o pintor parte do estudo da composição dos corpos para recriá-los da maneira que mais lhe agrada, adicionando cada uma das camadas de cor necessárias para que a criação seja adequada. Enquanto um compõe um corpo, o outro o diseca; mas ambos têm em comum o conhecimento das peças, o apreço pelo detalhe. Outra coisa comum na insistência em chamar Flaubert ora de anatomista, ora de pintor, talvez seja o fato de que ambas as denominações explicam o estilo a partir de um foco no narrador, diretamente identificado como o grande mestre do discurso indireto livre. Isso é curioso, pois se pensarmos na ideia de impessoalidade, nas cartas do autor nas quais diz que o escritor deve ser como Deus (invisível porém onipresente), há um desejo subjacente de fazer sumir essa voz una e sempre idêntica a si mesma – e idêntica também àquele que escreve – comum na maioria dos romances até então. Talvez seja interessante notar, também, que o romance mais importante e mais famoso para a caracterização do discurso indireto livre no século XIX tem, como primeira palavra, um verbo conjugado em primeira pessoa do plural, pois o começo do livro é narrado pelo que parece ser um colega de turma de Charles, que vai vagarosamente sumindo no decorrer da narrativa.

⁷⁶ “...he possesses style. At times, he even has too much style”

⁷⁷ “the finest representative of the art for art’s sake movement”; “Beauty was the perfection of the expression of an imaginative conception without regard to even so much as the effect his work would have on others”

Como o próprio Sainte-Beuve (2005) já mencionou em 1857, impessoalidade e neutralidade não são a mesma coisa; no discurso indireto livre, de fato, há uma cumplicidade com a voz do personagem, há um esforço deliberado para dar voz a ele; podemos pensar em passagens como a de Emma, ao trair Charles pela primeira vez, sentindo que “entrava em algo maravilhoso, onde tudo seria paixão, êxtase, delírio” ou pensando “Não sofrera suficientemente? Porém triunfava agora, e o amor, por tanto tempo contido, jorrava inteiro com alegre agitação” (MB, p. 206)⁷⁸. O narrador, aqui, não julga, não se intromete, deixa os pensamentos mais obscuros de Emma “jorrarem” com fidelidade ao personagem. O que não muda o fato de que o narrador, muitas vezes, refere-se aos personagens de forma vilipendiosa, nem que em raros momentos irrompa um surpreendente “*nous*” que não pode passar despercebido; o discurso indireto livre também não abarca o que talvez seja o ápice do estilo de Flaubert, que são suas metáforas, essas talvez capazes de expressar o interior dos personagens com muito mais precisão e beleza do que as passagens nas quais os deixa falarem sobre si mesmos. Não dá conta, por fim, da própria matéria narrativa do romance – o enredo em sua forma mais básica – nem da composição das cenas (como por exemplo a justaposição entre cenários distintos no capítulo dos comícios agrícolas). LaCapra (2005), por fim, nos alerta: há, no narrador de Flaubert, um caráter duplo, pois ele oscila entre a empatia e a ironia, aproximando-se e distanciando-se dos personagens todo o tempo, de forma que o estilo não pode ser totalmente identificado com a técnica do discurso indireto livre. Vale lembrar, em *La orgia perpetua* (2015), famoso estudo de Vargas Llosa sobre o romance, o escritor identifica em *Madame Bovary* outros 5 tipos distintos de vozes que se identificam com outras técnicas.⁷⁹ O suicídio de Emma e a morte de Charles nos ajudarão a aprofundar estas questões.

Ao sair de casa de Rodolphe, após todas as suas tentativas de conseguir dinheiro emprestado serem frustradas, Emma, num estado febril e alucinatório, beirando a loucura, decide ir à farmácia de Homais, onde rouba arsênico. A moça, decidida, finalmente se acalma, toma o veneno, e enfim volta para casa, que será o cenário de sua longa morte. No começo, sente sede e náusea, deixando seu marido confuso; até que, após um vômito repentino, inicia-se o grotesco espetáculo que precederá o seu fim: jorram mais vômitos, gritos estridentes, uivos

⁷⁸ “*N’avait-elle pas assez souffert! Mais elle triomphait maintenant, et l’amour, si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux*” (MBF, p. 225-226)

⁷⁹ Ver *La orgia perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (2015). Além do estilo indireto livre, Llosa identifica: 1. Narrador-personagem plural (*nous*); 2. Narrador onisciente; 3. Narradores-personagens singulares; 4. As palavras em cursiva: o nível retórico; 5. Imagens obstrutoras.

de dor, gemidos, suores, espasmos, convulsões violentas, tremores incessantes, alucinações, manchas pelo corpo... Tudo o que lhe rodeia contribui para potencializar a angústia da cena; de um lado, o farmacêutico Homais fazendo observações estúpidas sobre seu estado. Do outro, o sofrimento de Charles, mais apaixonado do que nunca, por quem Emma chega até a ter breves lapsos de carinho.

Depois disso, o médico e professor Larivière chega. E, aqui, temos um anticlímax surpreendente: assim que ele analisa o estado de Emma e diz para Charles que não há nada mais a fazer a não ser esperar, deixa a casa por não estar “interessado” em assistir a morte da moça. Assim, Homais, querendo agradar o professor, convida-o para almoçar em sua casa. A narrativa, então, em vez de permanecer ao lado da protagonista (e pela primeira vez desde que a moça aparece no romance), acompanha os dois homens até a casa do farmacêutico, onde eles almoçam e conversam sobre o triste acontecido com a pobre mocinha; também presenciamos as insuportáveis tentativas de Homais de impressionar o médico, o que inclui referir-se ao açúcar, que ele oferece para ser colocado no café, como *saccharum* ao invés de *sucre*. Somado a isso, descobrimos que ele não está lá muito triste com o acontecido: “Homais desabrochava em seu orgulho de anfitrião e a aflitiva lembrança de Bovary contribuía vagamente para o seu prazer pelo reflexo egoísta que recaía sobre si mesmo” (MB, p. 398)⁸⁰. Esse deslocamento da narrativa de Emma para Homais, a descrição de todas as banalidades que compõem um típico almoço com visitas – apesar da tragédia, narrou-se um típico almoço – gera uma tal ansiedade que faz com que o tempo que transcorre no quarto do casal, para o leitor, passe por uma expansão. Assim que a narrativa volta para o quarto, Charles está com os olhos inchados, porém não chora mais, sentado ao pé da cama; sua esposa também finalmente se cansa, mas ainda está viva.

As insuportáveis intromissões que Homais propicia na narrativa, que vão desde suas observações, suas sugestões banais, até a forma como o romance desloca-se para acompanhá-lo nessa cena do almoço, são marcas da impessoalidade do narrador: ele passeia, de um cenário até outro, com a mesma postura, sem comover-se; enxerga ambas as cenas de cima e as descreve tal como as vê. Mas seria difícil negar a existência de um juízo crítico que surge da ironia: a justaposição das cenas sugere uma igualdade entre o almoço banal e o suicídio dramático, e o efeito é violento. Há uma voz, que não é a do narrador, dizendo que o sofrimento de Emma é tão banal quanto a vontade que Homais possui de impressionar um médico ilustre em um

⁸⁰ “Homais s’épanouissait dans son orgueil d’amphitryon, et l’affligeante idée de Bovary contribuait vaguement à son plaisir, par un retour égoïste qu’il faisait sur lui-même” (MBF, p. 444)

almoço improvisado. É um efeito que não vem somente da forma de se narrar, um juízo que não sai da boca do narrador, mas do enredo propriamente dito; ele vem da composição dos acontecimentos, como se a justaposição das cenas pudesse gerar algo como um efeito Kuleshov. Para tal efeito, a indiferença do narrador, a dissolução de seu “eu”, é imprescindível: se ele não olhasse da mesma forma para essas duas cenas, se se intrometesse e julgasse com suas próprias palavras, ele atrapalharia a maneira como a própria composição narrativa comenta, julga, ou mesmo pune seus personagens. E a composição desses personagens, a crueldade gratuita com que Homais é descrito como um homem feliz, sem um pinga de lamentação, são dados ficcionais essenciais para esse efeito. A impessoalidade teria uma função dupla: de um lado, como dissemos, possibilita que a narrativa surja como instância julgadora; por outro lado, a indiferença do narrador frente as coisas terríveis que ele observa, sem simpatia, sem emoções, gera um efeito que só faz potencializar a angústia que todas essas cenas podem causar no leitor. Desta forma, a indiferença do narrador não é a indiferença do livro; como já dissemos anteriormente, ainda que exista de fato uma impessoalidade, ela não implica em uma neutralidade: da simetria entre um almoço banal e o suicídio romântico surge um efeito altamente destrutivo para ambos, que se tornam ridículos pela força da composição.

É interessante para nós pensarmos qual seria, de fato, a matéria prima dessa narrativa. A aproximação de Flaubert com um cientista poderia sugerir que é, somente, a própria realidade; mas isso apagaria o fato de que ele é um escritor que se relaciona com a tradição literária e que, ao lado da observação da realidade, estava a leitura atenta de outras obras. Os diferentes conteúdos que um romance pode ter relacionam-se intimamente com os conteúdos que os romances já tiveram; no caso de *Madame Bovary*, isso é evidente. Assim como nos relembra Baudelaire, o romance sobre adultério é um tema absolutamente comum e banal, um tema que poderia estrear em um hipotético dicionário de *temas feitos* da literatura romanesca. A leitura de romances sobretudo românticos povoa a imaginação de Emma assim como também impregna a temática do livro, que dialoga com eles através da paródia. Poderíamos pensar no suicídio de Emma, por exemplo, como uma cena que ressoa a um suicídio como o de Werther. Sua morte também tem traços grotescos: pelo disparo feito na cabeça “saía um pequeno pedaço do cérebro” (GOETHE, 2010, p. 160), rastros vermelhos pelo chão sugerindo convulsões e jatos de sangue. Mas são cenas extremamente diferentes, e não apenas no tratamento, que apresenta muito mais melancolia e simpatia frente ao morto. Tudo na narrativa parece mais simpático a Werther, seus parentes, amigos, Lotte e até mesmo o esposo da mulher por quem sofre; mesmo

as descrições da natureza ou dos elementos mais banais da narrativa parecem estar de acordo com seu estado de espírito.

Flaubert faz o contrário; em *Madame Bovary*, tudo está fora do lugar. Há um sentimento de desajuste que impregna tudo, a começar pelos motivos que levam-na a se suicidar. No limite, não é por amor, como já dissemos anteriormente, mas, sim, pelo rombo financeiro que a sua frustrada busca pelo amor ideal acarreta. Ela se mata por não conseguir dinheiro para pagar suas dívidas; quando procura Léon e Rodolphe para pedir dinheiro emprestado, fica latente o desencanto, o súbito desinteresse emocional que tem por eles. Soma-se a isso a alegria de Homais. Desta forma, até mesmo a paixão de Charles torna-se algo insosso, na medida em que ele, em sua incrível ignorância, não entende que foram os luxos de Emma, motivados também pelo ódio que tinha por ele, que causaram tanto o suicídio da esposa quanto a sua própria ruína. Ainda que o livro tenha um tema tão banal, que visto com distância pareça ser uma história comum sobre o adultério, na qual Emma é só mais uma voz no coro das mulheres adúlteras, um olhar mais aproximado nos permite identificar que os sentimentos, aqui, estão todos fora do lugar, todos deslocados com relação à expectativa do leitor. O que, por sua vez, revelaria que esse desajuste talvez seja a principal estratégia empregada pelo autor na empreitada de denunciar a estupidez da linguagem. Há uma desconjunção entre discurso e vida interior/exterior; o livro, desta forma, conservando no romance os contornos da temática sobre o adultério, acaba por contar outra história: a esposa adúltera se suicida por dinheiro; os amantes perdem todo o charme e sedução, sem um motivo concreto; o marido traído é amoroso, não é mau nem negligente; o farmacêutico amigo da família não sente piedade pela vítima; aliás, nem mesmo o narrador demonstra comoção. Por fim, é a morte de Charles que realiza o sonho romântico do suicídio de Emma, que também fracassa nesse sentido; analisemos, então, a cena:

No dia seguinte, Charles foi sentar-se no banco do caramanchão. A luz passava pelas grades; as folhas da parreira desenhavam suas sombras na areia, o jasmim perfumava o ambiente, o céu era azul, algumas cantáridas zumbiam ao redor dos lírios em flor, e Charles sufocava como um adolescente sob os vagos eflúvios amorosos que lhe inchavam o coração de pesar.

Às sete horas, a pequena Berthe, que não o vira durante toda a tarde, veio buscá-lo para o jantar.

Ele tinha a cabeça caída para trás e apoiada no muro, tinha os olhos fechados, a boca aberta e segurava uma longa mecha de cabelos pretos.

- Papai, vem! - disse ela.

E, pensando que ele quisesse brincar, empurrou-o suavemente. Ele caiu no chão. Estava morto. (MB, p. 429-430)⁸¹

⁸¹ “*Le lendemain, Charles alla s’asseoir sur le banc, dans la tonnelle. Des jours passaient par le treillis; les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureuses qui gonflaient son cœur chagrin. //À sept heures, la petite Berthe, qui ne l’avait pas vu de tout l’après-midi, vint le chercher pour dîner. Il avait la tête renversée contre le mur, les yeux clos, la bouche ouverte, et tenait*

Após a morte da esposa, Charles passa por um longo processo de definhamento: deixa de atender seus pacientes, sua barba cresce, passa o dia vestindo trapos sujos, chorando pelos cantos da casa; fecha-se completamente e, então, começa a beber. As descrições de sua tristeza são permeadas, ironicamente, por momentos de delicado romantismo. Podemos citar o funeral de sua esposa, que é velada com o vestido de noiva; a “sensualidade” (MB, p. 427)⁸² que confere lentidão as suas investigações da vida da esposa; a “volúpia de sua dor” (MB, p. 428)⁸³ que sente falta de um confidente, etc. E, por fim, culminando nesta morte tão romântica, até mesmo piegas, que destoa tanto do terror vivido por Emma; apesar de toda a aura romântica ao redor do suicídio, é justamente Charles quem morrerá em meio as folhas que caem, embalsamado pelo cheiro do jasmim, sob um céu azul, com febres de amor, com o coração inchado⁸⁴ de paixão e de desgosto. Os cabelos de Emma em sua mão dão o toque final na cena. A inversão dos papéis é tanta que aqueles costumeiros protestos de Emma (os “deixe-me!” que citamos no primeiro capítulo), surgirão duas vezes na boca de Charles no capítulo que sucede a morte da esposa.

Essa surpreendente inclinação do marido para o romantismo não é totalmente novidade, ainda que só tome forma ao fim do romance. Logo após casar-se com Emma, no capítulo V, Charles aparece como se não houvesse nenhuma preocupação, nenhum sofrimento possível no mundo. Ele observa sua esposa dormir, em êxtase; observa a luz do Sol passar vagarosa pelas faces da mulher, enquanto contempla seus olhos, que pareciam maiores. Neste momento, Charles observa que os olhos de Emma, que os abre de tempos em tempos, são, ao mesmo tempo, negros, quando está à sombra, e azuis-escuros à luz do dia, com diversas camadas de cores, dentro das quais Charles sentia perder-se. Esse brilho azul nos olhos de Emma pode ser interpretado em um primeiro momento como um anúncio da busca pelo ideal que irá posteriormente guiar a esposa. Mas poderíamos dizer que há uma ambiguidade, pois é Charles que vê o azul em seus olhos, que na verdade são castanhos. A satisfação amorosa de Charles, coroada com uma morte tão romântica, faz uma espécie de comentário irônico sobre a desgraça

dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs. // — Papa, viens donc! Dit-elle. // Et, croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort.” (MBF, p. 480-481)

⁸²“sensualité” (MBF, p. 478)

⁸³ “*la volupté de sa douleur*” (MBF, p. 479)

⁸⁴ Há, inclusive, uma cena no capítulo VII na qual Emma se pergunta sobre o destino de suas colegas do convento, pensando se estariam na cidade, em teatros ou em bailes, se tinham “existências em que *o coração se dilata*, em que os sentidos desabrocham” (MB, p. 64, grifo nosso) [*des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent.*” (MBF, p. 63)

de Emma. Sua esposa lhe traz uma plenitude amorosa sobre a qual repousa tranquilo, sem ter nenhuma vaga suspeita do real comportamento dela. Talvez possamos dizer que Charles realiza, de certo ponto de vista, o sonho de satisfação amorosa que Emma passa toda a vida tentando realizar para si; a esposa não deixa de ser, para o marido, à revelia de suas intenções, o “grande pássaro de plumagem rósea” com o qual sempre sonhou. Por fim, pensemos na imagem de Charles em sua morte; é um quadro bonito, limpo. Não há sangue, não há vômito, nem uivos de dor; mas o som dos pássaros, uma brisa fresca, uma morte serena. A imagem de Emma é o contrário, como ela mesma percebe. Em um momento de desespero, pouco antes de morrer, ela pede um espelho para se ver; levanta, contempla a si mesma, então começa a chorar copiosamente e se lança de volta à cama.

2.3 Impessoalidade e discurso indireto livre

Segundo Eric Gans (1989), o emprego da técnica do discurso indireto livre é ponto central na constituição da impessoalidade de Flaubert. A absorção dos diálogos e dos pensamentos por parte da narrativa faz com que a linha que separa o narrador da personagem fique opaca. Dispensando comentários de ordem moral e interpelações ao leitor, a narrativa surge como se partisse de dentro da cabeça da personagem, como se tivéssemos acesso direto aos seus pensamentos, sensações e emoções. Segundo o autor, o uso particular e inovador que Flaubert faz do discurso indireto livre *limitaria* o narrador às próprias categorias do pensamento da personagem, deixando-o necessariamente preso ao arsenal de *clichés* que Emma aprendeu em seus romances. O narrador, na ambição de dar voz à personagem, contamina-se com seu próprio vocabulário, com a linguagem com que a personagem interpreta o mundo.

Podemos dizer, no entanto, que esta interpretação é limitada. Ainda que o narrador se contamine de fato com o vocabulário e os *clichés* literários de Emma, não se pode dizer que ele está limitado a eles. Quando lemos que “Charles sufocava como um adolescente sob os vagos eflúvios amorosos”, não se pode dizer que *comme un adolescent* refere-se a uma palavra no vocabulário nem de Charles, nem de Emma. Temos, nesta cena, um daqueles momentos – que não são raros – em que o narrador, ele mesmo, é sincero demais e acaba por deixar transparecer uma opinião. Seria ingênuo, no entanto, buscar no romance momentos como esse, pequenos deslizamentos em que a voz do narrador condena diretamente o personagem. A condenação, em *Madame Bovary*, não é pontual; o julgamento sobre a estupidez do mundo transpira por todos

os poros do romance, o que não altera seu caráter impessoal. E isso só é possível pela forma sutil como esses julgamentos penetram em cada instância do livro, são absorvidos por ele, até aparentarem invisibilidade; desconectados de uma voz bem definida, ligada a um “eu”, esses julgamentos aparecem como verdade objetiva, e não como opiniões de um sujeito específico. Como já dissemos anteriormente, a impessoalidade do narrador faz com que o julgamento acabe ficando ainda mais peremptório – e o livro ainda mais distante da neutralidade.

Erich Auerbach discorda do fato de que Flaubert usou neste livro a técnica do discurso indireto livre. Em resumo, no texto “Na Mansão de La Mole”, em *Mímesis* (2016), o crítico faz uma análise minuciosa de um jantar entre Emma e Charles. Segundo o autor, o latente desespero de Emma se vê na forma como seu desprezo pelo marido parece expressar-se em cada palavra do narrador. Segundo Auerbach, Flaubert seria capaz de mergulhar no mundo interno da personagem, de compreender seu sofrimento, uma compreensão que ela mesma seria fundamentalmente incapaz de ter; para tê-lo seria necessária a “agudeza e a fria honestidade que resulta de uma prestação de contas consigo mesmo” (AUERBACH, 2016, p. 434). A partir da apreensão e da organização desse material confuso que é a consciência de Emma, de uma existência em que cada detalhe perturba sua frágil constituição psíquica, o narrador descreve um cenário cuja construção aparece subordinada ao seu estado de espírito. O tédio de esperar Charles acabar de comer enquanto mordisca avelãs, a fumaça do cozido que lhe causa enjoo, somado a porta que range, os muros que ressumam, as lajes úmidas; todos esses desgostos insuportáveis para Emma são sintomas de seu estado interno, são desconfortos cuidadosamente selecionados e reorganizados através do estilo, de maneira que cada elemento da narrativa exprima com clareza o estado de sua mente febril. Segundo o autor, entretanto, seria um erro interpretar essa cena como uma representação naturalista de sua consciência, ou como o uso da técnica do discurso indireto, na medida em que cada um desses elementos são somente “alguns motivos paradigmáticos da aversão de Emma”, que foram “concatenados muito premeditadamente pelo autor” (*ibid.*, p. 434), e não por narrador que expressaria o fluxo espontâneo das emoções da personagem. Os choques naturais que acometem Emma se dão de outra forma; ela certamente sente, pensa e irrita-se com muito mais coisas, mas Flaubert, para o autor, se detém em momentos específicos que ele julga expressarem com mais perfeição e ordem o caos interno da personagem.

Defenderemos aqui uma espécie de exacerbação desse argumento. Em Auerbach ainda cabe a metáfora do escritor como um anatomista da realidade. Para ele, Flaubert analisa Emma profundamente, decompõe as camadas que compõem seu espírito, observa suas características

físicas e comportamentais; adquire, então, a matéria prima sobre a qual vai construir a linguagem do livro, capaz de expressar a personagem em sua totalidade. Flaubert pode ser um anatomista, mas podemos, ao mesmo tempo, inverter a metáfora, lembrando da comparação com a pintura: o escritor não irá decompor a personagem – como se ela precedesse o momento da escrita –, destacar os órgãos que julga mais importantes para depois descrever com precisão seu funcionamento. A construção da interioridade da personagem é também de fora para dentro; o escritor não seleciona certas características de um mundo confuso, mas cria certas características na ambição de construir, de sugerir esse mundo confuso. E não é somente o narrador que faz isso, mas tudo no livro. A forma como Charles morre de um jeito romântico, delicado, sentado no jardim com os cabelos de Emma na mão, beira o absurdo. Não se pode negar que há algo *forçado* na maneira como ele morre de amor, sem nenhuma explicação lógica; é um acontecimento irreal, que se torna aliás mais fantasioso ainda quando colocado ao lado da morte de Emma, que é descrita de maneira tão fria, com precisão científica nos detalhes. A despeito da ironia do narrador, é um dado narrativo cuidadosamente construído para ser um composto da interioridade de Emma tanto quanto aquilo que haveria de mais subjetivo, mais imanente em suas sensações e emoções. O mesmo pode ser dito sobre a forma como Homais é capaz de alegrar-se com a sua morte ou sobre a patética paixão de Charles. A matéria mais básica que a compõe de fato – a “realidade” do romance –, e também a forma de composição dessa matéria, obedecem a um princípio muitas vezes bastante distante da realidade, na medida em que cada um desses acontecimentos, não só o narrado, mas tudo no livro, parece ser composto com a mesma obsessiva perfeição que existe na voz do narrador, o que lhe confere um caráter fortemente artificial⁸⁵, ainda que esta esteja ao lado de uma visão aguçada e crítica da sociedade francesa e burguesa do século XIX. O maior exemplo disto, talvez, seja o momento final da morte de Emma, no qual, já exausta, ouve um velho cego cantando uma canção:

E Emma pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do miserável que se erguia nas trevas eternas como um terror.

Ventou muito naquele dia

E a saia curta levantou voo

⁸⁵A respeito das características composicionais de *Madame Bovary*, Verônica Galindez faz uma interessante análise dos manuscritos de Flaubert sobre o livro em *Fogos de Artifício: Flaubert e a escritura* (2009). Neste livro, a pesquisadora mostra como o autor costumava escrever 10 ou mais versões de cada página de seu livro, dividindo-o em cenas, planos e roteiros (Flaubert, inclusive, usa o termo *roteiro* com o sentido atual antes mesmo do surgimento do cinema).

Uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não mais existia. (MB, p. 402)⁸⁶

A evidente ironia da música representa um daqueles momentos nos quais Flaubert é frequentemente visto como cruel. A aparição absurda do cego em seus últimos segundos de vida é um acontecimento na narrativa que desfere o último golpe no desejo de Emma de encontrar uma forma de escape no mundo para seus desejos de fruição. A jovem esposa passa o romance todo procurando algum tipo de correspondência entre o mundo e o que sente, mas toda a narrativa é composta para que nada seja correspondido, ainda que, muitas vezes, a forma como os acontecimentos são pensados para não correspondê-las tome um caráter irreal. Cheio de intromissões e de feiuras, nem mesmo o seu suicídio é perdoado; a presença desse cego é como a exaltação final da sua total impossibilidade de satisfação ou de realização neste mundo. É essa impossibilidade, talvez, a característica mais fundamental de Emma; e ela é construída, no romance, de forma ambivalente: não só Emma é construída de modo a não se adequar ao mundo, mas o mundo é matematicamente construído de forma a não lhe oferecer nada. São esses dois vetores que constroem o espírito da personagem: de um lado, sua insatisfação constante; de outro, a insuficiência quase zombeteira do mundo.

Chegamos então em um ponto importante, pois é necessário esclarecer que apontar para o desajuste é necessariamente apontar para a ironia do livro, sendo impossível falar de um sem referir-se direta ou indiretamente ao outro. É necessário, portanto, que façamos uma última consideração sobre a ironia antes de concluir esta seção. Para Jonathan Culler, a maneira mais básica de defini-la seria através de uma estrutura dual: o enunciado irônico possui um sentido literal, uma aparência, que por sua vez oculta uma verdadeira proposição a ser reconstruída pelo receptor. Haveria então uma inconsistência no sentido literal – na percepção da aparência – que nos leva a identificar a ironia e procurar por uma realidade oculta (CULLER, 2006, p. 187). Ainda segundo Culler, não existe nenhuma enunciação irônica *per se*. É necessário que se possa imaginar um grupo de pessoas que levariam a sério o sentido literal do enunciado, para que haja de fato contraste entre sentido aparente e um outro oculto. Disso conclui-se que para que a ironia seja percebida é necessária uma participação ativa do leitor, que deve buscar esses

⁸⁶“*Et Emma se mit à rire, d’un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. // Il souffle bien fort ce jour-là // Et le jupon court s’envola! // Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s’approchèrent. Elle n’existait plus.*” (MBF, p. 449)

sentidos existentes por trás da aparência da linguagem. O romance, assim, transforma o leitor em objeto, observa-o com desdém, antecipa sua leitura e debocha dela, forçando-o a realizar sua leitura com desconfiança. Há uma dialética, desta forma, entre uma nova dimensão de liberdade interpretativa e um estado de ansiedade: a obra “liberta o leitor somente para acorrentá-lo aos problemas de sua própria subjetividade.” (*ibid.*, p. 191)

Como Culler argumenta longamente, as ferramentas para a compreensão do que está por trás do enunciado irônico são das mais variadas, podendo estar inclusive dentro ou fora do próprio romance. Quando lemos que “Charles sufocava como um adolescente”, há ironia se colocamos essa imagem romântica e delicada ao lado da imagem do médico *bovino* que ele sempre fora, por um lado; se o leitor pensa nos valores do seu próprio mundo, ainda que fora do romance, não parece pertinente que um médico adulto comporte-se desta forma, o que gera um efeito irônico distinto. No entanto, quando pensamos sobre esses enunciados ocultos sugeridos pela ironia (*Charles, na verdade, é um médico estúpido* ou *Charles, na verdade, é um adulto*) elas também surgem de lugares irônicos, pois a doxa que diz como um médico adulto deve comportar-se também não oferece nenhum lugar seguro para o leitor. Poderíamos, inclusive, nos perguntar o que é que está, de fato, sendo ironizado: é a própria postura romântica, ou especificamente Charles sendo romântico? Em ambos os casos, a ridicularização feita à postura romântica não leva o leitor a supor uma postura melhor ou nem mesmo menos ridícula. Esse tipo de ironia, que leva necessariamente ao terreno da incerteza, é fruto de um desajuste milimetricamente calculado entre tudo: entre discurso e vida e entre discursos entre si, assim como entre os discursos e concepções do leitor que se chocam com o romance e não encontram confirmação. A total impossibilidade de satisfação ou de realização no mundo é, também, a total incapacidade da linguagem para concluir algo sobre este mesmo mundo. A relação entre ironia e estupidez, aqui, também se torna clara: ela é parte fundamental na forma como o mundo do romance é construído para ser estúpido, pois é ela quem esvazia os discursos sem oferecer respostas. Em outras palavras, citando Culler: “descontinuidade, fragmentação, *awkwardness*, planicidade, são modos de distanciamento irônico que produzem um espaço de incerteza sem preenchê-lo com alternativas” (*ibid.*, p. 208) É nessa busca infrutífera por alternativas, por fim, que o romance obriga o leitor a observar com redobrada atenção a forma, a atentar-se para o que ela possui de artificial; até mesmo, pode-se afirmar, atentar-se ao que há de artificial na linguagem em si, dentro e fora do romance.

Capítulo 3 – Esteticismo contemplativo

“Quanto mais consciência você coloca em seu trabalho, menos você lucra com ele. Eu mantenho esse axioma com a cabeça embaixo da guilhotina. Somos trabalhadores do luxo; ninguém é rico o suficiente para nos pagar. [...] Agora sou capaz de pagar meu papel, mas não as compras, as viagens e os livros que meu trabalho exige de mim; e, no fundo, acho isso bom (ou finjo que é bom), pois não vejo a conexão entre uma peça de cinco francos e uma ideia.

Devemos amar a arte pela arte em si; caso contrário, o comércio menor é melhor.”⁸⁷

Carta a Maricourt, 4 de janeiro de 1867

3.1 Diferentes formas de contemplação

a. Walter Pater em *O Renascimento*

Figurando entre os mais importantes estudos sobre o tema, *O Renascimento* [1877], de Walter Pater, será central para a caracterização daquilo que chamamos na introdução de esteticismo contemplativo, servindo de base para a compreensão de uma ideia de esteticismo identificável tanto em *Madame Bovary* quanto em *Às Avessas*. Começaremos este capítulo com uma breve exposição do esteticismo deste autor.

Em *O Renascimento*, Pater apresenta uma ideia de fruição estética que não se restringe ao campo artístico, mas que encontra a beleza em “todas as obras de arte e as formas mais bonitas da natureza e da vida humana, como poderes ou forças produtoras de sensações prazerosas” (PATER, 2014, p. 26)⁸⁸. O trabalho do crítico, cujo temperamento é sensível à

⁸⁷ “Il est cependant une illusion que je dois vous ravir, c'est celle que vous avez relativement à la possibilité de gagner quelque sol. Plus on met de conscience dans son travail, moins on en tire de profit. Je maintiens cet axiome la tête sous la guillotine. Nous sommes des ouvriers de luxe; or, personne n'est assez riche pour nous payer. [...] J'arrive actuellement à pouvoir payer mon papier, mais non les courses, les voyages et les livres que mon travail me demande; et, au fond, je trouve cela bien (ou je fais semblant de le trouver bien), car je ne vois pas le rapport qu'il y a entre une pièce de cinq francs et une idée. Il faut aimer l'art pour l'art lui-même; autrement, le moindre métier vaut mieux.”

⁸⁸Doravante R.

beleza que existe em todas as épocas e de todas as formas, é analisar, explicar e decompor aquilo que observa, captar os grandes gênios, compreender o refinamento e o bom gosto de uma determinada obra. Como bem aponta Angela Leighton (2007), é importante notar que Pater em nenhum momento diz que o seu objeto de estudo se restringe ao campo estético; na “Conclusão” do livro, por exemplo, nem sequer usa esse termo. De fato, existe uma indeterminação muito grande com relação àquilo que o autor se refere, por mais que o livro seja composto por críticas sobre arte. Na “Conclusão”, Pater deixa claro que o mesmo temperamento sensível capaz de perceber a beleza das obras de arte é também capaz de apreender o belo em coisas que fazem parte da realidade cotidiana, sem fazer nenhuma mediação entre essas duas coisas, como o “delicioso calafrio provocado pela corrente de água no verão”, os contornos de um rosto ou os desenhos em um tecido (R, p. 219). Não existiriam diferenças entre a beleza na arte, na natureza ou nos eventos mais banais do cotidiano; o belo, em um sentido enfático, pode surgir de qualquer lugar, desde que o sujeito tenha sensibilidade e atenção para conseguir detectá-lo.

É um cenário no qual o objeto artístico se desmaterializa junto com a própria ideia de objeto. Para ele, toda vida física não é mais que “a combinação de elementos naturais para os quais a ciência dá nomes” (R, p. 219), elementos que estão em movimento perpétuo. Assim como eles compõem o corpo humano, fazendo com que o sangue circule e que o cristalino se desgaste ou se recupere, o movimento destes elementos também faz com que o ferro oxide e o cereal amadureça. Tudo o que existe, então, desde a rapidez do pensamento até o deslocamento dos astros, obedece a um mesmo princípio de constante deslocamento, e não restaria ao sujeito nada além de tentar destacar desse fluxo um lapso de sentido, algo que seja sensorialmente excitante; “arder sempre com essa chama compacta, manter esse êxtase”, ele diz, “é o sucesso na vida” (R, p.222). Resta tentar expandir o curto intervalo de vida que uma pessoa possui, “obtendo o maior número de pulsações no período dado”; desta forma, ele sugere e alerta: “a arte vem até vocês propondo francamente não dar nada mais que a suprema qualidade para seus momentos enquanto eles passam, e sem nenhuma outra razão que por esses momentos.” (R, p. 223)

Momento é uma palavra-chave para Pater, pois revela que essa contemplação está antes ligada a uma ideia particular, íntima a cada sujeito, de percepção. Um momento não é algo comunicável a outro sujeito que não o viveu, e o mesmo sujeito não é capaz de viver o mesmo momento duas vezes. Para Leighton (2007), o crítico inglês irá levar a máxima de Heráclito ao extremo: é impossível entrar duas vezes no mesmo rio, pois o rio não é o mesmo, assim como o sujeito também não é o mesmo. Ele não é mais que um passageiro neste fluxo contínuo de

emoções e de sensações; mas ele mesmo, como passageiro, está em constante mutação. Para a autora, é um estado radical de amorfismo com relação à identidade. A única certeza que existe é a passagem do tempo. A apreensão da beleza, algo tão efêmero e tão particular, impossível de ser comunicado com perfeição, é a única coisa capaz de dar sentido à vida. O trabalho do crítico e do artista – o “sucesso na vida” – é dar qualidade a esses momentos, é aprender a aproveitá-los ao máximo através de estratégias para aguçar a percepção.

Diante deste cenário, podemos vislumbrar a dificuldade de se discutir a ideia de forma em Pater; um dos motivos é o fato de que ela não se opõe a conteúdo. Segundo R. V. Johnson (1969), o esteticismo pode ser compreendido como a tendência, no século XIX, que inverte a noção de que a forma é o veículo da essência, e que a essência é o que realmente importa em uma obra. Para a escola, a roupagem de um determinado objeto teria mais importância; vem daí também o elogio da inutilidade, pois o sentido poderia deturpar os contornos de algo que deveria ter como única finalidade o belo. Essa preferência pela beleza plástica em detrimento da essência e do sentido pode, num primeiro momento, ressoar a Pater, mas esta seria uma leitura equivocada, pois o autor inglês confunde propositalmente ambos os termos. Em um mundo fundamentalmente amorfo e em constante movimento, a forma não pode sobreviver por mais de um lapso. Essa forma, uma organização específica e efêmera captada pela percepção do sujeito, é o que vai compor os contornos do sentido, que também está disperso e em constante movimento. Momento é a palavra que melhor define a fusão entre os termos: a forma é o que traz à tona uma essência que não existe sem ela ou para além dela. Além disso, a essência também desvanece quando o momento acaba. Há aqui uma crise na ideia de conteúdo, pois a forma não é mais capaz de apreendê-lo, de assegurá-lo, de comunicá-lo por completo: é algo que simplesmente passa com rapidez pela percepção (WILLIAMS apud LEIGHTON, 2004, p. 83). É interessante notar que, posto isso, Pater jamais diria que a arte é inútil; sua visão de mundo, na medida em que transforma a ideia de sentido, transforma também a própria ideia de utilidade. O único sentido que a vida pode oferecer aos sujeitos está nesses momentos, só lhe resta potencializá-los; não poderíamos dizer que esta é a única utilidade possível em Pater? Que tudo o que não serve para a potencialização destes momentos é inútil? A maneira como o autor não separa o campo estético dos outros campos é uma consequência dessa visão mutante de forma, diante da qual a matéria de uma obra de arte dissolve-se em um fluxo contínuo de sensações e de emoções; e essa não deixa de ser uma maneira de abolir a ideia de um “campo” estético à parte, separado da vida política ou cotidiana. Essa abolição das linhas que separam o que faz e o que não faz parte da contemplação estética (para Pater, talvez seja mais adequado

dizer somente “contemplação”) é uma das características que fazem com que ele seja um dos maiores expoentes da experiência estética como um estilo de vida, uma maneira de ver o mundo, pois ela é sinônimo de, simplesmente, experiência.

b. Esteticismo contemplativo x atitude contemplativa (bom rever inteiro)

Para concluir este capítulo, será importante para nós o conceito de atitude contemplativa em *História e Consciência de Classe*, de Lukács, abordado na introdução deste trabalho. Este conceito nos remete a uma ideia de estado de amorfismo que nos ajudará a compreender de que maneira a mesma palavra reaparece em Walter Pater por vias totalmente distintas. O conceito de esteticismo que vamos extrair de *Madame Bovary*, por fim, surgirá sobretudo de um cruzamento entre essas duas visões de indeterminação, que tentaremos caracterizar com cuidado nesta conclusão.

Para compreender a atitude contemplativa de Lukács faz-se necessário voltar ao conceito marxista de trabalho abstrato. Antes de mais nada, é necessário explicitar que, ainda que a exploração do trabalho não seja uma novidade na história, não podemos recair em uma visão trans-histórica de trabalho que não se atente para as diferentes formas que ele pode adquirir. Algo que é específico do sistema capitalista é o fato de que o trabalho não é uma forma direta de se conseguir produtos, mas indireta: é necessário trabalhar para ter acesso a mercadorias, mas não se trabalha para consumir o que se produz. Disso concluímos que o trabalho tem um caráter duplo: por um lado, é uma maneira de produzir mercadorias e, por outro, de ter acesso a elas, sendo que essas mercadorias não precisam ter nenhuma relação entre si, o que o caracteriza como uma forma de mediação social. Na medida em que um indivíduo trabalha, sobretudo, para ter acesso a mercadorias, vem à tona um caráter compulsório que é novo e que aparece como uma verdade incontestável, que parece aos sujeitos como parte da “ordem natural das coisas”, como afirma Moishe Postone (POSTONE, 2014, p. 188). Surge, desta forma, uma *abstração* entre os produtos adquiridos com o trabalho e o trabalho levado a cabo. Grosso modo, o conceito de trabalho abstrato aponta para o fato de que qualquer trabalho pode ser pensado em função de qualquer mercadoria, graças ao princípio de equivalência. O trabalho, aliás, comporta-se como uma mercadoria na medida em que é necessariamente, no sistema capitalista, a venda da força de trabalho – do corpo e do tempo – de um determinado indivíduo.

Dessa compulsoriedade do trabalho surge uma forma de dominação que é abstrata e impessoal. Ela não é “baseada em nenhuma pessoa, classe ou instituição”; a sociedade se torna um “Outro quase independente, abstrato e universal que se coloca em oposição aos indivíduos e exerce sobre eles uma compulsão impessoal” (*ibid.*, p. 186). Essa forma *indireta* de dominação, na qual, diferente de um sistema de servidão ou escravidão, o trabalhador não sabe realmente quanto do fruto de seu trabalho vai ao patrão e quanto a ele mesmo, é uma das formas de se definir a alienação. Mas é importante lembrar que a alienação não se refere exclusivamente a um modo de exploração do trabalho; é, antes, a maneira como o trabalho humano aparece dependente das leis de um sistema fechado e independente das necessidades das próprias pessoas; por isso, como um “Outro”. Ainda segundo Postone, mesmo o trabalho de um produtor independente é alienado, pois o trabalho passa a configurar-se como uma atividade socialmente mediadora; o produtor independente não está fora do sistema (*ibid.*, p. 187).

Esse sistema fechado, que dita as leis do trabalho, é composto por mercadorias que estabelecem relações sociais entre si; vale explicitar, as relações sociais que os trabalhadores deveriam estabelecer entre si se não houvesse esse deslocamento entre trabalho e produtos do trabalho. Os produtos do trabalho humano, segundo Marx, aparecem como se possuíssem valores imanes, espontâneos. Não à toa, Marx chama este fenômeno de *fetichismo* da mercadoria: fetiche é o nome dado por antropólogos europeus do século XIX para designar objetos de feitiçaria encontrados em outras culturas que, para eles, eram inferiores aos símbolos da religião cristã. Esses objetos eram amuletos dotados de características humanas, usados sobretudo como forma de proteção. Quando Marx aponta para o fetichismo da forma-mercadoria, há uma ironia que denuncia o fato de que essa sociedade tão orgulhosa da racionalidade e do pensamento científico acabou por produzir objetos mágicos – irracionais, portanto – que, apesar de serem produzidos pela mão humana, parecem ter valores imanes e independentes da própria humanidade. Marx aponta para o que há de irracional quando pensamos, com tanta naturalidade, no valor de um carro em função da variação quantitativa do valor de uma cadeira ou uma mesa; ou no valor do trabalho de um produtor de arroz em função de um produtor de roupas. Um leitor de primeira viagem pode se encontrar profundamente espantado ao perceber que é capaz de valorar as coisas a partir dessa intuição do valor virtualmente imanente às mercadorias, enquanto é muito mais difícil pensá-las em função do valor que elas poderiam ter se tivessem relação direta com as necessidades dos consumidores.

Até que ponto essa atitude contemplativa, que impede os sujeitos de refletirem e agirem de fato sobre a sociedade⁸⁹, não teria um parentesco com a estupidez de *Madame Bovary*? Tanto a exposição da *bêtise* feita por Flaubert, quanto a crítica ao capitalismo feita por Lukács podem ser compreendidas como uma crítica à racionalidade do século XIX. Como dissemos anteriormente na introdução deste trabalho, vale lembrar, a atitude contemplativa caracterizada por Lukács não se restringe ao proletariado, manifestando-se na estrutura da consciência dos sujeitos de qualquer classe social: “a estrutura da reificação, no curso do desenvolvimento capitalista, penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva” (LUKÁCS, 2003, p. 211). O cerne da ideia de contemplação está na possibilidade de colocar todas as esferas da vida no plano do cálculo, em outras palavras, de uma hiperracionalização da vida. Ainda segundo o autor, há um impulso de racionalizar todas as esferas das relações sociais: “a essência do cálculo racional se baseia, em última análise, no reconhecimento e na previsão do curso inevitável a ser tomado por determinados fenômenos de acordo com as leis e independentemente do ‘arbítrio individual’” (*ibid.*, p. 218). Dessa maneira, “a diferença do trabalhador em relação a cada máquina, do empresário em relação ao tipo dado de evolução mecânica, e do técnico em relação ao nível da ciência e da rentabilidade de suas aplicações técnicas, é uma variação puramente quantitativa, e não uma diferença qualitativa na estrutura da consciência.” (*ibid.*, p. 219, grifo do autor). Segundo este raciocínio, percebe-se que é possível traçar semelhanças entre o conceito de alienação – essa mudança radical na estrutura de consciência caracterizada por Marx e retomada por Lukács – e a *bêtise* flaubertiana, pois foi “o capitalismo a produzir pela primeira vez, com uma estrutura econômica unificada para toda a sociedade, uma estrutura de consciência – formalmente – unitária para o conjunto dessa sociedade” (*ibid.*, p. 221);

O desejo de concluir – como Flaubert caracteriza a *bêtise* –, de viver em um mundo de leis igualitárias e absolutas, ao mesmo tempo que tranquiliza o sujeito com o poder sedutor da racionalidade, é o que o cega para a própria realidade, da qual se exclui tudo o que não entra em seu sistema fechado. O mundo de *Madame Bovary* é incapaz de questionar o fato de que Homais ganhou a cruz da Legião de Honra, pois o farmacêutico não fez nada além de respeitar as leis que o regem, as mesmas que seus semelhantes apoiam e reafirmam. Ninguém é lúcido o suficiente para perceber como as coisas estão fora do lugar, muito menos para transformá-las;

⁸⁹ É importante lembrar aqui o que já mencionamos na introdução: a atitude contemplativa é algo que se manifesta na estrutura da consciência dos sujeitos, não importando a classe social: “a estrutura da reificação, no curso do desenvolvimento capitalista, penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva” (LUKÁCS, 2003, p. 211).

desta maneira, os sujeitos, como autômatos da ideologia, são também relegados a um estado contemplativo, não sendo mais que meros espectadores de seus destinos. Podemos nos lembrar da leitura que Lukács faz da *Educação Sentimental* em *Teoria do Romance*: ao não serem mais do que coadjuvantes de suas próprias vidas, como sujeitos alienados, é o tempo que, em um “fluxo desenfreado e ininterrupto”, transforma-se no “princípio unificador da homogeneidade que lapida todos os fragmentos heterogêneos e os põe numa relação recíproca, se bem que irracional e inexprimível” (LUKÁCS, 2015, p. 132). A estupidez estaria nessa passividade, no agir que não é ação, no pensamento que não é capaz de refletir efetivamente sobre nada; em outras palavras, na forma como as ideias feitas geram *vidas feitas*. Daí também surge o sentimento de claustrofobia com relação à estupidez no romance, pois, sendo ideológica, ela é fundamentalmente coletiva; ao contrário do que descrevemos em Balzac, nenhuma ação individual é capaz de transformá-la, nenhum sujeito é capaz de vencê-la sozinho. Ademais, ela não possui uma cabeça; não há nenhum mandante impondo a estupidez aos sujeitos, ainda que todos a estejam reproduzindo.

Quando dizemos que a estupidez de Flaubert se relaciona com a ideologia burguesa, portanto, estamos relacionando o conceito de alienação marxista à descoberta do escritor francês. Uma forma de compreender a *bêtise* é como um modo indireto e abstrato de dominação social através da linguagem; uma forma que não é encabeçada por ninguém, que diz respeito a um sistema fechado e hiper-racionalizado criado pelos sujeitos, mas que, no entanto, os domina. Poderíamos dizer que é o processo de alienação que tornaria as pessoas *estúpidas*, pois elas não sabem *o que* nem *como* as domina, reproduzindo, por isso mesmo, de maneira inconsciente, essa dominação. Talvez a ideia de estupidez leve ao extremo a de alienação, pois procura suas consequências no mais íntimo dos sujeitos, na constituição particular de seus desejos e fantasias, algo que Lukács somente sugere ao referir-se à universalidade desta mudança na estrutura da consciência. Além disso, o conceito marxista de alienação nos ilumina que o que Flaubert detecta na sociedade não é algo trans-histórico e, por isso, essencialmente humano – como ele mesmo parece sugerir em certas cartas – mas sim uma maneira historicamente determinada, própria ao capitalismo, de interação social, o que Postone nos lembra várias vezes em seu livro: uma das maneiras de observar a urgência de não cair no erro de entender o trabalho como essencialmente humano – como trans-histórico – é nos atentar para como a dominação indireta e abstrata é própria do capitalismo, logo, uma condição nova, historicamente determinada e, portanto, possível de ser transformada.

Continuando este raciocínio, uma das coisas que a crítica marxista revela sobre o capitalismo é que o que se chama usualmente *liberdade* é antes a liberdade do sistema empregar o trabalhador naquilo que ele próprio impõe como necessário, tendo frequentemente pouca ou nenhuma relação com as necessidades e potencialidades particulares dos sujeitos. Nos termos de Marx, ainda segundo Postone, de um contexto pré-capitalista determinado por relações de dependência pessoal – em outras palavras, de dominação direta –, fomos a um contexto caracterizado por “liberdade pessoal individual em uma estrutura social de ‘dependência *coisal*’” (POSTONE, 2014, p. 191): os sujeitos são “livres” com relação a outros sujeitos, mas não com relação ao sistema, o que muitas vezes pode configurar uma forma ainda mais dura de exploração. Por um lado, os indivíduos são, de fato, sujeitos autodeterminados que agem com base na vontade; mas são também “submetidos a um sistema de compulsões e restrições objetivas que operam independentemente da sua vontade – e, nesse sentido, são também objetos” (*ibid.*, p. 191) desse mesmo sistema. Essa contradição se expressa no fato de que se relaciona com a ideia moderna de igualdade entre os sujeitos o princípio de equivalência da forma-mercadoria: o indivíduo pode se tornar qualquer coisa, e isso não se relaciona com as suas próprias potencialidades, mas, acima de tudo, com demandas impostas pelo próprio sistema. O que se chama liberdade transforma-se em indeterminação, em amorfismo; ela de fato liberta o sujeito na medida em que nenhum outro sujeito vai dizê-lo como e onde ele deve trabalhar. Mas essa liberdade termina quando é o próprio sistema que, visto como natural para os sujeitos, diz como, onde e por quanto tempo cada um deve trabalhar.

De que maneira, então, é possível interligar essa noção de amorfismo e indeterminação da crítica marxista com o esteticismo de Walter Pater? Em primeiro lugar, podemos começar pela noção bastante particular de Pater sobre o Renascimento, pois ele o faz remontar à Idade Média no século XV chegando até Winckelmann, nascido no século XVIII. O Renascimento em Pater é como um ideal ou um estado de espírito, caracterizado pelo “amor pelas coisas do intelecto e da imaginação, amor por aquilo que eram em si mesmas, o desejo de um modo mais liberal e gracioso de conceber a vida” (R, p. 31), levando o sujeito que, provocado pelo prazer da fruição intelectual e imaginativa, vai buscar fontes antigas e esquecidas, ao mesmo tempo que procura descobrir novas fontes, novas experiências, novos temas e novas formas de arte. É, por fim, um verdadeiro renascimento do sujeito e das coisas perante a “idade das trevas”, na qual “tantas fontes de fruição intelectual e imaginativa haviam realmente desaparecido” (R, p. 132). Entram em seu estudo nomes bastante distintos entre si, como Leonardo da Vinci,

Boticelli, Michelangelo e Winckelmann; distintos, também, do próprio Pater, ainda que para o crítico todos se unam por uma espécie de postura humanista, uma “eclosão do espírito” que não admite mais nenhuma forma de limitação ao intelecto e a imaginação.

A libertação do espírito, em Pater, aparece indissociável da fruição; como dissemos anteriormente, a ideia de experiência estética pode ser compreendida no autor como sinônimo, simplesmente, de experiência. E é neste ponto que podemos começar a traçar o paralelo com Lukács. Para o crítico inglês, o que estávamos chamando de indeterminação não possui um caráter negativo – como no caso do sociólogo – e está intimamente ligado a uma ideia de liberdade. Indeterminação, em Pater, refere-se ao fato de que tanto o indivíduo quanto o próprio mundo estão em constante mudança; o sujeito está imerso em um fluxo ininterrupto de sensações e de emoções, das quais ele pode, através de sua capacidade particular de percepção, captar breves momentos de prazer e de sentido. Em outras palavras, nada mais – nem o sujeito nem os objetos – possui uma função imanente e imutável; no fluxo ininterrupto de transformações da matéria, desmancha-se toda a hierarquia. O belo torna-se algo efêmero, inapreensível, relativo à cada sujeito, podendo surgir de qualquer lugar. Na teoria marxista, a desconexão do sujeito e das coisas de suas funções pregressas confere a ele algo contraditório: por um lado, a promessa de liberdade e de autodeterminação, da realização de suas potencialidades; de outro, confere a plasticidade necessária para que o sistema determine, de forma autoritária e indireta, suas funções na sociedade. Enquanto em Pater, essa mesma desconexão, essa mesma libertação do sujeito e das coisas com relação a um sentido imanente, parece ser a base para a visão de um mundo no qual o que reina é uma constante mutabilidade aliada a libertação dos sentidos. Diferentemente do que aparece em Lukács, é uma libertação que não tem um caráter contraditório: o sujeito deve compreender que não há uma verdade imanente, que a vida não passa de uma sucessão de *momentos*, e que captar esses lapsos de sentido e de beleza nesses momentos é o máximo que a vida vai lhe oferecer; é, nas palavras de Pater, *o sucesso na vida*.

Mas a ideia de libertação em um e em outro é fundamentalmente diferente. Em Pater, há algo que na crítica marxista seria inconcebível: ao focar tão fortemente na ideia da percepção, o crítico inglês acaba por abdicar da ação na vida concreta; ele abdica, ou mesmo suprime, a vida cotidiana, com todas as suas burocracias, injustiças e contradições. Em sua introdução, o pensador diz que o crítico estético deve somente se preocupar com o que as coisas são para ele, que efeito produzem sobre ele, que espécie ou grau de prazer proporciona a ele; “aquele que experimenta fortemente essas impressões”, conclui, “não precisa se preocupar com a questão

abstrata de saber o que é a beleza em si mesma ou qual a sua exata relação com a verdade ou a experiência.” Ainda que sejam perguntas passíveis de resposta, ele deve deixá-las de lado “como não tendo interesse para ele.” (R, p. 26) A percepção, desta forma, é a única maneira com a qual um sujeito pode relacionar-se com o mundo; ele não mais interage, somente contempla. Compreendendo, por fim, que a realidade objetiva é inacessível, e cada ser humano não é mais que um prisioneiro solitário dentro de sua própria mente e de sua própria capacidade de percepção do mundo, o sujeito finalmente se vê livre. A indeterminação não vira um estado temporário, que precede a autodeterminação ou o determinar-se por um outro: ela vira um valor em si mesma, a possibilidade de expandir ao infinito a capacidade sensorial de fruição e de prazer através da percepção, que se torna o próprio sentido da vida.

É uma liberdade, portanto, que tem seu preço. Em primeiro lugar, pois abdicando – ou simplesmente desacreditando – da ação sobre o mundo, perde-se do horizonte a sua transformação. E esse é um dos motivos pelos quais Pater e o movimento esteticista foi bastante criticado na época: Hugo von Hofmannsthal, por exemplo, é um dos críticos do evidente elitismo dessa tendência. Porém, mesmo uma vida luxuosa talvez não fosse o suficiente para seguir à risca os conselhos de Walter Pater na conclusão de sua obra: um dos motivos pelo qual *O Renascimento* é tão interessante está no fato de que ele sintetiza e apresenta ao público uma forma de se relacionar com a realidade através da fruição que já estava no imaginário do século XIX e que ele mesmo acabaria por se tornar uma inspiração. No entanto, a literatura, sobretudo o romance, muito mais pessimista, apresenta vários casos nos quais os personagens tentam e falham nessa empreitada teorizada de maneira tão precisa pelo crítico inglês. Em segundo lugar, portanto, Pater não expõe de maneira nenhuma o sofrimento inerente a esse modo de vida, que pode tomar tantas formas e que adoeceu, enlouqueceu e matou tantos personagens da literatura. Se pensarmos em *Uma Carta* [1902] de Hofmannsthal, uma missiva ficcional endereçada à Francis Bacon por Lorde Chandos, temos um exemplo de como entregar-se a um fluxo ininterrupto de sensações e de emoções poderia trazer complicações até mesmo a alguém da alta sociedade.

Nesta carta, Lorde Chandos escreve para o amigo no intuito de explicar os motivos de seu bloqueio com a escrita. É interessante perceber que esses motivos vão no sentido contrário do lugar-comum segundo o qual o escritor não vê sentido em nada; o Lorde vê tanta beleza, tanto sentido em tudo, que a linguagem não lhe parece mais suficiente para referir-se ao mundo. Para ele, as palavras parecem impostoras frente a um simples regador, um cão caminhando ao sol, uma enxada no chão. Ele escreve então: “Tenho a impressão de que tudo o que existe, tudo

que eu lembro, tudo que meus pensamentos enlouquecidos tocam é alguma coisa”; “Para mim é como se meu corpo consistisse de cifras puras que tudo me revelam” (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 31). Aqui, o mundo em perpétuo movimento, ainda que proporcione prazer, gera também um profundo sofrimento, pois “tudo desintegrava-se em pedaços; pedaços em mais pedaços e nada mais conseguia ser abarcado por um conceito” (*ibid.*, p. 29). Ele sente como se perdesse a linguagem a tal ponto que não consegue mais dar uma bronca banal em sua filha, não consegue dizer a ela para não contar mentiras. E sente culpa por essa incomunicabilidade com sua família, com os criados, com a falta de sentido que seus negócios tomam, de maneira que ele se atenta para alguns problemas que não aparecem para Pater. Em primeiro lugar, a dimensão ética e moral de equalizar tudo, pessoas e objetos como se fossem acidentes diferentes do mesmo fluxo contínuo de elementos em eterno movimento. Em segundo lugar, ele deixa evidente um problema que em Pater não é sequer mencionado: a beleza pode estar em muitos lugares, mas não em seus negócios. Não é *todo o mundo* que obedece a esse perpétuo movimento. A vida prática, burguesa, o mundo do trabalho – o mundo no qual Berthe será confinada ao tornar-se operária – são elementos terminantemente vetados na dimensão da fruição, como se pode observar nos capítulos que recheiam o livro de Pater e também no dilema moral de Lorde Chandos em continuar sua rotina sentindo-se um estranho em sua vida prática, cotidiana; na vida, enfim, que construiu para si.

O dilema, em Lorde Chandos, é de ordem moral. Em *Madame Bovary* e *Às Avestas*, ele é de ordem prática: no primeiro caso, a vida cotidiana aparece o tempo todo para atrapalhar os planos de Emma, seja por ser uma mulher casada, seja por não ter dinheiro suficiente, seja porque seu mundo cinzento simplesmente é estático demais frente ao fluxo de prazeres que ela gostaria de experimentar. No segundo caso, o isolamento de Des Esseintes é uma tentativa de resolver este problema: ele constrói corredores acolchoados para que os criados existam na casa de maneira imperceptível; compra uma roupa de camponesa para sua criada, para que observá-la de longe seja uma experiência interessante. Na medida em que se agrava sua nevrose, no entanto, se vê cada vez mais obrigado a voltar para Paris: ele não consegue dormir ou comer. Nos três casos, a vida prática se impõe, imperiosa, entre o sujeito e seu desejo de entregar-se a um fluxo contínuo de sensações e de emoções prazerosas. E esse, como temos observado, e continuaremos observando na parte 2 deste trabalho, é o principal motivo pelo qual o esteticismo não funciona como uma forma efetiva de remediar a falta de sentido do mundo.

3.2 Esteticismo e *bêtise*

Se nos aprofundamos ainda mais na ideia de indeterminação, pode-se observar que ela tem ainda outras formas de ramificação na ideologia burguesa. Em um texto sobre *A Educação Sentimental*, Franco Moretti (2005) tece alguns comentários sobre Frédéric Moreau que podem ser iluminadores para pensarmos *Madame Bovary*. Segundo o crítico, Frédéric vive a história de muitos protagonistas da literatura francesa da época: ainda jovem, desejando entrar para a alta sociedade parisiense, torna-se herdeiro de uma grande fortuna. De acordo com a definição marxista, o dinheiro, como *mediador universal*, torna qualquer coisa potencialmente possível para quem o detém. Não se trata, efetivamente, de se *ter* tudo, mas de *poder* ter tudo. O mediador universal é aquilo que, a partir de uma variação quantitativa, é capaz de igualar-se a qualquer outro objeto, possibilitado assim a troca. Desta forma, afirma o crítico, “mais do que satisfazer desejos, o dinheiro permite às pessoas *concebê-los*, tornando-se deste modo o paradoxal alicerce da nova idolatria pelas possibilidades interiores” (MORETTI, 2005, p. 458, grifo do autor)⁹⁰; assim, a capacidade de poder ter tudo acaba se transformando em poder *ser* qualquer coisa. Sobre isso, Stephen Heath apresenta uma hipótese semelhante ao dizer que “Emma existe ‘em’ e ‘através de’ objetos.” (HEATH, 2005, p. 465)⁹¹; segundo o autor, para a personagem, não ter objetos é não ter os sentimentos que esses objetos representam: quando ela percebe que não poderá ter um berço com cortinas de seda cor-de-rosa, perde o interesse pelas preparações da chegada de seu bebê; sem poder tocar em um concerto com um vestido de veludo de mangas curtas, em um piano Erard, perde o interesse pela música. Quando falamos em “objetos”, é importante reforçar a ideia de que eles também referem-se a pessoas objetificadas (sobretudo aos amantes) que também são um meio – provavelmente o principal – para encarnar esses sentimentos.

O segundo elemento que Moretti destaca em Frédéric é o fato de ele ser ainda jovem. Segundo o autor, a juventude também é vista como um espaço de infinitas possibilidades: “mais que uma *preparação para algo*, ela torna-se *um valor em si*, e o maior desejo de um indivíduo passa a ser *prolongá-la*” (MORETTI, 2005, p. 459, grifo do autor)⁹². Talvez isso explique, em

⁹⁰ “*more than fulfill desires, money enables people to conceive them, thereby becoming the paradoxical mainstay of the new idol of interior possibility*”

⁹¹ *Emma exists in and through objects*”

⁹² “*rather than a preparation for something else, it becomes a value in itself, and the individual’s greatest desire is to prolong it*”

partes, a mudança de comportamento que ocorre em Emma após o casamento: ao tornar-se esposa e mãe, o estado de “*psycho-social indetermination*” (*ibid.*, p. 459) que caracteriza a juventude acaba, de maneira que ela tem então sua identidade definida e seu destino selado. O fato de que o que ela se tornou não a agrada – talvez só a indeterminação infinita fosse capaz de satisfazê-la de fato – soma-se ao fato de que Charles é inepto com as finanças, motivo pelo qual é Emma que irá cuidar das contas da casa. À sua insatisfação, portanto, soma-se o dinheiro, capaz de criar e realizar desejos, de oferecer uma esperança de satisfação. Não à toa, o declínio de Emma é também seu declínio financeiro, e o suicídio é a solução que encontra frente à impossibilidade de pagar suas dívidas, como se pagasse com a própria vida os prazeres existenciais que as notas promissórias foram capazes de comprar.

De certa forma, Moretti acaba apontando algumas das condições necessárias para que o sujeito se coloque, de fato, em uma posição de indeterminação que possibilitaria – ou ao menos facilitaria – uma vida reduzida à contemplação estética. Não à toa, Emma era mais feliz e mais satisfeita na juventude; sua formação no convento foi recheada de sensações prazerosas das mais distintas, das quais ela podia fruir sem nenhuma responsabilidade e sem nenhum empecilho. Nessa época, o consumismo não era opção, mas tampouco era necessário, pois a abundância de coisas novas que a rodeava preenchia suas demandas. Nos interessa sobretudo a maneira como Moretti enfatiza a importância da riqueza para alcançar esse estado de indeterminação psico-social: em primeiro lugar, pois esclarece a dependência que ambos os personagens – acima de tudo Des Esseintes – tem das mercadorias para criar experiências estéticas. Em segundo lugar, a confusão que já mencionamos anteriormente entre mercadorias e outros objetos ou experiências, que parecem fazer parte indistintamente da mesma esfera. Ao perder o alumbramento com o mundo, como se já tivesse experimentado tudo o que a vida poderia lhe oferecer, Emma apela para o consumismo como uma forma de recolorir o monocromatismo do mundo. Se não há, afinal, nenhuma diferença substancial entre as mercadorias, a natureza, as fantasias e as pessoas, como se tudo fosse parte da mesma matéria prima que pode ou não estimular sua imaginação, por que não apelar para esta primeira? Como mediador universal, ela é capaz de se equivaler a qualquer coisa; se o mundo se tornou cinza, o consumo se oferece como uma possibilidade de comprar novas cores. É Des Esseintes, como exporemos na parte 2, que levará essa premissa ao extremo; suas experiências, afinal, seriam impossíveis se o moço não fosse rico. São necessários objetos – ou “coisas”, no sentido mais abrangente possível – para dar vida a imaginação, o que acaba revelando um aparente paradoxo: o desejo de fruição de ambos os personagens é fruto de uma imaginação expandida, que não se

contenta com a pobre paleta que a realidade quotidiana oferece; ao mesmo tempo, essa dependência tão forte dos objetos acaba por revelar, contraditoriamente, a própria fraqueza da imaginação, que não dá conta de reencantar o mundo sem as cores que o mundo tem disponíveis.

O que ambos os livros encenam nos fracassos de seus personagens não deixa de ser, de certa forma, uma maneira de ler o esteticismo contemplativo de Pater. Ambos tentam, afinal, viver como prisioneiros de suas próprias percepções – Des Esseintes, aliás, se aprisiona também fisicamente – e ambos recebem uma resposta esmagadora da realidade quotidiana. É impossível transformar a interação com a realidade na interação com imagens, emoções e sensações. E o conceito marxista de forma-mercadoria nos auxilia nessa questão justamente por iluminar os problemas do princípio de equivalência, que também aparecem no esteticismo contemplativo que viemos caracterizando até então. Como já mencionamos anteriormente, de acordo com o princípio de equivalência, o valor de uma mercadoria pode ser pensado em função de outra totalmente distinta, desde que seu valor de uso – suas características qualitativas – seja suprimido, e uma seja pensada em função da outra através de uma variação quantitativa. Quando pensamos que o valor de um livro é cinco vezes o valor de uma xícara, suprime-se, em primeiro lugar, o fato de que livros e xícaras são objetos que não tem absolutamente nenhuma qualidade comparável, e em segundo, que devemos chegar em um tal nível de abstração que possibilite pensar no valor de uma xícara ou de um livro independentemente de seu uso ou da necessidade que um determinado sujeito tem de obter esses objetos. Quando Emma sente-se bela e satisfeita por estar de luto, o movimento é semelhante: aquilo que caracteriza qualitativamente o “luto” – a tristeza, o desamparo, a saudade, a negação, a melancolia, etc. – aparece suprimido, e o estado do luto reduzido à imagem, às roupas e à palidez, à semelhança com certas mulheres em certos livros; em outras palavras, à impressão particular que o luto provoca em Emma. Ele aparece, assim, não como a consequência natural de certos sentimentos, mas como algo que pode ser alcançado, possuído e consumido.

Para encerrar nosso argumento, necessitamos retornar à outra peça que já mencionamos. Posto que há, em nossa leitura, uma relação entre fruição e consumo, e também entre ideologia burguesa e *bêtise*, o conceito de esteticismo que tentaremos extrair de *Madame Bovary* não poderia deixar de dizer respeito também a esse outro conceito que é, afinal, o mais importante no livro. Como argumentaremos, o esteticismo contemplativo de Emma é também mais um dos frutos da estupidez. Para desenvolver esse argumento, voltaremos a Culler, e então concluiremos esta parte.

Até aqui, caracterizamos a estupidez sobretudo como uma qualidade dos sujeitos, referindo-se ao modo de percepção do mundo e da linguagem, que usa o sujeito mais do que é usada por eles. Mas ela também pode ser uma qualidade dos objetos: segundo Culler, a estupidez dos objetos depende de um senso de possibilidade de organização, ao lado do fracasso em satisfazer as possibilidades que esse objeto desperta. Ela não está na falta de organização em si, mas na sugestão de uma organização que não dá conta da natureza dos objetos, que é fundamentalmente inapreensível. Pensemos, por exemplo, na famosa descrição do chapéu de Charles no primeiro capítulo do romance: era uma “daquelas peças compósitas, onde se encontram elementos da barretina de pele, da *chapska*, do chapéu redondo, do boné de lontra ou do gorro de algodão.” Era “ovoide e cheio de barbatanas, começava por três rolos circulares; depois alternavam-se, separados por uma faixa vermelha, losangos de veludo e de pele de coelho [...]” E assim a descrição segue até a conclusão – “Era novo; a pala brilhava” – quase como uma sugestão de orgulho perante este objeto tão complexo. O que a descrição de Flaubert faz é mostrar como o chapéu de Charles sustenta uma aparência de complexidade e organização quando, na verdade, é algo profundamente desordenado e sem sentido. Aponta, também, para um objeto ao mesmo tempo alienado e fetichizado: na confusão de suas formas, vemos que esses panos e cortes estão divorciados das funções que um dia tiveram nos objetos que serviram de inspiração para sua criação. Além da falta de ordem, a abundância de cores e estilos é despropositada, desconectada de funções práticas. O chapéu, por fim, possui uma “feiura muda” que tem “profundidades de expressão como o rosto de um imbecil.” (MB, p. 14)⁹³

Segundo Culler, porém, o que isso acaba por revelar seria o fato de que há também uma estupidez inerente aos próprios objetos artísticos. Citando Flaubert: “Obras-primas são estúpidas; elas possuem uma face tranquila, como se fossem produtos da natureza, como grandes animais ou montanhas” (FLAUBERT apud CULLER, 2006, p. 172)⁹⁴ As obras exibiriam, assim, uma aparência tranquila – “como uma placidez bovina” (CULLER, 2006, p. 172)⁹⁵ – que não requer interpretação; ela convida, ao contrário, à contemplação de suas formas, a um mergulho irracional nesse amontoado de emoções e de sensações que ela é capaz de

⁹³ "C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du *chapska*, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton"; "Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin"; "Elle était neuve; la visière brillait."; "une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile." (MBF, p. 3)

⁹⁴ "Masterpieces are stupid; they present a tranquil face, like the very productions of nature, like large animals or mountains."

⁹⁵ "a kind of bovine placidity"

produzir. Essa impossibilidade absoluta de se concluir algo a partir deste caos é o que faz com que tanto a arte, quanto a estupidez, tenham como principal característica a inescapabilidade.

Culler organiza a *bêtise*, então, em três estágios distintos. Em primeiro lugar, estaria a estupidez da linguagem na sociedade burguesa, povoada por clichês, proposições, teorias, dentre inúmeras outras tentativas fracassadas de tentar organizar o mundo através da linguagem. Em segundo lugar, a estupidez como um modo de percepção que torna as coisas estúpidas: qualquer coisa, sentença ou atividade, quando isolada e desconectada das intenções ou funções que lhes dava sentido – em suma, quando são objetificados – irá se tornar estúpida pela distância que ganha da compreensão do que é este objeto. Neste segundo estágio, segundo Culler, o sujeito desumaniza e fragmenta a realidade, observando, portanto, tudo como se fosse um estúpido encarando fixamente uma parede em branco. É neste ponto que ele pode alcançar o terceiro estágio, *no qual a estupidez se torna uma qualidade positiva*. Segundo o crítico, aquilo que o sujeito observa “continua sendo o mundo e, portanto, carrega a presunção de ordem e de importância; porém, uma vez que esta revela ser, precisamente, uma presunção vazia, o sujeito se vê livre para preenchê-lo com a atividade do devaneio” (CULLER, 2006, p. 179)⁹⁶ Poderíamos dizer que essa desistência em encontrar uma ordem ao mundo seria a postura que está na base do esteticismo contemplativo de Pater: ver a realidade como caótica, como um fluxo ininterrupto de sensações e de emoções em eterno movimento dos quais pode-se arrancar momentos de prazer e de sentido. Em *Madame Bovary*, desta forma, o esteticismo contemplativo seria a estupidez tornada uma qualidade positiva, transformada em um modo de percepção que julga a realidade concreta como irreversivelmente estúpida e que, por isso mesmo, conquista uma libertação restrita aos sentidos abdicando de qualquer desejo real de transformação ou de ação sobre o mundo. Ela dá uma volta a mais nessa consciência opressiva da realidade, que provoca uma sensação de aflição e de ansiedade, transformando-a em uma condição para uma nova forma de libertação.

Des Esseintes, como argumentaremos na parte 2, parece mais próximo de ascender a esse terceiro estágio. Mas Emma, que nos interessa neste momento, não consegue. Em “Why Emma Bovary Has To Be Killed?” (2008), de Jacques Racière, há uma interpretação que pode ser iluminadora para a nossa hipótese. Neste ensaio, o crítico elogia em Flaubert o que ele chama de *democracia do estilo*; segundo sobretudo a leitura das correspondências de Flaubert, não existiria para o escritor nada que não possa ser objeto da literatura, nem objetos menos ou

⁹⁶ “it remains the world and therefore carries the presumption of importance and order, but once that is shown to be, precisely, an empty presumption, the subject is free to fill it in the activity of reverie.”

mais importantes do que outros; deste princípio de igualdade, surge a democracia. Através do estilo, todos os elementos do mundo perdem a sua função progressiva, destrói-se a hierarquia construída sobre eles, restando ao artista usar o que quiser da forma que quiser, pois a *forma* (ou o estilo) é aquilo que define a arte, e não o tema, o enredo, o assunto em si. Emma, em um ato irrefletido de rebeldia, encenaria no romance essa mesma liberdade conquistada pelo escritor, dentro de seu próprio mundo. Compreendendo essa possibilidade de liberdade que o artista pode alcançar – o fato de que nada precisa ter uma função progressiva – a hierarquia das coisas se desfaz diante de seus olhos, ou talvez nunca tenha sido realmente compreendida por ela. A indiferença, a ausência do remorso e o senso de liberdade de Emma, características que descrevemos exaustivamente nos capítulos anteriores, seriam roubadas do artista. Ela deseja então se revoltar contra as funções que lhe foram relegadas pela sociedade e pela religião, e reorganizar os elementos de seu mundo da forma como mais lhe agrada. Porém ela, por diversos fatores, não consegue; em primeiro lugar, pois essa liberdade que ela pensa ter – que tem o dinheiro e a juventude como condições – quando fora do círculo mágico do romance, torna-se falsa, de modo que a brutalidade da realidade cotidiana volte na forma de rejeições, de responsabilidades, de adoecimentos e de dívidas. Em segundo lugar, porque os sonhos que ela tenta compor na realidade não são capazes de ultrapassar os sonhos da própria burguesia – são compostos por *ideias feitas* – sendo, no fim, fantasias produzidas pelo mesmo sistema dessas hierarquias que ela inconscientemente tenta subverter e superar.

É por isso que Flaubert *deve* matar Emma. A liberdade que Flaubert tem com a arte – e de fato ele a tem – não está de maneira nenhuma disponível aos seus personagens, assim como não está disponível ao próprio escritor em sua relação com a vida real. A personagem é incapaz de compreender a lição que o próprio romance do qual ela é protagonista ensina aos leitores, que é o fato de que liberdade de percepção e de fruição estão restritos ao campo da arte, à experiência estética, e essa de maneira nenhuma se confunde com a vida prática, da qual a arte toma distância e traça uma linha que não pode ser ultrapassada sem consequências. Quando pensamos, novamente, na relação que Emma tem com a religião, personagem e escritor compartilham da mesma prática: ambos decompõem um evento – no caso, a missa – transformando-o em um emaranhado de sensações e de emoções. O narrador, com seu modo estúpido de percepção, sabe que a vida, afinal, não é mais do que isso; debruça-se sobre essas imagens, descreve-as minuciosamente, com beleza e perfeição, e depois, tranquilo, se detém sobre outra coisa. Emma, ao contrário, não se contenta em experienciar somente um momento; segundo Rancière, “ela deseja solidificá-los, encarná-los em objetos e pessoas reais. Este é o

mal mortal.” (RANCIÈRE, 2008, p. 239)⁹⁷ Ela deseja transformar o langor místico em cenários, em personagens, em joias, em peças de decoração e em móveis. Esse posicionamento denuncia o forte laço entre percepção e mundo concreto que não poderia existir para conseguir contemplar a realidade e a sua falta de sentido inerente sem que essa postura se tornasse uma profunda fonte de angústia.

O que faltaria a Emma, portanto, é o riso do idiota que contempla uma parede em branco; uma tranquilidade bovina e impenetrável que viria da absoluta certeza da falta de sentido do mundo e da impotência do sujeito frente a isso; é neste ponto que Emma fracassa. Ela quer agir sobre o mundo, quer transformá-lo. É por este motivo que tanto dinheiro quanto juventude são necessários para ela. O dinheiro, aliás, muito mais que a juventude, pois ele supre com o consumo uma abundância de objetos quando o mundo não é mais capaz de lhe oferecer variedade. A ideia de compreender o princípio de equivalência presente na relação que Emma tem com os objetos revela uma limitação de sua capacidade de percepção, que estabelece relações de equivalência de uma tal forma que, na busca por sentido para si, esvazia o sentido dos objetos que consome; desta maneira, suas fantasias nunca se concretizam de forma satisfatória, nunca se materializam da forma como desejaria, pois não passam, afinal, de momentos – nas palavras de Rancière, ipseidades. O que a hipótese do crítico francês pode nos revelar é que esse mesmo princípio de equivalência, quando trazido para o campo da arte, inverte o sinal e torna-se algo surpreendentemente positivo, sintetizado na ideia da democracia do estilo. O estilo, afinal, também pode ser visto como uma espécie de mediador universal. O que ele faz, no entanto, é expandir ao extremo o horizonte daquilo que a arte poderia representar; e essa libertação é uma libertação verdadeira. Verdadeira, porém restrita ao círculo mágico da arte, que do alto da sua autonomia só pode nos oferecer um vago consolo, enquanto exhibe aos leitores a libertação que foi prometida a eles próprios.

⁹⁷ “*she wants to solidify them, to incarnate them in real objects and persons. Such is the deadly evil.*”

Parte 2 – Às Avessas

Capítulo 1 – Prazer e beleza para Jean Des Esseintes

“Era o livro mais estranho que já lera”, diz o narrador em *O Retrato de Dorian Gray*, quando descreve as primeiras impressões do jovem sobre o presente dado por Lord Henry; “todos os pecados do mundo desfilavam diante dele.” Foi assim que o livro foi entendido por muito tempo também na vida real: como uma espécie de inventário de pecados, de prazeres e de emoções. Ainda que haja divergências na crítica quanto ao fato de entender este *livro amarelo* como *Às Avessas* ou não, o estranhamento que o belo nobre sente diante da forma desta obra tão peculiar fazem coro com muitas das leituras consagradas do romance, cuja “falta de enredo” (WILDE, 2010, p. 163) chama a atenção de Dorian. Um estranhamento que, evidentemente, não gerou somente fascínio; nas palavras de Émile Zola: “não me agrada que Des Esseintes seja tão louco no começo quanto é no fim, que não haja nenhuma forma de progressão.” (ZOLA, 2011, p. 319) O duque Jean Floressas Des Esseintes, último varão de uma família de nobres guerreiros, aparece como um personagem imutável, que nada aprende com seus erros. Por ódio à sociedade burguesa, considerando a todos imbecis, encastela-se em uma casa de campo na pequena cidade de Fontenay-aux-Roses, na qual passa seus dias sintetizando as mais diversas experiências estéticas, que preenchem a maior parte do livro, junto com suas opiniões e teorias sobre temas variados. É neste ponto que existem vários críticos, como mencionaremos adiante, que concordam em nem mesmo chamar *Às Avessas* de romance. A mistura entre uma narrativa enxuta e uma grande variedade de écfrases, descrições e discursos inflamados fez com que o livro tomasse uma forma vanguardista bastante polêmica; Zola diz: “Ora, devo dizer-lhe francamente o que me incomoda no livro? Primeiro, repito, confusão.” (*ibid.*, p. 319)

A visão do livro como uma espécie de inventário foi, em partes, o que motivou sua consagração pela crítica como a “bíblia do decadentismo”, sobretudo após o famoso comentário de Arthur Symons. “Elaborado e deliberadamente estranho”, escreve Symons, “é em sua própria estranheza que a obra de Huysmans [...] passa a representar, como não se pode dizer da obra de nenhum escritor, as tendências primordiais, os resultados principais do decadentismo na literatura.” (SYMONS, 2011, p. 320) Como voltaremos mais adiante, muitos autores dizem, inclusive, que a obra é composta por partes independentes, de modo que os capítulos

poderiam ter a ordem trocada. Segundo Daniel Grojnowski, “como um *patchwork*, *Às Avessas* é composto por peças de conteúdos e texturas diferentes” (GROJNOWSKI, 2004, p. 13)⁹⁸. Essa visão, no entanto, pode ocultar o fato de que, por trás dos discursos inflamados e das experimentações estéticas do duque há um corpo que está progressivamente definindo. Este é um ponto no qual insistiremos em nosso trabalho: compreender o livro como um inventário, uma bíblia, pode muitas vezes cair em um ocultamento da sua silenciosa narrativa – em outras palavras, aquilo que o livro tem de mais tradicional – e, conseqüentemente, do fato de que, no limite, o duque fracassa.

Essa coexistência de uma narrativa tradicional – o que chamaremos de seu lado naturalista – e as opiniões do jovem duque farão com que a forma de interpretarmos a obra, à procura de um conceito de esteticismo, seja um tanto diferente do que fizemos na parte 1 deste trabalho. Em *Às Avessas*, é necessário compreender, primeiro, os discursos de Des Esseintes, para depois perceber como, em primeiro lugar, as próprias ações do duque estão em contradição com os discursos e, em segundo, como o mundo também está em conflito tanto com seus discursos quanto com suas ações. Em outras palavras, o duque irá ter opiniões bem claras sobre a arte e a literatura, o prazer, a contemplação estética, a sociedade burguesa, a decadência, entre outros diversos temas, e será impossível para nós compreender o que é o belo para ele sem compreender, antes, o que ele próprio pensa sobre o assunto.

Em nossas análises, vamos discorrer sobre o fato de que discurso e ação estão em um profundo desacordo, de maneira que por trás da aparente perfeição de suas teorias, há um conceito de beleza fundamentalmente contraditório e de difícil caracterização. Este capítulo está dividido em três partes que consideramos fundamentais para compreender qual é a busca do duque: em primeiro lugar, o prefácio intitulado “Notícia”, no qual ele explica o que abomina em Paris e por que irá refugiar-se em Fontenay-aux-Roses; em segundo lugar, nos debruçaremos sobre o conceito de *artifício*, fundamental no livro e indissociável de sua visão de beleza; e, por último, sobre a caracterização que o duque faz de si próprio e de seus semelhantes, oferecendo explicações para uma inclinação natural à experiência estética que ele apresentaria.

⁹⁸ “à la manière d’un patchwork, *À rebours* se compose de pièces dont les contenus et les textures diffèrent”

1.1 Qualquer lugar fora do mundo?

Uma das muitas peculiaridades de *Às Avessas* é o capítulo intitulado “Notícia”, no qual temos a breve exposição do passado, do atual estado e dos planos futuros do personagem principal, o duque Jean Floressas Des Esseintes. Há aqui um excesso de ação – toda sua vida até então é explicada em poucas páginas – que contrasta com a atmosfera claustrofóbica e inerte do romance, preenchida em sua maior parte pelos devaneios mentais do jovem nobre na casa de Fontenay-aux-Roses. Segundo Daniel Grojnowski (2004), na edição francesa comentada de *Às Avessas*, uma *notice* dentro de um livro seria um comentário conciso, uma exposição breve de informações sobre uma obra, um autor, etc. Usa-se essa palavra para se referir a “*une notice technique*”, ou a “*une notice de montage*” (instruções técnicas ou de montagem de algum produto). Segundo o dicionário *Le Robert*, uma *notice* significa, nada mais, nada menos, *bref exposé écrit* (“breve exposição escrita”, tradução nossa); há uma certa significação banal que se perde quando se traduz a palavra, que talvez pudesse ter como correspondente atualmente a palavra “nota”.

Allan Pasco (2009) sublinha a importância de “Notícia” para diversas críticas psicológicas, pois expõe o passado do jovem, dando matéria para interpretar seus atos e gostos tão incomuns. Para Grojnowski (2004), essa nota tem ares de uma exposição naturalista ou realista; de fato, ela apresenta com brevidade e uma precisão até mesmo cientificista as condições para que o duque esteja no estado físico e psíquico no qual se encontra, para depois explicar, como uma consequência lógica, seus planos para o futuro. Os nobres Floressas Des Esseintes compunham-se por “atléticos soldados”, “rudes guerreiros”; eles apareciam “apertados na estreiteza de antigas molduras” de quadros, com “ombros largos” (A, p. 67)⁹⁹ e assustadores olhos fixos. Porém, os inúmeros casamentos consanguíneos, o temperamento progressivamente empobrecido, a presença crescente da linfa no sangue, tem como resultado a família mais próxima de Des Esseintes, como o ápice da decadência de sua linhagem: sua mãe, branca e silenciosa, morre de “prostração”; enquanto seu frágil pai é vítima de uma “vaga moléstia” (A, p. 68)¹⁰⁰. O jovem, nessa altura com apenas 17 anos, tornando-se o último varão dos Des Esseintes, é “anêmico e nervoso, de faces cavas, olhos azuis de aço frio, nariz erguido conquanto reto, mãos magras e longas” (A, p. 68). Sua infância em um colégio jesuíta é amena,

⁹⁹ “*athlétiques soudards*”; “*rébarbatifs reîtres*”; “*Serrés, à l’étroit dans leurs vieux cadres*”; “*fortes épaules*” (AF, p. 1)

¹⁰⁰ “*mourut d’épuisement*”; “*d’une maladie vague*” (AF, p. 3)

feliz e mimada, lembrada sempre com nostalgia. Seus pais morrem pouco tempo após seu retorno à casa, de maneira que ele se vê completamente só muito cedo. Começa, então, a buscar algum lugar com o qual se identifique, mas rechaça todos. Em “Notícia”, o narrador segue uma série de argumentos racionalmente expostos ao leitor explicando por que deve desistir da sociedade parisiense e isolar-se. Vamos analisar agora cada tentativa que o duque faz e porque as despreza; sua primeira experiência é com a família de seu primo e tutor, Conde de Montchevrel:

Mais ainda que esses herdeiros de bens maternos, os homens, reunidos à volta de uma mesa de uíste, revelassem-se seres imutáveis e nulos; ali, os descendentes dos antigos e bravos cavaleiros medievais, os derradeiros ramos das estirpes feudais, mostraram-se a Des Esseintes sob os traços de velhos catarrentos e maníacos a repisar insípidos discursos, frases centenárias. Assim como no caule cortado de um feto, uma flor-de-lis parecia ser a única marca impressa na polpa embotada daqueles velhos crânios. (A, p. 71)¹⁰¹¹⁰²

Podemos observar aqui um tipo de crítica muito comum no livro, que consiste num desmascaramento das virtudes de uma determinada coisa, que se revela falsa, vazia, ou mesmo que se transforma no seu contrário. Esse movimento se repetirá algumas vezes em “Notícia”, e tentaremos expor cada uma delas. Neste parágrafo, os bravos cavaleiros transformam-se em velhas damas, e a virilidade em afetação; o campo da luta, em um jogo de cartas; a coragem e a nobreza, em discursos insípidos, em frases centenárias; por fim, a flor-de-lis, em um caule cortado. Por trás de uma aparência virtuosa reside sempre um vício simetricamente oposto, e essa parece ser a característica mais forte da sociedade burguesa parisiense que ele tanto detesta. Algo interessante da prosa de Huysmans que pode ser identificado aqui é o emprego de várias sinonímias e um excesso de caracterização, um recurso que potencializa a sensação de seu fastio, de um lado, mas que também aponta para uma riqueza e uma variedade de imagens muito particular de seu estilo: esses homens são “velhas damas”, são “descendentes dos antigos e bravos cavaleiros medievais”, são “os derradeiros ramos das estirpes feudais”; identificados como “imutáveis e nulos”, “sob os traços de velhos catarrentos e maníacos a repisar insípidos

¹⁰¹ “*Plus que ces douairières, les hommes rassemblés autour d’un whist, se révélaient ainsi que des êtres immuables et nuls; là, les descendants des anciens preux, les dernières branches des races féodales, sous les traits de vieillards catarrheux et maniaques, rabâchant d’insipides discours, de centenaires phrases. De même que dans la tige coupée d’une fougère, une fleur de lis semblait seule empreinte dans la pulpe ramollie de ces vieux crânes.*” (AF, p. 6)

¹⁰² Alguns pontos sobre a tradução: segundo o dicionário *Le Robert*, uma *douairière* é uma velha dama da alta sociedade, que também pode ser identificada com uma viúva. Desta forma, o original em francês “*plus que douairières*” é muito mais simples do que parece. Também vale a pena esclarecer que a palavra “feto” [*fougère*], neste contexto, significa “samambaia.”

discursos, frases centenárias”. Não seria exagero, por fim, fazer dessa família uma espécie de síntese da decadência da nobreza francesa; depois de tal decepção, Des Esseintes não procura outras famílias, outros salões para frequentar. O veredito está dado, resta tentar outra coisa. Quando ele tenta se aproximar das pessoas da sua idade, um movimento parecido é identificável:

Alguns, educados como ele em internatos religiosos, tinham guardado, dessa educação, uma marca especial. Acompanhavam os ofícios litúrgicos, comungavam na Páscoa, frequentavam os círculos católicos e dissimulavam baixando o olhar, como se de um crime se tratasse, às investidas que faziam às moças. Eram, na maioria, peralvilhos obtusos e servis, cábulas vitoriosos que haviam esgotado a paciência de seus professores; tinham-lhes, não obstante, feito a vontade de depositar, na sociedade, seres obedientes e pios. (A, p. 71)¹⁰³

Há aqui um desmascaramento da mesma natureza que a do parágrafo anterior: os moços que, como ele, foram educados em colégios religiosos, eram seres obtusos que não entendiam as lições, que haviam esgotado a paciência de seus professores; mas, ao entrarem na sociedade, cumprem todos os deveres cristãos com obediência. O que observamos aqui é que, por trás dessa disciplina que parece ter surgido de uma boa educação, de uma compreensão religiosa e de uma fé verdadeira, existem seres nulos incapazes de aprender qualquer coisa; os padres não fizeram mais que adestrar esses alunos ignorantes: eles não compreendem os ofícios litúrgicos e mal sabem que falta cometem quando flertam com uma moça. Ou seja, o ensino religioso também está em decadência: ele se transformou em mero treinamento. Ao que se segue sua terceira tentativa:

Os outros, educados em colégios do Estado ou em liceus, eram menos hipócritas e mais livres; nem por isso revelavam-se mais interessantes ou menos estreitos de mentalidade. Eram estroinas apaixonados por operetas e corridas, jogadores de lansquenê e de bacará que apostavam fortunas nos cavalos, nas cartas, em todos os prazeres caros às pessoas vazias. Ao fim de um ano de experiência, uma lassidão imensa resultou dessa companhia cujas devassidões lhe pareceram vis e fáceis, praticadas sem discernimento, sem aparato febril, sem verdadeira sobre excitação do sangue e dos nervos. (A, p. 72)¹⁰⁴

¹⁰³ “*Les uns, élevés avec lui dans les pensions religieuses, avaient gardé de cette éducation une marque spéciale. Ils suivaient les offices, communiaient à Pâques, hantaient les cercles catholiques et ils se cachaient ainsi que d’un crime des assauts qu’ils livraient aux filles, en baissant les yeux. C’étaient, pour la plupart, des bellâtres inintelligents et asservis, de victorieux cancren qui avaient lassé la patience de leurs professeurs, mais avaient néanmoins satisfait à leur volonté de déposer, dans la société, des êtres obéissants et pieux.*” (AF, p. 7)

¹⁰⁴ “*Les autres, élevés dans les collèges de l’État ou dans les lycées, étaient moins hypocrites et plus libres, mais ils n’étaient ni plus intéressants ni moins étroits. Ceux-là étaient des noceurs, épris d’opérettes et de courses, jouant le lansquenet et le baccarat, pariant des fortunes sur des chevaux, sur des cartes, sur tous les plaisirs chers aux gens creux. Après une année d’épreuve, une immense lassitude résulta de cette compagnie dont les débauches*

Des Esseintes esperava que escolas não-religiosas pudessem formar pessoas de pensamento mais livre e menos hipócrita; mas o fato é que a liberdade que deveria residir no pensamento não é mais que a libertinagem de mentes estreitas: o pensamento não é realmente livre, pois não há pensamento; o que há são pessoas vazias que gastam seu tempo e seu dinheiro com apostas, com jogos, com prazeres superficiais, devassidões fáceis e praticadas sem discernimento, de forma que a laicidade de sua educação faz com que eles mal saibam porque estão pecando. Tudo o que supostamente era virtude – “menos hipócritas e mais livres” – transforma-se em vício: a liberdade não é mais que uma libertinagem juvenil, resultado de uma escola que não educa, e nem mesmo adestra como aconteceria nos internatos. Vemos aqui uma decadência não só da formação dos jovens, mas também da própria libertinagem, praticada “sem discernimento, sem aparato febril, sem verdadeira sobre excitação do sangue e dos nervos”. Vem, então, a quarta tentativa:

Pouco e pouco foi-a abandonando para aproximar-se dos homens de letras com os quais seu pensamento deveria encontrar maior afinidade e sentir-se mais à vontade. Foi um outro malogro; revoltou-se com os juízos rancorosos e mesquinhos deles, com a sua conversação tão banal quanto uma porta de igreja, com os seus discursos enfadonho a julgar o valor de uma obra em função do número de edições e dos lucros de vendas. (A, p. 72)¹⁰⁵

Temos, então, a decadência dos literatos: com juízos rancorosos e mesquinhos, eles não têm mais a capacidade de procurar argumentos em suas leituras; com uma conversação tão banal quanto uma porta de igreja, com um discurso enfadonho, os homens de letras perdem todo o encanto de um discurso crítico e eloquente; por fim, quando julgam o valor de uma obra em função dos lucros, não são capazes de julgá-la por valores realmente estéticos, debruçando-se sempre sobre características externas a ela. Da forma como nos são apresentados, não é preciso nem mesmo ler literatura para emitir tais juízos. A quinta tentativa:

Ao mesmo tempo, pôs reparo nos livres-pensadores, nos doutrinários da burguesia, gente que reclamava todas as liberdades para poder estrangular as opiniões alheias, ávidos e descarados puritanos cuja educação ele estimava inferior à do sapateiro da esquina. (A, p. 72)¹⁰⁶

lui semblèrent basses et faciles, faites sans discernement, sans appareil fébrile, sans réelle surexcitation de sang et de nerfs.” (AF, p. 7)

¹⁰⁵ “*Peu à peu, il les quitta, et il approcha les hommes de lettres avec lesquels sa pensée devait rencontrer plus d’affinités et se sentir mieux à l’aise. Ce fut un nouveau leurre; il demeura révolté par leurs jugements rancuniers et mesquins, par leur conversation aussi banale qu’une porte d’église, par leurs dégoûtantes discussions, jugeant la valeur d’une œuvre selon le nombre des éditions et le bénéfice de la vente.*” (AF, p. 8)

¹⁰⁶ “*En même temps, il aperçut les libres penseurs, les doctrinaires de la bourgeoisie, des gens qui réclamaient toutes les libertés pour étrangler les opinions des autres, d’avidés et d’éhontés puritains, qu’il estima, comme éducation, inférieurs au cordonnier du coin.*” (AF, p. 8)

A transformação de virtude em vício aqui é clara: se o livre-pensador é doutrinário, se usa suas liberdades para poder estrangular as opiniões alheias, se são puritanos, eles não são livres; se a educação é inferior à do sapateiro da esquina, tampouco são pensadores. A sua decadência consiste no fato de que a liberdade se transforma em desejo de doutrinação, enquanto o pensamento é nulo.

Temos, assim, a conclusão final:

Seu desprezo pela humanidade aumentou; compreendeu enfim que o mundo se compõe, em sua maior parte, de sacripantas e imbecis. Decididamente, não tinha nenhuma esperança de descobrir em outrem as mesmas aspirações e os mesmos rancores, nenhuma esperança de acasalar-se com uma inteligência que se comprovesse, como a sua, numa estudiosa decrepitude; nenhuma esperança de associar-se a um espírito penetrante e torneado como o seu, de um escritor ou de um letrado. (A, p. 72)¹⁰⁷

Só lhe resta, portanto, o isolamento. Essa é uma característica interessante de Des Esseintes: o narrador está o tempo inteiro entrando em seus pensamentos, e o que ele encontra é um personagem que justifica todas as suas ações de forma lógica, defendendo-se de antemão frente a qualquer possibilidade de questionamento que o leitor possa ter: ele expõe o problema e logo após o resolve, como se não houvesse nenhuma outra possibilidade de resolução neste mundo. Ainda que exista uma veia romântica em seu ódio pela burguesia e em seu desejo de isolamento, e mesmo que o personagem consumido pelo *spleen* e que deseja se retirar do mundo não seja algo extraordinário na literatura, o racionalismo de Des Esseintes aparece estranho ao lado de seus contemporâneos. Se pensarmos, por exemplo, em “*Langueur*” (1902, p. 381), famoso poema de Paul Verlaine, sentimos um tédio difuso: o eu lírico tem a alma enferma com um tédio denso (“A alma solitária sofre no coração de um denso tédio”)¹⁰⁸, que, no entanto, ele não sabe de onde vem (“Somente um tédio por não se saber o que vos aflige”)¹⁰⁹; existe também no poema um permanente estado de falta, um sentimento de nostalgia por alguma coisa (“Ah! tudo foi bebido! Bathylle, terminaste de rir? Ah! tudo foi bebido, tudo foi comido! Mais nada a dizer!”)¹¹⁰. Há, aqui, a mesma sensação de esvaziamento de sentido que Des Esseintes sente pelo mundo. Mas também há um profundo desespero, a consciência de que se sofre de uma

¹⁰⁷ “*Son mépris de l’humanité s’accrut; il comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacripants et d’imbéciles. Décidément, il n’avait aucun espoir de découvrir chez autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines, aucun espoir de s’accoupler avec une intelligence qui se complût, ainsi que la sienne, dans une studieuse décrépitude, aucun espoir d’adjoindre un esprit pointu et chantourné tel que le sien, à celui d’un écrivain ou d’un lettré.*” (AF, p. 8)

¹⁰⁸ “*L’âme seulette a mal au coeur d’un ennui dense*”

¹⁰⁹ “*Seul, un ennui d’on ne sait quoi qui vous afflige!*”

¹¹⁰ “*Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire? // Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!*”

doença nova e incurável, de que se é diferente dos outros por algum motivo que no entanto lhe é estranho. O que temos em “Notícia”, ao contrário, é a caracterização objetiva da doença e a proposição da cura. A sociedade de Paris, corrompida pela burguesia, fez com que tudo fosse falseado e se transformasse no seu contrário: em resumo, a nobreza perdeu o vigor, a virilidade, os valores; os estudantes dos colégios religiosos não são mais do que seres adestrados, sem real conhecimento da religião; os de colégios laicos não são nem educados, nem realmente libertinos; os homens de letras são incapazes de ler um livro e tirar conclusões sobre eles; os livres-pensadores não são nem livres, nem pensadores; o duque ainda fará, ao longo do romance, outras longas diatribes contra os burgueses, os comerciantes, a cultura de massa, os padres e a igreja católica, as mulheres, a procriação, os escritores, os pintores, etc. O objeto da nostalgia de Des Esseintes – aquilo que é capaz de lhe dar prazer, de acalmar sua alma – será a chamada, como descreveremos mais adiante, de “substância sã”, algo que se opõe a esse falseamento que impera na sociedade. Se não existem, espontaneamente, essas coisas nas quais a essência corresponde à aparência, só lhe resta isolar-se e reconstruir esse mundo do zero; uma ilha, um refúgio “longe do incessante dilúvio da parvoíce humana” (A, p. 73)¹¹¹.

É interessante notar que o mal que aflige Des Esseintes, ainda que seja uma doença de ordem psíquica, uma melancolia em parte semelhante à do eu lírico de Verlaine, ela se expande de tal maneira que apresenta sintomas físicos muito bem expostos: o tédio, opressor demais, debilita seu sistema nervoso; “a nuca já se lhe tornara sensível e a mão agitava-se, reta ainda quando agarrava um objeto pesado, saltitante e pensa quando segurava algo leve, como um cálice” (A, p. 73)¹¹². Os médicos lhe assustam, dizendo que deve levar uma vida mais regrada, mais calma, tentativa na qual não obtêm êxito: logo “o cerebelo se exaltou, chamou de novo às armas” (A, p. 74). Ele começa, então, a sonhar com prazeres exóticos, com um mundo que possa saciar seus sentidos; certo de que está próximo de esgotar todas as suas possibilidades, passa para um estado de letargia, “a impotência aproximou-se” (A, p. 74)¹¹³. Ao lado desse esgotamento mental, portanto, vem uma urgência física, corporal, que o obriga a criar um plano de fuga o mais rápido possível; não há nenhum prazer ambivalente na sua melancolia, nenhuma espécie de desejo ou de idealização pelo langor; sua doença não é descrita ao leitor com beleza ou encanto. Ao contrário, Des Esseintes tem fobia ao tédio, e o leitor se aflige com a

¹¹¹ “*loin de l’incessant déluge de la sottise humaine.*” (AF, p. 8)

¹¹² “*la nuque devenait déjà sensible et la main remuait, droite encore lorsqu’elle saisissait un objet lourd, capricante et penchée quand elle tenait quelque chose de léger tel qu’un petit verre.*” (AF, p. 10)

¹¹³ “*mais bientôt le cervelet s’exalta, appela de nouveau aux armes*”; “*l’impuissance fut proche*” (AF, p. 10)

deterioração que acomete seu corpo e mente, de modo que a fuga para Fontenay-Aux-Roses é uma tentativa de salvar sua vida. A fascinação pela morte que podemos encontrar nos poetas românticos ou simbolistas, como podemos encontrar também nos versos de Verlaine (“Oh não querer, oh não poder morrer um pouco!”)¹¹⁴, é algo que não se aplica a este romance.

Há uma simetria interessante com Charles Baudelaire, um dos poetas preferidos de Des Esseintes. Em “Anywhere out of the world” [1869], seu poema preferido do autor, o eu-lírico começa com a premissa de que “esta vida é um hospital onde cada doente está possuído pelo desejo de mudar de leito” (BAUDELAIRE, 2006, p. 267)¹¹⁵, e então começa uma conversa com sua alma. Ele tenta adivinhar em que lugar do mundo ela se sentiria bem; se no calor de Lisboa, perto do mar; se na Holanda, para admirar as paisagens que ela viu nos quadros; se em Batávia, pelas belezas tropicais. Apesar de cada possibilidade de fuga apresentada, sua alma permanece em silêncio. Pergunta-se se ela estaria morta, e lhe diz: “Chegaste a este ponto de entorpecimento que não te alegras senão com teu próprio mal?” (*ibid.*, p. 269)¹¹⁶, e lhe pergunta se não deseja ir para países escuros, infernais, análogos à morte. Em uma explosão, a alma finalmente grita: “Não importa onde! Não importa onde! Desde que seja fora desse mundo!” (*ibid.*, p. 269)¹¹⁷. Ela compreende que não importa para qual país ela vá – para qual leito ela mude – sua condição de incompletude não será transformada.

Pode-se pensar no contraste entre o silêncio dessa alma e o excesso de explicações e conclusões de Des Esseintes: o duque decompõe, compreende e expõe tudo aquilo diante do que a alma se cala; se lhe dissessem, “vá para a Holanda conhecer as paisagens dos quadros!”, Des Esseintes, que fez exatamente isso no passado, diria que foi a viagem mais frustrante de sua vida, que as paisagens naturais desse país não chegam aos pés dos quadros, que esta não é uma saída válida e que por isso deve tentar uma nova alternativa. E talvez possamos dizer que esse silêncio da alma, essa dúvida aparentemente impossível de ser respondida – afinal, “qualquer lugar fora do mundo” não deixa de ser uma forma de dizer “não sei para onde fugir” – também existe em Des Esseintes, por mais que o narrador pareça nunca olhar diretamente para ela, deixando escapar uma ou outra sugestão, como se falasse baixo o suficiente para que o duque não ouça. Neste ponto já podemos apontar para uma característica interessante desse

¹¹⁴ “O n’y vouloir, ô n’y pouvoir mourir un peu!” (BAUDELAIRE, 1869, p. 140)

¹¹⁵ “cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit” (*ibid.*)

¹¹⁶ “En es-tu donc venue à ce point d’engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal?” (*ibid.*)

¹¹⁷ “N’importe où! n’importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!” (*ibid.*, p. 141)

narrador: a maneira como ele expõe os pensamentos de seu personagem parece estar de acordo com a forma como o duque gostaria de ser apresentado ao mundo; desta forma, ao mesmo tempo que as impressões de Des Esseintes transformam-se, na narrativa, em verdadeiros tratados sobre os mais diversos temas, organizados demais para corresponderem simplesmente a uma forma de narrar que segue o fluxo de suas sensações e opiniões, o narrador apresenta uma cumplicidade que faz vista grossa para certas fraquezas e incoerências que são pontos cegos para o duque, que não possui uma inclinação muito forte para a autocrítica. Apesar da verborragia com que defende sua decisão por isolar-se, ele tem dúvidas, como se o excesso de justificativas pudesse esconder também sua própria indecisão, algum medo ou receio de que de fato não haja saída. É da seguinte forma que o duque justifica a escolha de Fontenay-Aux-Roses como sede de seu claustro:

Pensando na nova existência que desejava organizar, experimentava uma alegria tanto mais viva quanto já se via à margem, longe demais para ser atingido pela vaga de Paris e perto desta o bastante para que a proximidade com a capital o confirmasse na sua solidão. E, com efeito, já que basta estar na impossibilidade de ir a um lugar para que de pronto o desejo de lá ir vos domine, ele tinha possibilidades, evitando barrar completamente o caminho, de não ser assaltado por nenhuma recrudescência do gosto pela sociedade, por nenhum pesar. (A, p. 75, grifo nosso)¹¹⁸

Quanto mais longe se sentia de Paris, mais alegre ficava; porém, o aforismo que sublinhamos neste parágrafo dá às decisões do duque um caráter cômico. Des Esseintes deseja fugir de Paris, mas assim como não suporta permanecer nessa cidade, também tem medo de não suportar ficar longe dela. Ele precisa ficar longe, mas *não muito* longe, para que não lhe pegue de surpresa uma vontade de voltar. É quase como se a alma do eu lírico de Baudelaire dissesse que deseja ir para algum lugar fora do mundo, mas *não tão* fora assim. Este pequeno trecho de “Notícia” é interessante não só para apontar como, de certa forma, seu fracasso final já está anunciado desde o início do romance, mas também para mostrar a maneira sutil como existem certas passagens na narrativa que desbancam totalmente a autoridade de Des Esseintes; ainda que possam passar despercebidas, tais passagens aparecem em abundância nesta obra, o que descreveremos nos capítulos seguintes. O que observamos neste trecho é que esse estilo tão cúmplice do personagem, que dá uma vida tão expansiva e tão prolixa aos seus discursos

¹¹⁸ “*En songeant à la nouvelle existence qu’il voulait organiser, il éprouvait une allégresse d’autant plus vive qu’il se voyait retiré assez loin déjà, sur la berge, pour que le flot de Paris ne l’atteignît plus et assez près cependant pour que cette proximité de la capitale le confirmât dans sa solitude. Et, en effet, puisqu’il suffît qu’on soit dans l’impossibilité de se rendre à un endroit pour qu’aussitôt le désir d’y aller vous prenne, il avait des chances, en ne se barrant pas complètement la route, de n’être assailli par aucun regain de société, par aucun regret*” (AF, p. 11)

inflamados contra o mundo, e reserva somente um pequeno dito popular para sabotá-lo, tende a passar a sensação de que a coragem e a convicção que ele tem para fugir de Paris é incontestável, e queremos ressaltar que isso não é verdade.

1.2 A marca distintiva do gênio humano

Artifício talvez seja a palavra mais importante do livro; o conceito funciona como uma espécie de matriz para a maior parte de seus experimentos e opiniões. É por causa do artifício – e de sua imensa riqueza, necessária para criá-lo e manejá-lo – que a casa em Fontenay-aux-Roses pode se tornar um refúgio, possibilitando seu isolamento. Em termos gerais, refere-se à capacidade humana de criar objetos, sejam tecnológicos, sejam artísticos. De certa forma, é quase um sinônimo de técnica, ainda que esta não possua o duplo sentido que *artifice* pode carregar. Para além de referir-se à capacidade de produção de objetos, de transformação de matéria-prima em coisa, opondo-se desta forma àquilo que seria natural e orgânico, a palavra também pode referir-se a um “*moyen habile pour déguiser la vérité*” (“maneira inteligente de disfarçar a verdade”) (Dicionário *Le Petit Robert*), um sentido fundamental – e, para nós, contraditório – que a palavra pode adquirir no romance.

O conceito de artifício tem um caráter profano no livro. Para Des Esseintes, o aprimoramento da capacidade humana de criar coisas, na sociedade moderna, supera a natureza, que, segundo ele, “já teve sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados.” Não haveria nada produzido pela natureza que o ser humano não pudesse fazer melhor: “não existe, aliás, nenhuma de suas invenções reputada tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar; nenhuma floresta de Fontainebleau, nenhum lugar que cenários inundados de jatos elétricos não reproduzam”. Por fim conclui: “O artifício parecia outrossim a Des Esseintes a marca distintiva do gênio humano” (A, p. 89)¹¹⁹. Em outras palavras, aquilo que há de mais particular no ser humano é, também, aquilo que o afasta da natureza; que, segundo o duque, é o que marca a sua superioridade criativa frente a Deus. Já vemos aqui, também, como o livro é muitas vezes

¹¹⁹ “*la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l’attentive patience des raffinés*”; “*Il n’est, d’ailleurs, aucune de ses inventions réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer; aucune forêt de Fontainebleau, aucun clair de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent*”; “*l’artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l’homme*” (AF, p. 29-30)

construído para causar choque: esses discursos inflamados, que frequentemente elogiam o sadismo e a maldade, invocam o Deus cristão somente para maltratá-lo, seja pelos momentos de ateísmo de Des Esseintes¹²⁰, seja por seu gosto pela profanação. Há, por exemplo, uma divertida passagem na qual o duque diz que dois trens – Crampton e Engerth – possuem uma beleza superior a das mulheres, que seriam a mais bela criação divina: “Uma, a Crampton, uma loura adorável de voz aguda, talhe nobre e frágil aprisionado num luzente espartilho de cobre, de ágil e nervoso alongamento de gata [...]”; “A outra, Engerth, morena monumental e sombria de gritos surdos e roucos [...]” (A, p. 90)¹²¹; e então conclui:

Certamente não existe, entre as frágeis belezas louras e as majestosas belezas morenas, tipos que tais de esbeltez delicada e de força aterradora; pode-se dizer, com segurança: o homem criou, a seu modo, tão bem quanto o Deus em que acredita (A, p. 90)¹²²

O elogio que o duque faz do artifício passa por um elogio do avanço tecnológico. Sua sala de jantar é um bom exemplo entre a paixão que tem pela tecnologia e seus gostos estéticos. Des Esseintes realiza suas refeições em uma sala construída à semelhança de uma cabine de navio, que se encontrava dentro de outra sala maior; nesta cabine, há uma pequena escotilha que coincide com a janela da sala maior, por onde passa luz solar. Mas entre a escotilha e a janela existe um aquário com peixes mecânicos, no qual o duque derrubava gotas de tintas azul ou verde, calculando a tonalidade da água, dependendo de onde queria sentir-se. A beleza desses peixes mecânicos em um aquário colorido artificialmente é semelhante à beleza dos trens que mencionamos anteriormente. O artifício, que, por um lado, cria essas máquinas e ambientes impressionantes, também possibilita a Des Esseintes – e esta é uma das passagens mais famosas do livro – cobrir uma tartaruga de ouro e pedras preciosas, todas cuidadosamente escolhidas e longamente justificadas, pelo simples prazer de vê-la caminhar em um tapete oriental; também possibilita a criação de um *orgão-de-boca*, uma curiosa máquina com licores e bebidas alinhadas, que Des Esseintes toma compondo sinfonias gustativas em seu paladar. Outro tema quase sempre ligado ao artifício é a possibilidade de evocar lugares, de sentir-se em um lugar

¹²⁰ É bom lembrar que seu ateísmo – tanto quanto sua fé – é um tanto frouxo. Podemos supor que ele se diz ateu não só em “Notice”, ao descrever que, quando pequeno, logo os padres descobriram que não tinha inclinação para a fé; mas também justamente no capítulo VI no qual ele começa a vacilar, e sente-se se “tornando estúpido” (A, p. 146) ao cogitar ser verdadeiramente cristão.

¹²¹ “*L’une, la Crampton, une adorable blonde, à la voix aiguë, à la grande taille frêle, emprisonnée dans un étincelant corset de cuivre, au souple et nerveux allongement de chatte*”; “*L’autre, l’Engerth, une monumentale et sombre brune aux cris sourds et rauques*” (AF, p. 31)

¹²² “*Il n’est certainement pas, parmi les frères beautés blondes et les majestueuses beautés brunes, de pareils types de sveltesse délicate et de terrifiante force; à coup sûr, on peut le dire: l’homme a fait, dans son genre, aussi bien que le Dieu auquel il croit*” (AF, p. 31)

distinto. Em sua sala de jantar, o duque obtinha, “sem sair de casa, as sensações rápidas, quase instantâneas, de uma viagem de longo curso”; desfrutava-as plenamente durante o tempo limitado de suas refeições. E conclui: “O movimento lhe parecia, de resto, inútil, e a imaginação podia, no seu entender, facilmente substituir-se à realidade vulgar dos fatos.” (A, p. 87)¹²³; com o artifício, qualquer sensação pode ser emulada pelo homem. Fica claro, portanto, a importância do conceito de artifício para nosso trabalho, pois ele poderia ser compreendido, nos discursos de Des Esseintes, como sinônimo de beleza: tudo o que é verdadeiramente belo foi produzido pela mão humana e é, portanto, produto do artifício. Desta forma, o esteticismo contemplativo que queira preencher a vida quotidiana com beleza é, necessariamente, uma vida rodeada pelo artifício.

Mas pode ser curioso pensar na idealização de Des Esseintes por essa capacidade de adulterar o ambiente para sentir-se em um lugar distinto. Tanto o falseamento burguês que mencionamos na parte anterior, quanto a capacidade tecnológica ou artística, se relacionam com o conceito de artifício. O desenvolvimento tecnológico e a produção em massa de mercadorias, aliás, estão intimamente relacionados. O artifício, para além de uma forma de criar, é uma forma de mentir; assim, é possível detectar no romance duas formas distintas de mentira: uma burguesa, negativa, e outra artística ou esteticamente interessante, positiva. No seguinte trecho, que usaremos para elucidar essa questão, Des Esseintes está criticando a maneira atual com que se realizam as missas católicas:

Havia anos que se adulteravam os santos óleos com banha de galinha; a cera, com osso calcinado; o incenso, com resina comum e benjoim. Mas o pior era que as substâncias indispensáveis ao santo sacrifício, as duas substâncias sem as quais nenhuma oblação é possível, tinham sido também desnaturadas: o vinho, por repetidas diluições [...]; o pão, esse pão da Eucaristia que deve ser amassado com a fina flor dos frumentos, pela mistura de farinha de feijão, potassa e argila com cal! (A, p. 283)¹²⁴

Des Esseintes lamenta o fato de que os rituais católicos não são mais realizados da forma como eram antigamente. Todos os elementos necessários para a composição da missa, entendidos agora como simples mercadorias, aparecem “falsificados por comerciantes” (A, p.

¹²³ “[...] *en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d’un voyage au long cours*”; “*Le mouvement lui paraissait d’ailleurs inutile et l’imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits*” (AF, p. 28)

¹²⁴ “*Depuis des années, les huiles saintes étaient adultérées par de la graisse de volaille; la cire, par des os calcinés; l’encens, par de la vulgaire résine et du vieux benjoin. Mais ce qui était pis, c’était que les substances, indispensables au saint sacrifice, les deux substances sans lesquelles aucune oblation n’est possible, avaient, elles aussi, été dénaturées: le vin, par de multiples coupages, par d’illicites introductions de bois de Fernambouc, de baies d’hièble, d’alcool, d’alun, de salicylate, de litharge; le pain, ce pain de l’Eucharistie qui doit être pétri avec la fine fleur des froments, par de la farine de haricots, de la potasse et de la terre de pipe!*” (AF, p. 285)

283)¹²⁵. A igreja passa a ter em seu horizonte o barateamento dos materiais, a contenção de gastos, inserindo-se em uma lógica mercadológica; assim, reclama, “o comércio havia invadido os claustros”; “a avidez do século assolava a Igreja, fazia os monges debruçarem-se sobre inventários e faturas, transformava os superiores em confeitheiros e medicastros” (A, p. 282)¹²⁶. O duque prima pela pureza desses materiais e condena veementemente a adulteração deles; não pode, pois, ver sentido em um ritual realizado desta maneira, pois não conseguiria ter uma experiência com o divino com esses falsos materiais, artificiais em um mau sentido. Vale a pena também ver como seria, para ele, o processo correto:

Ah! Ia longe o tempo em que [...], de acordo com os costumes de Cluny, três padres e três diáconos, em jejum, revestidos de alva e de amicto, lavavam o rosto e os dedos, escolhiam o fromento grão por grão, esmagavam-no com mó, amassavam a pasta com uma água fria e pura e a coziam eles próprios num fogo vivo, entoando salmos! (A, p. 284)¹²⁷

Comparemos então esses dois processos. A diferença mais gritante entre os dois procedimentos, em um primeiro momento, aparece no engajamento pessoal que cada produtor tem com o produto de seu trabalho. A missa não aparece mais como um fim em si, como é o caso do antigo padre que produz a hóstia como manda a tradição na qual ele acredita e da qual faz parte constitutiva. O falseamento, aqui, não está somente nos objetos, mas também nos sujeitos, ainda que não tenham consciência disso: os padres de sua época tem como objetivo “produzir” uma missa para ser entregue ao consumo dos fiéis, ignorando as regras dos rituais católicos; a missa é entregue como pura aparência, em formas vazias, desprovidas de tradição e de materiais divinos. Para o duque, a missa deve ser preparada, antes de qualquer coisa, para ser uma missa, perfeitamente executada segundo todas as instruções divinas. Se é cara ou barata, se agrada ou incomoda, nada disso deveria importar; a inserção da religião dentro da lógica do consumo faz com que esses fatores, ao contrário, importem mais do que qualquer coisa. Em um mundo no qual não é mais necessário pagar impostos para a Igreja, seus membros devem vender a religião como forma de renda e de subsistência da própria instituição. No capitalismo, não se trabalha – e, nesse contexto, a produção de uma missa configura-se como

¹²⁵ “[...] *les matières servant au culte étaient sophistiquées par des commerçants.*” (AF, p. 285, grifo nosso) Quanto à tradução, vale mencionar que a palavra *sophistiquées*, empregada por Huysmans de maneira irônica, foi traduzida por Paes como *falsificadas*, neutralizando este efeito presente no texto original.

¹²⁶ “*Le négoce avait envahi les cloîtres*”; “*l’avidité du siècle ravageait l’Église, courbait des moines sur des inventaires et des factures, transformait les supérieurs en des confiseurs et des medicastres*” (AF, p. 283)

¹²⁷ “*Ah! le temps était loin où Radegonde, reine de France, préparait elle-même le pain destiné aux autels, le temps où, d’après les coutumes de Cluny, trois prêtres ou trois diacres, à jeun, vêtus de l’aube et de l’amict, se lavaient le visage et les doigts, triaient le froment, grain à grain, l’écrasaient sous la meule, pétrissaient la pâte dans une eau froide et pure et la cuisaient eux-mêmes sur un feu clair, en chantant des psaumes!*” (AF, p. 286)

um tipo de trabalho – para consumir aquilo mesmo que se produz, mas para trocá-lo; quem vê valor de uso é somente o comprador, não o trabalhador. Ou, mais precisamente, para o trabalhador, o valor de uso dos produtos do trabalho é o seu valor de troca, e não a sua utilidade real. Des Esseintes aponta para o fato de que um padre de outra época seria incapaz de compreender essa lógica quando aplicada ao seu ofício; assim como o duque, ele provavelmente não conseguiria ver sentido no sucateamento daquele ritual do qual ele também participará – que é espiritualmente importante para ele – e que tem a única finalidade de se realizar enquanto um ritual. Ele não consegue compreender como aquilo que compõe a hóstia pode ser permutável, equivalente a farinha de feijão que um comerciante possa oferecer. Existe aqui uma condenação moral de padres que estariam corrompidos pelas facilidades da burguesia.

Podemos, então, identificar duas ideias distintas de artificialidade: a primeira, a burguesa, é aquela que adultera e falseia os objetos, falseando também, por consequência, a experiência mesma; são produzidos por pessoas que não tem por finalidade última a composição da própria coisa, mas, sim, uma produção otimizada, mais econômica, mais abrangente, que visa o lucro. A segunda é aquela através da qual se *produz* a missa correta: cada material – a mirra, o incenso, a hóstia, a própria igreja com sua arquitetura complexa – é produto da mão humana. A missa, neste sentido, não é uma experiência tão diferente quanto a que Des Esseintes tem em sua sala de jantar; é uma grande quantidade de objetos lhe rodeando, cuidadosamente escolhidos e dispostos para excitar seus sentidos de alguma maneira. A indignação do duque não tem relação com uma fé cristã verdadeira, mas com a perda de uma bela possibilidade de experimentação sensorial. Poderíamos dizer que, na medida em que há tanta ênfase nas particularidades dos objetos, revela-se uma limitação da sua imaginação; sozinha, pura, sem estar aliada a certas formas concretas no mundo exterior, ela não é suficiente para realizar suas viagens e seus delírios, ainda que grande parte deles sejam mentais. "Ora, Deus recusava-se a descer na fécula [de batata]" (A, p. 284)¹²⁸, conclui Des Esseintes. Se a imaginação bastasse, ele acreditaria simplesmente no milagre da transubstanciação; os poderes mágicos concedidos ao padre seriam o suficiente para que o ritual acontecesse. Os objetos da missa, por si só – sejam de fécula ou não – teoricamente não são nada sozinhos. É a fé, presente nos sujeitos, que é capaz de animar magicamente e de dar sentido a eles. O que vemos neste trecho é o contrário: aquilo que seria capaz de dar um sentido à fé – ou a imaginação – e de invocar Deus, não está só nos sujeitos, estando, pelo menos neste primeiro momento,

¹²⁸ "Or, Dieu se refusait à descendre dans la fécule" (AF, p. 286)

profundamente indissociável da particularidade dos objetos que vão auxiliar a dar forma à imaginação.

O problema que enfrentaremos a partir deste ponto é a dificuldade em caracterizar o que seriam essas *particularidades*, e até que ponto elas são realmente materiais ou dependem também de outros elementos externos. Consideremos o seguinte trecho:

Com efeito, se a mais bela ária do mundo se torna vulgar, insuportável, assim que o público começa a trauteá-la, assim que os realejos dela se apoderam, a obra de arte que não permanece indiferente para os falsos artistas, que não é contestada pelos parvos, que não se contenta em suscitar o entusiasmo de uns poucos, torna-se também, por isso mesmo, poluída, banal, quase repugnante para os iniciados (A, p. 167)¹²⁹

Se, no trecho anterior, há um elogio da produção com a matéria-prima pura e bem selecionada, de acordo com as instruções corretas, e um protesto com relação a como nada do mundo exterior pode perdoar a adulteração desses elementos – nem a fé, nem o milagre da transubstanciação – aqui temos um movimento contrário: não importa o quão bela seja uma música, pode ser a mais bela que existe; o mau uso da coisa – a maneira como os parvos podem desfrutá-la e trauteá-la – é capaz de destruir qualquer possibilidade de experiência com essa mesma coisa. Se, no trecho anterior, há um elogio da magia dos objetos produzidos de maneira correta e do triunfo deles sobre o meio externo, aqui temos um triunfo do meio externo sobre os objetos belos, que podem ser poluídos e corrompidos. Esse trecho, à luz do anterior, poderia apontar para a seguinte conclusão: é fundamental que o objeto tenha certas características que fazem dele algo verdadeiro, mas isso por si só não basta; ele deve permanecer puro, protegido do olhar e do toque de parvos e de burgueses que não sabem qual é a verdadeira forma de experienciar esses objetos. Há críticos, como Kelly Comfort (2011), que usam essa passagem para defender que, na verdade, os gostos do duque são contraditórios e superficiais. Segundo Comfort, Des Esseintes, ao desprezar um mercado inautêntico, deseja substituí-lo por um novo ideal de consumo (COMFORT, 2011, p. 64). Ou seja: ao fugir dos valores de consumo da sociedade capitalista, ele acaba por reproduzir negativamente esses mesmos valores; ainda são as características do mercado que determinam o quanto um objeto será atraente para ele. O bom gosto, assim, se torna aquilo que simplesmente não faz parte do gosto da massa, de forma que

¹²⁹ “[...] *en effet, si le plus bel air du monde devient vulgaire, insupportable, dès que le public le fredonne, dès que les orgues s’en emparent, l’œuvre d’art qui ne demeure pas indifférente aux faux artistes, qui n’est point contestée par les sots, qui ne se contente pas de susciter l’enthousiasme de quelques-uns, devient, elle aussi, par cela même, pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante.*” (AF, p. 131)

o jovem nobre ainda seria incapaz de valorar os objetos a partir de suas próprias características, de valorar a arte a partir dela mesma.

Porém, esse argumento tem uma série de problemas. É de nosso interesse compreender se há, de fato, uma coerência interna nos valores estéticos de Des Esseintes, ou se é um gosto assistematizável. Uma das formas de problematizar o argumento defendido por Comfort é pensar no capítulo XI, quando o jovem decide viajar à Londres. No início do capítulo, o duque desperta tomado por uma súbita sensação de solidão; “a solidão, tão ardentemente invejada e por fim conquistada, resultara numa angústia assustadora” (A, p. 191)¹³⁰. Em busca de consolo, passa a sonhar com a Londres dos romances de Dickens e se prepara para uma longa viagem. A viagem, no entanto, nunca acontecerá: o duque, ao chegar na estação, percebe um clima chuvoso que se alia com um restaurante inglês; assim, ele sacia seu desejo de ir à Londres e desiste da viagem, voltando para casa no mesmo dia. Bem diferente daquilo que usualmente provoca seu apetite, é uma “viagem” recheada de lugares comuns e tem como principal objetivo o contato com um escritor também comum na cultura inglesa. A Londres de Des Esseintes, fastidiosamente chuvosa e cinza, uma Paris com uma roupagem de cidade industrial combinada com mau tempo, é uma cidade “chuvosa, colossal, imensa, fedendo a fundição aquecida e a fuligem, fumaceando sem cessar na bruma” (A, p. 194)¹³¹, na qual “des Esseintes arrepiava-se, deliciado de sentir-se confundido àquele terrível mundo de negociantes, àquele nevoeiro isolante, àquela incessante atividade” (A, p. 195). Essa Londres fictícia não deixa de ser um enorme *cliché*, recriado a partir de objetos e de mercadorias que povoam o senso comum e a cultura de massa. As imagens evocadas a partir de Dickens ficam bem mais fortes quando a cena se desloca para um bar chamado “Bodega”, onde o ambiente chuvoso finalmente se mescla com seus habitantes naturais: é um lugar que transpira vapor e álcool, com longas fileiras de tonéis de bebida, *gentlemen* com trajés pretos, óculos redondos e fumando charutos, onde o duque segue evocando nomes de personagens de romances como *David Copperfield* e *Bleak-House*. A própria leitura de Dickens é algo bastante *mainstream* para os padrões exóticos do jovem duque: o escritor inglês figura com Shakespeare dentre os escritores mais lidos e com mais penetração na cultura inglesa, o que fica evidente quando pensamos em *Oliver Twist* [1838] ou *A Christmas Carol* [1843]. Sua recepção na França, na época em que *Às Avessas* foi

¹³⁰ “cette solitude si ardemment enviée et enfin acquise, avait abouti à une détresse affreuse” (AF, p. 164)

¹³¹ “pluvieux, colossal, immense, puant la fonte échauffée et la suie, fumant sans relâche dans la brume” (AF, p. 166)

escrito, era excelente: segundo ninguém menos que Hippolyte Taine, numa análise feita em 1856, Dickens foi considerado o melhor romancista inglês (FLIBBERT, 1971, p. 19).

Neste ponto, fica claro como os objetos de fruição que Des Esseintes escolhe sem dúvidas são contraditórios. Se aplicássemos o que foi defendido no trecho citado anteriormente na viagem a Londres, poderíamos pensar que o duque consideraria a leitura de Dickens algo “poluído, banal, quase repugnante”, mas não é o caso. Essa confusão, no entanto, já não é novidade. Existe, em *Às Avestas*, uma disjunção fundamental entre discurso e ação, o que observamos já em “Notícia” e continuará sendo observável até o fim do romance. É esse descompasso, em grande parte, o responsável pela ironia do livro, assim como seu aspecto cômico, características que vamos abordar no capítulo seguinte.

É necessário, portanto, caracterizar com mais precisão como se dá esse desajuste entre discurso e ação. De que maneira os valores estéticos de Des Esseintes podem ser tão dependentes das particularidades dos objetos concretos e de suas formas de produção e, ao mesmo tempo, tão radicalmente independentes? Paul Fox (2008) pode oferecer outro contraponto à Comfort, dando ênfase especial nesta suposta independência. Considerando-o um perfeito exemplo do esteticismo de Walter Pater em *O Renascimento*, Fox insiste no argumento de que, para Des Esseintes, não existiria uma separação entre o sujeito e o objeto artístico; este objeto nunca está completo no mundo, autônomo, pois em grande parte sua substância é imaginária. Em outras palavras, o interesse de Des Esseintes não estaria no mundo real, nem nos objetos em si, mas sim em sua forma absolutamente particular de percebê-los e fruí-los, chamando atenção para o caráter auto-reflexivo do esteticismo. Quando o duque vê em um garçom um John Bull, essa é uma percepção que diz respeito à sua maneira – que depende de sua memória, de seus gostos, de suas leituras – de se relacionar com o mundo. Desta forma, podemos concluir que Fox afirma que o gozo de Des Esseintes não está nos objetos em si – não estaria, como para Comfort, nas mercadorias que objetivamente se opõem ao mercado – mas em como ele as percebe. A respeito do banquete que desfruta no capítulo sobre Londres, conclui: “a comida não é requintadamente preparada nas cozinhas por gênios culinários, mas pela personalidade refinada do próprio Des Esseintes” (FOX, 2008, p. 74)¹³².

Fox aponta para uma característica muito interessante do duque: se sua percepção é autônoma, se ele não está dependente das propriedades particulares dos objetos, então seu

¹³² “The meal is not exquisitely prepared in the kitchens by a culinary genius, but by the refined personality of des Esseintes himself”

prazer pode passear por uma vasta possibilidade de experiências, o que de fato acontece ao longo do romance. Des Esseintes passa de um elogio apaixonado à tecnologia, a descrição de seus peixes mecânicos, da beleza dos trens Engerth e Crampton, a um desejo feroz de comer um pão com requeijão pelo qual um grupo de crianças está brigando; de delírios visuais com seus quadros e a decoração de sua casa, gustativos com seu “órgão-de-boca”, olfativos com sua coleção de perfumes, até sua viagem a Londres. Sua percepção pode, portanto, passar pelas massas e pela burguesia, e depois voltar para os objetos mais exóticos e excêntricos possíveis.

O problema do argumento de Fox é levar ao limite essa autonomia da percepção. É fato que sua percepção tem um componente autônomo, de modo que tira proveito de objetos e de experiências massificados e outros não; mas existe, nos inúmeros discursos que o duque proclama durante o livro, um ódio bastante objetivo contra um tipo específico de mercadorias ou de produção de mercadorias. Segundo Walter Pater, o mundo pode parecer nos enterrar em uma “torrente de objetos externos, que nos pressionam com uma realidade ríspida e massante” (R, p. 220) mas que pode tomar outra forma a partir do momento em que começamos a refletir sobre ele: a reflexão faz com que esses objetos se dissipem sob sua influência, como num passe de mágica, sobrando então a percepção subjetiva que se tem sobre eles. Como abordamos na parte 1 deste trabalho, cada pessoa seria uma prisioneira dentro de sua própria mente, e cada mente “mantém seu sonho de mundo” (R, p. 220). Mas, para Des Esseintes, a reflexão possuiria antes a função de odiar o mundo, de compreendê-lo para massacrá-lo, de provar sua mediocridade e inferioridade; em outras palavras, de aumentar a pressão que a sociedade burguesa, insuportavelmente imutável, exerce sobre ele, extinguindo vagarosamente suas esperanças em lugar de libertá-lo. Segundo o argumento de Fox, o isolamento de Des Esseintes tem como única serventia manter sua capacidade perceptiva mais pura, para que não seja atrapalhado pelo meio externo. Mas isso também é simplista na medida em que vê no duque nada mais que uma espécie de cientista esteta, que tem em sua casa um laboratório no qual é livre para colocar em prática suas exóticas experiências. Porém, mais do que um laboratório, a casa é um refúgio; mais do que silêncio, ela oferece proteção.

Dar tanta ênfase na percepção de Des Esseintes é ignorar, de um lado, que o duque explicitamente se preocupa – apesar das contradições – com a matéria dos objetos que consome, povoando sua casa com os objetos mais luxuosos, excêntricos, e, para ele, anti-burgueses, que é capaz de conseguir. Por outro lado, é também ignorar que o manual de como relacionar-se com o mundo oferecido por Pater, como abordamos na parte 1 deste trabalho, aponta para uma

postura quase impossível de ser tomada quando levada ao extremo. Em resumo: dizer que Des Esseintes triunfa em fundir sujeito e objeto em sua imaginação, abdicando da realidade e vivendo um mundo de pura fantasia, é fazer vista grossa para o seu profundo sofrimento e para o enorme ódio que sente da realidade, que continua sendo uma presença opressora em sua existência. Des Esseintes não quer abdicar da realidade cotidiana; a casa de Fontenay, mais do que fruto de uma vontade de fugir da realidade, é um desejo de reconstruí-la. Se quisesse de fato entregar-se a uma existência de pura imaginação, não necessitaria de uma casa tão luxuosamente construída e decorada: um quarto confortável e alguns criados seriam o suficiente. Ele não quer viver em sua imaginação, quer viver em um paraíso artificial absolutamente concreto; ele quer que sua imaginação triunfe sobre a realidade, que a subjugu e que a colonize.

Em resumo, até o presente momento, colocamos o problema da seguinte forma: por um lado, o duque odeia a sociedade burguesa a um tal ponto que seus gostos se opõem aos valores impostos por ela, dedicando-se a objetos e experiências refinadas, exóticas e luxuosas. Em alguns casos, os objetos refinados são suficientes para uma boa experiência; em outros, não. Por outro lado, temos a cena de Londres, de forma que existe, às vezes, momentos nos quais o refinamento e o exotismo do objeto importam, mas outros que não. Vem à tona, também, o fato de que em alguns momentos importa acima de tudo a impressão que esses objetos passam para Des Esseintes; em outros, no entanto, a impressão não basta, deve haver algo imanente ao objeto para que ele seja digno da sua fruição. Diante desta completa desordem, podemos concluir que é impossível encontrar, na análise de seus discursos, uma ideia coerente de beleza. Nos resta, desta forma, mapear melhor essa desordem, para assim caracterizá-la e compreender suas motivações.

Para finalizar esta seção, nos limitaremos à seguinte conclusão: existe uma tensão entre a vida através do artifício e um outro tipo de vitalismo que o empurra para experiências mais banais, quotidianas ou mesmo mais naturais; quando deseja ir para Londres, sabemos no início do capítulo que o faz por solidão, por uma vontade de calor humano. Tão logo chega na estação, ele racionaliza a situação e tenta transformá-la em algo esteticamente requintado: não mais que de repente, todo o ambiente vira produto da composição de sua própria imaginação, tudo encontra-se mediado pela sua percepção exótica, seu olhar atento aos detalhes e a prazeres que nenhuma outra pessoa presente na Bodega compreenderia. O que ele mostra nesta cena, por fim, é que quando lemos em “Notícia” que o duque deseja ir para longe de Paris, mas não tão

longe assim, para “não ser assaltado por nenhuma recrudescência do gosto pela sociedade, por nenhum pesar”, vemos que é exatamente isso que está acontecendo. Há indecisão, confusão, descontrole, e a lucidez de seus discursos, tão claramente expostos em discurso indireto livre, passam a sensação de que Des Esseintes está no total controle da situação. “Para que se movimentar se se pode viajar tão magnificamente sentado numa cadeira?”, pergunta-se o duque, “que podia esperar, portanto, senão novas decepções, como na Holanda?” (A, p. 204)¹³³. O capítulo XI não narra uma decisão tranquila de ir à Londres, frustrada pela certeza de que nenhuma cidade real seria capaz de saciar seus desejos de fruição. Ele ia para Londres em plano de fuga, só que dessa vez o plano oposto; conseguiu, no último minuto, recuperar um pouco da lucidez e encontrar energias para continuar em seu plano de viver em Fontenay. Ao final do capítulo, conclui consigo mesmo: “que aberração a minha, de haver tentado renegar antigas ideias, de haver condenado as doces fantasmagorias do meu cérebro” (A, p. 204)¹³⁴. Não à toa, esse capítulo é um divisor de águas no romance: ele marca o começo do agravamento fatal de sua nevrose, quando as doces fantasmagorias de seu cérebro se tornam o motivo pelo qual seu médico prescreve sua volta a Paris. O que essa indecisão mostra, por fim, é que o duque se move em direção a uma vitalidade, a algo que dê sentido para sua vida, mas essa coisa oscila entre o artifício e a sociedade ou a natureza, entre o interior e o exterior da casa de Fontenay.

1.3 O indivíduo verdadeiramente artista

Algo curioso de se notar em *Às Avesas* é como a inclinação de Des Esseintes para a arte parece ter uma explicação fisiológica. Em “Notícia”, vemos como seu temperamento frágil e sensível é herdado de seus pais, sendo fruto da decadência progressiva da família, do qual Des Esseintes é o maior e mais extremo exemplo. O gosto pela arte é fruto do empobrecimento do corpo e da mente em uma antiga linhagem de guerreiros, em cujo sangue cresce a linfa entre os humores de homens sanguíneos. Os homens de ação e de guerra são substituídos, portanto, por seres imaginativos e de nervos frágeis, que vivem reclusos e que morrem cedo, como ocorre com os pais do duque. Segundo François Court-Perez (1995), o corpo histórico do personagem é antes um corpo poético, “sublimado pelo espírito”¹³⁵ (COURT-PEREZ, 1995, p. 89). Há,

¹³³ “À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise?”; “Que pouvait-il donc espérer, sinon de nouvelles déceptions, comme en Hollande?” (AF, p. 180)

¹³⁴ “Enfin quelle aberration ai-je donc eue pour avoir tenté de renier des idées anciennes, pour avoir condamné les dociles fantasmagories de ma cervelle” (AF, p. 181)

¹³⁵ “Sublimé par l’esprit.”

naquilo que o narrador chama de *nevrose*, algo de visionário, de excesso de lucidez. De acordo com o autor, a *nevrose* não era vista na época somente como uma enfermidade, mas como um enriquecimento do espírito às custas do empobrecimento do corpo. Para François Livi, no início do romance, Des Esseintes passa a ser um neurótico que cultiva a sua doença (LIVI, 1991, p. 82), justamente pelas possibilidades de fruição e de prazer que ela pode proporcionar em seu corpo hipersensibilizado. Seu plano, desta forma, é fazer com que sua doença sirva a arte (COURT-PEREZ, 1995, p. 89). Analisemos o seguinte trecho, no qual Des Esseintes está escolhendo as cores para a decoração de seu escritório:

De todas, ele preferia o laranja, confirmando assim, pelo seu próprio exemplo, a verdade de uma teoria que ele declarava de exatidão quase matemática, a saber: que existe uma harmonia entre a natureza sensual de um indivíduo verdadeiramente artista e a cor que seus olhos veem de maneira mais especial e viva. (A, p. 80)¹³⁶

O gosto por uma ou outra cor não é algo arbitrário, pessoal, injustificável; o duque tem uma teoria sociológica sobre as cores na qual certos tipos de indivíduos apresentam inclinações naturais a certas tonalidades. No seu caso – o indivíduo verdadeiramente artista – a preferência recai na cor laranja; e é interessante notar a forma como o narrador descreve a harmonia entre cor e indivíduo: são *os olhos* que veem o laranja de maneira mais especial e mais viva. “Os olhos” é um termo que se comporta como uma metonímia, se referindo ao indivíduo verdadeiramente artista, para quem realmente algo pode ser mais especial e mais vivo; no entanto, a escolha dessa ênfase na parte do corpo que percebe a cor, ao invés de referir-se simplesmente ao indivíduo, pode ser uma escolha que sugere uma independência do corpo em relação aos desejos e vontades particulares ao indivíduo. Sua preferência pelo laranja não está no campo do arbítrio: faz parte de sua *natureza sensual* que seus olhos se sintam provocados pelo laranja; é como uma reação espontâneo de seu corpo. A palavra *harmonia* também é interessante, pois reforça a ideia de ser algo espontâneo: tanto o indivíduo quanto o laranja possuem características comuns, entrando, portanto, em uma sintonia que precede o próprio encontro entre eles. Pensemos no seguinte trecho, ainda sobre o mesmo tema:

¹³⁶ “À toutes, il préférerait l’orangé, confirmant ainsi par son propre exemple, la vérité d’une théorie qu’il déclarait d’une exactitude presque mathématique: à savoir, qu’une harmonie existe entre la nature sensuelle d’un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d’une façon plus spéciale et plus vive.” (AF, p. 19)

Por fim, os olhos das pessoas debilitadas e nervosas cujo apetite sensual busca as iguarias temperadas pelas defumações e salmouras, os olhos das pessoas sobre-excitadas e éticas adoram, quase todos, essa cor irritante e malsã, de esplendores fictícios, de febres ácidas: o alaranjado. (A, p. 81)¹³⁷

Mais uma vez, os olhos possuem uma posição central; desta vez, são o núcleo do sujeito das orações, enquanto o indivíduo aparece rebaixado a condição de adjunto. Temos uma caracterização mais precisa para o indivíduo verdadeiramente artista: ele é debilitado e nervoso, seu apetite busca iguarias temperadas com defumações e salmouras, é alguém sobre-excitado e ético. Observamos que o temperamento deste indivíduo não está só em harmonia com certas cores, mas também com certas comidas: iguarias temperadas com defumações e salmouras. Todas essas diferentes características, de diferentes esferas – ética, mental, fisiológica, sensorial – estão em harmonia com a cor laranja. Vale a pena mencionar como, neste caso, encontramos uma figura de linguagem chamada hipálage, na qual existe uma adjetivação ligada a um determinado substantivo, sendo que, na realidade, refere-se a outra coisa. Quando se descreve o laranja como uma cor “irritante e malsã, de esplendores fictícios, de febres ácidas”, não estão enumeradas características da cor, mas do indivíduo e suas preferências. É ele, afinal, quem terá febres ácidas, quem está doente e debilitado [*maladif*].

O que observamos em ambos os trechos é que toda a caracterização, ainda que tenha *os olhos* como sujeito, ou que recaia sobre a cor laranja, na verdade, diz respeito a esse indivíduo, que está sendo exaustivamente descrito. Mas a descrição não é, no estilo, focada diretamente nele, estando fragmentada e referindo-se a outros termos. Esse é um recurso estilístico que reforça a ideia de que a inclinação para a experiência estética é algo biológico, natural e espontâneo, pois reforça a inevitabilidade dessa harmonia, tendo, portanto, a mesma origem de sua nevrose. Esses olhos serão opostos aos dos homens comuns, “cuja grosseira retina não percebe nem a cadência própria de cada cor nem o encanto misterioso de sua degradação e de suas nuances.” (A, p. 80)¹³⁸ Mais uma vez, é a parte do corpo que define a qualidade da percepção: o homem comum tem retinas grosseiras, portanto nunca irá conseguir captar as nuances das cores; ao mesmo tempo, o indivíduo verdadeiramente artista, mesmo que não quisesse, mesmo que lutasse contra suas inclinações, não conseguiria evitar que seus olhos percebessem e se excitassem com certas cores.

¹³⁷ “Enfin, les yeux des gens affaiblis et nerveux dont l’appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette couleur irritante et malade, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides: l’orangé.” (AF, p. 20)

¹³⁸ “Le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances” (AF, p. 19)

É importante notar nesses trechos o fato de que Des Esseintes julga a si mesmo como um artista. Curioso, pois o duque não cria nada; pelo menos não com as próprias mãos. Ele tem várias ideias – como a tartaruga em ouro, o órgão-de-boca e sua casa – mas não chega a trabalhar nelas diretamente, contratando terceiros para que concretizem suas invenções. Disso concluímos, em primeiro lugar, que o que Des Esseintes chama de “artista” refere-se, antes, a uma habilidade mental de percepção e de composição de objetos artísticos; o artista é aquele capaz de compreender e compor a beleza mentalmente, de maneira que a técnica, em si, não basta, nem caracteriza o artista por si só. Do que podemos concluir, em segundo lugar, que título de artista é reservado a pessoas com um determinado tipo de temperamento e de sensibilidade; há uma fusão, portanto, daqueles que fruem da arte com aqueles que idealizam a arte. Não à toa, se observamos bem, o indivíduo verdadeiramente artista foi, em ambos os trechos, caracterizado de diversas formas, nenhuma delas dizendo respeito a técnicas, a produção de objetos, e sim um estado de espírito particular.

No entanto, mais uma vez em nossa argumentação, devemos pensar até que ponto esse discurso corresponde à realidade. Se houvesse, de fato, uma harmonia tão espontânea e tão natural do verdadeiro artista – no nosso caso, nosso único exemplo, que é Des Esseintes – e seus gostos malsãos, irritantes, fictícios e ácidos, o duque não teria sucumbido ao desejo de ir a Londres, não teria condenado as *dóceis fantasmagorias* de seu cérebro, que seriam suficientes para lhe trazer paz. Se houvesse uma harmonia, a casa de Fontenay-aux-Roses seria um sucesso completo; afinal, ele estaria rodeado por esses objetos *alaranjados*, com os quais está em sintonia. O que o romance mostra é o contrário: cedo ou tarde essas fantasmagorias se mostram tóxicas. Suas iguarias temperadas com defumações e salmouras são substituídas por caldos para doentes e, por fim, por um enema nutritivo. O capítulo X, que marca o início do enfraquecimento do seu corpo, termina com o duque desmaiado após espargir odores demais em seu pequeno banheiro. Mesmo as cores de seu escritório, minuciosamente escolhidas, passam a lhe parecer inadequadas; “seu gabinete de trabalho o irritou”, diz o narrador, “defeitos aos quais o hábito o acostumara saltaram-lhe aos olhos quando ele voltou após longa ausência”. De repente, as cores escolhidas para serem vistas à luz das velas – o laranja – “lhe pareciam destoar à luz do dia” (A, p. 277)¹³⁹. É no momento em que está pensando em “estolas da Igreja grega”, “dalmáticas russas de orlas douradas”, “pluviais de brocado ornadas de ramagens

¹³⁹ "Alors son cabinet de travail l'agaça; des défauts auxquels l'habitude l'avait accoutumé lui sautèrent aux yeux, dès qu'il y revint après une longue absence"; "lui parurent se désaccorder aux lueurs du jour" (AF, p. 277)

figuradas por pedras dos Urais” (A, p. 278)¹⁴⁰ que o médico chega em sua casa e diz que deve voltar a Paris se deseja recobrar a saúde.

O que nos leva à seguinte hipótese: essa harmonia que Des Esseintes defende ter com objetos luxuosos e exóticos, uma harmonia natural, espontânea, uma reação de seu próprio corpo, é, na verdade, artificial. O que seria realmente natural – e aqui aparece a razão de seus conflitos – é, ao contrário do que o duque diz, seu desejo silencioso de deixar a casa de Fontenay-aux-Roses, um desejo que o assombra desde o momento no qual ele escolheu uma casa longe, mas não tão longe assim. Há uma passagem que pode ilustrar esse conflito de maneira ainda mais clara que a quase-viagem para Londres.

No capítulo XIII, Des Esseintes encontra-se em um estado tão debilitado que já não consegue mais alimentar-se. O clima se torna quente e piora seu estado físico, agravando sua anemia: “um enfraquecimento sem limites fê-lo debruçar-se sobre a mesa” (A, p. 230)¹⁴¹, faltava-lhe ar e a comida ameaça voltar de sua garganta. Tenta, então, sentar-se em uma sombra em seu jardim, onde encontra um grupo de crianças disputando um pedaço de pão. O duque vê, então, que um menino menor já havia dado uma mordida na comida: com “lábios repugnantes, circundados de uma crosta branca deixada por requeijão espalhado sobre pão e semeado de raias de cebolinha verde”. Des Esseintes, como um animal, fareja o ar e finalmente sente água na boca: “uma perversão apoderou-se dele” (A, p. 233)¹⁴², e então pede aos seus criados que montem uma refeição exatamente igual. Porém – e aqui está a oscilação –, a visão desses meninos desperta nele não só fome, como também uma série de longas reflexões sobre o ato sexual e a procriação, sobre os prostíbulo e a castidade dos padres, o aborto e a hipocrisia: “A Justiça achava assaz naturais a fraude em matéria de geração; tratava-se de um fato reconhecido, admitido”; “Em suma, a Sociedade reputava crime o ato que consistia em matar um ser dotado de vida; e no entanto, com expulsar um feto, destruía-se um animal, menos formado, menos vivo e, seguramente, menos inteligente e mais feio que um cão ou um gato que qualquer um pode permitir-se impunemente estrangular desde o nascimento” (A, p. 235)¹⁴³. Quando o criado

¹⁴⁰ "étoles de l'Église grecque"; "des dalmatiques russes d'orfroi", "des chapes en brocart, ramagées de lettres slavones figurées par des pierres de l'Oural" (AF, p. 277)

¹⁴¹ "Un affaissement sans bornes le coucha contre la table" (AF, p. 214)

¹⁴² "des lèvres dégoûtantes, entourées de crasse blanche par du fromage à la pie écrasé sur du pain et semé de hachures de ciboule verte"; "une perversion s'empara de lui" (AF, p. 218)

¹⁴³ "La Justice trouvait toutes naturelles les fraudes en matière de génération; c'était un fait, reconnu, admis"; "En somme, pour la Société, était réputé crime l'acte qui consistait à tuer un être doué de vie; et cependant, en expulsant un fœtus, on détruisait un animal, moins formé, moins vivant, et, à coup sûr, moins intelligent et plus laid qu'un chien ou qu'un chat qu'on peut se permettre impunément d'étrangler dès sa naissance!" (AF, p. 221)

chega com sua refeição, Des Esseintes diz: “Atire esse pão àqueles garotos que estão se trucidando na estrada; que os mais fracos saiam estropiados [...] isso lhes dará um relance da vida que os espera!”. A resistência à sociedade burguesa de Des Esseintes passa também por uma situação como essa, de manter-se forte frente à sedução de algo comum, de um apetite sem requinte e animalesco. Ainda com fome, o duque tenta molhar um biscoito “num velho constantia J.-P. Cloete” (A, p. 236)¹⁴⁴, como se desejasse purificar-se de seus desejos anteriores. Des Esseintes suporta sua fome e molha seu biscoito em um vinho absolutamente refinado; temos, aqui, quase uma paródia do dândi baudelairiano, que mesmo sofrendo permanece sorrindo, “como Lacedemônio mordido pela raposa.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 871)

Em oposição aos gostos ácidos e alaranjados com os quais Des Esseintes julga ter uma relação harmônica, existem esses outros prazeres animalescos, baixos, comuns, cheios de calor humano, que o seduzem para fora de seu confinamento. Ele, porém, não quer se entregar a esses prazeres, pois julga procurar uma plenitude superior, mais verdadeira e mais duradoura. O mundo burguês aparece esgotado, mas o mundo que ele tentou criar para si segue o mesmo caminho. “Os médicos falavam de diversão, de distração; e com o quê, e com quem, queriam eles que se divertisse e se distraísse?” (A, p. 280)¹⁴⁵, pensa o duque, após receber seu veredito. Isso explica o porquê de sua insistência com a casa de Fontenay, da insistência em discursos frágeis, de levar até o extremo a degradação de seu próprio corpo. É interessante notar que é uma degradação que tem o próprio narrador como cúmplice: Des Esseintes tenta suprimir a sua existência física e natural das mais diversas formas; revolta-se contra a natureza o tempo inteiro, dizendo como ela é inútil e inferior. Cria mentalmente descrições, discursos, tipologias, teoriza sobre a literatura universal, a arte e os costumes, enquanto por trás de seus pensamentos seu corpo se desfaz. Ao mesmo tempo que o duque usa a racionalidade para suprimir o sofrimento do corpo, o narrador muda seu estilo literário para acompanhá-lo – flertando às vezes com outros gêneros – deixando a narrativa em segundo plano e transcrevendo os organizados pensamentos de Des Esseintes. O narrador só vai permitir ao leitor observar o estado de degradação no qual o duque se encontra quando o próprio personagem desejar fazê-lo. Em uma cena que ressoa a *O Retrato de Dorian Gray*, um dia o duque pede um espelho para um criado, e finalmente, tanto leitor quanto personagem, podem olhá-lo: “mal conseguia reconhecer-se; o

¹⁴⁴ "Jetez cette tartine, dit-il au domestique, à ces enfants qui se massacrent sur la route; que les plus faibles soient estropiés [...] cela leur donnera un aperçu de la vie qui les attend! Et il rejoignit sa maison et s'affaissa, défaillant dans un fauteuil"; "il tenta de tremper un biscuit dans un vieux Constantia de J.-P. Cloete" (AF, p. 222-223)

¹⁴⁵ "Les médecins parlaient d'amusement, de distraction; et avec qui, et, avec quoi, voulaient-ils donc qu'il s'égayât et qu'il se plût?" (AF, p. 281)

rosto tinha uma cor terrosa, os lábios estavam inchados e secos, a língua engelhada, a pele rugosa”; os cabelos e a barba estão sem corte, aumentando “o aspecto aterrador da face encovada”; “tal mudança de aspecto o amedrontou. Acreditou-se perdido” (A, p. 273)¹⁴⁶. Só temos acesso ao seu estado físico pois o próprio personagem aceita ver a si mesmo.

No final do capítulo X – o divisor de águas do romance, no qual começa a decadência física de Des Esseintes – há um pequeno trecho que pode nos ajudar tanto na caracterização do conceito de artifício, deixado em aberto na seção anterior, quanto na questão da natureza contraditória dos discursos do duque. Vale a pena mencionar, é um parágrafo que aparece destacado com marcações do resto da narrativa¹⁴⁷, o único momento em que isso ocorre em todo romance. Esse trecho mostra como, pelo menos em suas intenções, existe uma coerência; aquilo que o protagonista persegue parece ser sempre a mesma coisa, a saber, o que ele chama de “substância sã”:

Como, nos tempos que correm, não existe mais substância sã, como o vinho que se bebe e a liberdade que se proclama são adulterados e irrisórios, como é mister, enfim, uma singular dose de boa vontade para acreditar que as classes dirigentes são respeitáveis e as classes servis dignas de serem consoladas ou lamentadas, não me parece, concluiu Des Esseintes, nem mais ridículo nem mais tolo pedir ao meu próximo uma soma de ilusão tão-só equivalente à que ele gasta todo dia para satisfazer objetivos imbecis, para imaginar que a cidade de Pantin é uma Nice artificial, uma Menton factícia. (A, p. 188)¹⁴⁸.

Em primeiro lugar, temos aqui uma premissa: no mundo em que vive não existe mais a substância sã, que é o que existia antes que a liberdade e o vinho fossem adulterados. A escolha das palavras, associadas a uma libertinagem, sugere que tanto a coisa em si – o vinho – quanto o sentimento que supostamente o move em direção a coisa – a liberdade – aparecem, ambas, falsificadas. Nem os dirigentes são confiáveis, nem as classes baixas dignas de pena, de maneira que, nessa sociedade, não há sentido em escolher estar ao lado dos poderosos ou dos oprimidos,

¹⁴⁶ “*il se reconnaissait à peine; la figure était couleur de terre, les lèvres boursouflées et sèches, la langue ridée, la peau rugueuse*”; “[...] ajoutaient encore à l’horreur de la face creuse”; “*ce changement de visage l’effraya. Il se crut perdu*” (AF, p. 271)

¹⁴⁷ Nas versões em francês que observamos, o parágrafo aparece separado por duas linhas de pontos; na brasileira, são somente espaços.

¹⁴⁸ “*Puisque, par le temps qui court, il n’existe plus de substance saine, puisque le vin qu’on boit et que la liberté qu’on proclame, sont frelatés et dérisoires, puisqu’il faut enfin une singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d’être soulagées ou plaintes, il ne me semble, conclut des Esseintes, ni plus ridicule ni plus fou, de demander à mon prochain une somme d’illusion à peine équivalente à celle qu’il dépense dans des buts imbéciles chaque jour, pour se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice*” (AF, p. 159)

pois ambas as posições são falsas. Em resumo, a perda da substância sã consistiria no fato de que a estrutura social e os sujeitos, mesmo naquilo que possuem de mais subjetivo, são atores de uma grande farsa: são fictícias tanto a bebida quanto a vontade de bebê-la. Do que decorre a conclusão lógica: posta a falsidade como um fato consumado, não lhe parece nem ridículo nem tolo usar a energia que cada pessoa deve gastar para acreditar na veracidade desse mundo em outras coisas igualmente falsas, como sentir-se em Nice ou em Menton, que são cidades quentes e belas da costa francesa, quando se está realmente em Pantin, uma cidade fria e industrial. Em outras palavras: se o mundo é composto integralmente por mentiras impostas pela sociedade, seria crime ou tolice mentir de uma maneira mais agradável e prazerosa? O artifício existe, desta forma, não como antídoto, mas como paliativo, e opera de forma muito semelhante à falsidade burguesa que o duque tanto abomina. Haveria, no entanto, uma diferença fundamental entre elas, *pois o artifício é a falsidade consciente de seu caráter falso*. Desse conhecimento surge uma postura que a encara como uma potência e não como uma limitação – como uma libertação irrestrita da técnica – enquanto a burguesia produz objetos que desejam enganar os sujeitos – que se autoproclamam verdadeiros – em nome do lucro. O artifício, portanto, seria a técnica por meio da qual o sujeito engana a si mesmo de forma autoconsciente como uma forma de consolo, de um punhado de prazer e de plenitude. Esse “enganar-se a si mesmo” é levado a cabo de maneira livre, tendo à sua disposição tudo o que a humanidade é capaz de produzir para excitar os sentidos.

É por isso que o duque pode passear pela falsa-Londres e depois voltar para seus gostos excêntricos; ambas as experiências são formas de mentira conscientes, usadas como uma maneira de explorar livremente as mais diversas – e contraditórias – formas de fruição. Consciência, aqui, é uma palavra fundamental para compreensão do artifício; no limite, quando o duque se irrita com a falsidade do mundo burguês, o que o incomoda é aquilo que caracterizamos na parte anterior como alienação. Os indivíduos não são o que dizem ser, os objetos não são criados para serem o que são: são falsos tanto o desejo de beber quanto a própria bebida. Desta maneira, a consciência torna-se uma forma de libertação, ainda que seja uma liberdade limitada às possibilidades de fruição que o artifício é capaz de proporcionar. Seu preço, no entanto, consistiria no esvaziamento do sentido de existir na realidade concreta, abdicando de toda ação transformadora sobre uma sociedade irreversivelmente devastada. E talvez possamos compreender essa ideia de libertação presente no artifício como a capacidade de autodeterminar-se.

O *Curso de Estética* de Hegel, que influenciou muitos escritores na época, pode nos oferecer uma ideia de beleza interessante para nossa análise. Segundo o autor, “tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das ideias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que uma grandiosa produção da natureza.” (HEGEL, 2009, p. 4) Isso ocorreria pois o espírito, ao contrário da natureza, é capaz de se autodeterminar, de existir em si e para si; a natureza, por sua vez, sofre as intempéries do ambiente e deve adequar-se ao meio externo, sendo passivamente determinada por elementos estranhos a si própria. Ela não tem consciência de si, não pode refletir sobre sua existência e seu lugar no mundo, sobre seus próprios caminhos; o espírito, portanto, não pode se reconhecer na natureza.

A maneira como isso ressoa ao conceito de artifício idealizado por Des Esseintes é evidente, ainda que, é claro, o duque o caracterize de uma maneira profanada. O que nos interessa é perceber como, curiosamente, o que o duque está explicitando no trecho anterior e que aquilo que ele condena na burguesia é exatamente o que Hegel aponta na natureza: a burguesia, alienada, comportaria-se para o duque com a mesma passividade daquilo que é natural, pois não seria consciente de seus próprios movimentos, não refletiria sobre os próprios atos e seria alheia a autorreflexão. Os sujeitos, na sociedade burguesa, reproduzem passivamente as ideias feitas da ideologia dominante, deformando-se e readequando-se corporal e subjetivamente a um conjunto de forças que lhe são externas. Há, aqui, um parentesco com a ideia de estupidez de Flaubert; vale, neste momento, lembrar que o termo *bêtise* guarda uma ambiguidade que não se mantém na tradução. *Bêtise* vem da palavra *bête*, que significa besta. O termo se refere, portanto, a uma falta de inteligência, mas também a um caráter bestial, animalesco, alheio a autoconsciência.

É interessante notar que Des Esseintes buscaria, no artifício, uma libertação não só com relação à estupidez da sociedade burguesa, mas também com relação à natureza de seu próprio corpo. Da maneira como apresentamos o problema, uma não pode ser pensada descolada da outra, pois ambas têm como adversário um conjunto de forças estranho ao sujeito, que exercem sobre ele uma pressão que o impede de autodeterminar-se, arrastando-o de volta para uma existência mecânica, *contemplativa* no sentido empregado por Lukács. Burguesia e natureza mesclam-se em um único inimigo; não à toa, o final do romance pode ser entendido como o triunfo de uma revolta da natureza contra o artifício, pois é o próprio corpo do duque, adoecido, que ameaça sucumbir à intoxicação a qual se submete em seus paraísos artificiais. Ao mesmo

tempo, a cura oferecida pelo médico para esse envenenamento é a reintegração à vida comum em Paris, como se uma existência funcional na sociedade burguesa fosse algo natural aos sujeitos. Essa é a contradição dentro da qual Des Esseintes está sendo, o tempo todo, arremessado de um lado para o outro: por um lado, há o vitalismo de uma vida integrada a uma coletividade, que respeita impulsos humanos simples como a fome e o contato com outras pessoas; por outro lado, um novo vitalismo que surge da negação total da existência física e socializada, centrada na imaginação, na percepção e nas experimentações sensoriais que o avanço da técnica pode proporcionar. Des Esseintes está, portanto, preso em um movimento circular no qual a vida em sociedade lhe parece insuportável, porém sedutora, e o isolamento total lhe é tóxico, ainda que prazeroso. O que veremos em *Às Avessas* é que a saída que o duque encontra para esta contradição, sua tentativa de suprimir a natureza – seu corpo, portanto – irá fracassar, de maneira que o que acontece com Des Esseintes ao longo do romance, afinal, talvez não seja tão diferente do que ocorre com a sua tartaruga: ao desejar fazer parte de um mundo de imaginação, onde tudo é produto somente do espírito, compondo na realidade um cenário preenchido por objetos de fruição, ele passa a ignorar o fato de que é um ser natural e de que necessita cuidar-se. Assim como Emma, há um lado seu que desejaria levar a cabo até o limite a empreitada de fundir sujeito e objeto, de transformar-se em pura forma e de preencher-se com os conteúdos que mais lhe agrada. Quanto mais se aprofunda nessa tentativa, no entanto, mais seu corpo debilita-se, e mais a vida em sociedade volta a lhe parecer sedutora, ainda que negue este fato com todas as forças que lhe restam. É da seguinte forma que conhecemos o destino de sua tartaruga:

Ela não se movia mais; apalpou-a: estava morta. Habituada sem dúvida a uma existência sedentária, a uma vida humilde passada sob a sua pobre carapaça, não conseguira suportar o luxo deslumbrante que lhe impunham, a chapa rutilante de que a haviam revestido, as pedrarias que lhe tinham engastado nas costas, como um cibório. (A, p. 117)¹⁴⁹

Capítulo 2 – Simbolismo x Naturalismo

¹⁴⁹ “*Elle ne bougeait toujours point, il la palpa; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n’avait pu supporter le luxe éblouissant qu’on lui imposait, la rutilante chape dont on l’avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire*” (AF, p. 67)

2.1 A transmutação do Naturalismo em Simbolismo

Uma das formas de definir o Naturalismo, segundo Edmund Wilson em *O Castelo de Axël* [1931] (1959), é como uma espécie de desenvolvimento da teoria de Darwin em *A Origem das Espécies* [1872] na esfera literária. O romancista dessa escola se comportaria como um cientista que pacientemente observa os animais, suas características físicas, seu comportamento, o ambiente onde vive: “compor um romance era como realizar um experimento de laboratório” (WILSON, 1959, p. 6)¹⁵⁰. Em *Les Romanciers Naturalistes* [1881], Émile Zola escreve, a propósito de Flaubert, considerado o grande expoente do Naturalismo¹⁵¹, o que seriam os três princípios da escola: (a) a reprodução exata da vida, (b) a aceitação do caráter ordinário da existência comum e (c) o fato de que verdadeiro romancista do naturalismo deve desaparecer de sua obra. Ele não deve julgar, não deve transparecer suas opiniões ou emoções, não deve conversar com o leitor como um contador de histórias, mas, sim, deixar a realidade falar por si só, aparecendo ao leitor tal como é. Como dissemos na Parte 1, o escritor é impessoal e objetivo, um anatomista da realidade.

Posto desta maneira, a escola simbolista teria muitas características opostas ao Naturalismo. Para Edmund Wilson, primeiro crítico a tentar defini-la, o Simbolismo propõe uma forma de literatura na qual se misturam as formas de percepção ligadas aos sentidos, na qual realidade e imaginação se confundem; poderíamos dizer, então, que se perde o desejo pela objetividade científica que observamos no Naturalismo. Mas podemos dizer, também, que é o conceito de objetividade – ou de objeto – que é distinto. A palavra *símbolo*, que compõe o nome da escola, não é a mesma que ligaria, por exemplo, a cruz ao cristianismo. Símbolo, aqui, é uma palavra que remete à forma particular com a qual o artista é capaz de referir-se a uma determinada coisa. Cada sensação ou emoção sentida, cada momento consciente é um momento único; cada sujeito sente esses momentos de uma maneira também absolutamente pessoal (*ibid.*, p. 20). Neste ponto, podemos lembrar de Walter Pater no que diz respeito a um certo fantasma de incomunicabilidade que passa a assombrar a linguagem, que entende cada sujeito como um prisioneiro dentro de sua própria mente. Como consequência, é “impossível reproduzir nossas

¹⁵⁰ “*composing a novel was like performing a laboratory experiment*”

¹⁵¹ Apesar de ser comumente considerado como realista pela crítica, Flaubert foi fundamental para a escola naturalista. Segundo o próprio Huysmans, no *Prefácio escrito vinte anos depois do romance, A Educação Sentimental* de Flaubert firmou-se como “o paradigma do naturalismo”, considerada pela *Soirée de Médan* como uma “verdadeira bíblia” (Huysmans, 2011, p. 290), um romance tão poderoso que estavam todos da escola condenados a tentar imitá-lo, sem êxito. Vale também lembrar que Flaubert recusava ambas as nomenclaturas.

sensações tal como nós realmente as experienciamos através da linguagem convencional e universal da literatura comum.” (*ibid.*, p. 21)¹⁵² A objetividade que reside na representação exata de um determinado objeto, em um sentido positivista, passa a ser vista com desconfiança, e então substituída pela sugestão desse objeto, pois a linguagem não pode fazer mais do que isso em seu desejo de representação. É deste desejo que surge também um grande flerte, na poesia, com a música, ao tentar criar com a sonoridade das palavras uma evocação dos sentidos semelhantes aos que os sons eram capazes de realizar. A palavra torna-se um símbolo arbitrariamente escolhido pelo autor, cujo sentido está libertado de suas funções pregressas, ressignificado dentro da obra.

Chegamos, aqui, em um ponto no qual ambas as escolas podem ter ambições parecidas, ainda que métodos distintos de as levar em prática. Segundo Paul Valéry, “Huysmans preparou, sem se dar conta, *a transmutação do naturalismo em simbolismo*, consequência fatal de um trabalho de estilo levado ao extremo, da elevação sistemática da expressão” (VALÉRY apud PASCO, 2009, p. 623, grifos do autor)¹⁵³. Dito de outra forma, é como se Huysmans ambicionasse expressar sensações de forma tão precisa, enxergando-as de maneira micrológica, que isso deformaria seu estilo: “é onde inevitavelmente chegamos quando se procura, com obstinação, *reproduzir o real*” (*ibid.*, p. 623, grifo do autor)¹⁵⁴, conclui Valéry. Stéphane Mallarmé, depois de ler *Às Avestas*, escreve ao autor sobre como lhe parece encantadora a imagem de um indivíduo sozinho, “colocado diante da fruição bárbara ou moderna, aberto ao paraíso da sensação solitária”; diz, com entusiasmo, que nada falta nesse “manual extraordinário” (MALLARMÉ apud GROJNOWSKI, 2004, p. 338)¹⁵⁵. E lhe atribui um elogio parecido com o de Valéry ao dizer que, “nesta refinada degustação de qualquer essência, mostrou-se mais estritamente documental do que qualquer outro, usando apenas os fatos, ou relatos, reais.” (*ibid.*, p. 338)¹⁵⁶. A obstinação por *reproduzir o real*, no sentido empregado por Valéry, seria levada à exaustão de tal forma que ultrapassa os limites das coisas às quais a objetividade é capaz de alcançar, dando alguns passos para trás e, duvidando da capacidade de

¹⁵² “impossible to render our sensations as we actually experience them through the conventional and universal language of ordinary literature.”

¹⁵³ “Huysmans a préparé, sans s'en douter, la transmutation du naturalisme en symbolisme, conséquence fatale d'un travail de style poussé à l'extrême, d'une sorte de majoration systématique de l'expression”

¹⁵⁴ “on arrive fatalement lorsqu'on cherche avec obstination à rendre le réel”

¹⁵⁵ “placé devant la jouissance barbare ou moderne, ouvrir de paradise de sensation seule”; “manuel extraordinaire”; carta enviada em 18 de maio de 1884.

¹⁵⁶ “dans cette dégustation affinée de toute essence, à vous montrer plus strictement documentaire qu'aucun, et à n'user que de faits, ou de rapports, réels”

reproduzir o objeto da visão, recua e debruça-se sobre a *maneira de ver* esse determinado objeto. Em “Prose (pour des Esseintes)” (1926), poema de Mallarmé dedicado ao romance, Des Esseintes está “em uma ilha de ar carregado / De vista e não de visões” (MALLARMÉ, 1926, p. 403)¹⁵⁷; nesta ilha saturada de linguagem, a visão dos objetos é substituída pelo ato de ver, que de alguma forma se emancipa ou reconhece sua impotência sobre a coisa mesma. Há, por fim, uma renúncia das formas adotadas pela “literatura comum” para representar os objetos, ao lado da ambição de procurar uma nova forma. Essa tensão, por fim, entre precisão científica e esteticismo, é algo que observamos na primeira parte em Flaubert, e que não deixa de ser uma tensão em cujos termos podemos pensar a literatura moderna: “A história literária do nosso tempo”, conclui Wilson, “é, em grande medida, a do desenvolvimento do Simbolismo e sua fusão ou conflito com o Naturalismo”¹⁵⁸ (WILSON, 1959, p. 25). Para além de escolas literárias, de movimentos cujos principais autores estão bem delimitados, podemos entendê-las, antes, como constelações de ideias, como representações de espíritos de época distintos, que de alguma maneira se tocam e se interpenetram.

Em *Existence du Symbolisme* (1939), de Paul Valéry, o pertencimento à escola é visto antes na existência de uma postura de extrema negação e de renúncia, única característica comum entre escritores com estilos tão radicalmente diversos como Rimbaud, Mallarmé, Villiers de L'Isle Adam, Verlaine ou Baudelaire. O que os destacava dentre os outros escritores da época era algo que estava, antes, em um complexo de ideias, e não em uma proposta estética bem delimitada. Wilson enfatiza o fato de que, para os simbolistas, era importante romper com as formas de representação da “literatura comum”, o que Valéry nos lembra que pode ser feito de diversas formas, muitas vezes contraditórias. Isso faz com que tenham em comum, também, um rechaço do grande público – muito diferente das grandes tiragens dos realistas, de um Balzac, um Walter Scott ou um Dickens –, que muitas vezes foi acompanhado por uma vida miserável, como foram os casos de Baudelaire e Rimbaud. Diferentemente de Wilson, Valéry recusa-se a tentar definir o termo *símbolo*, considerada pelo autor uma tarefa sem fim; mas tanto essa negação sistemática definida pelo crítico francês, quanto o conceito de *símbolo* oferecido pelo inglês, sugerem uma postura de revolta que aponta para todos os lados: que opera contra a linguagem, contra a literatura da moda, contra o modo preestabelecido de representação da realidade, contra, por fim, a própria adequação dos sujeitos no mundo burguês. Em outras

¹⁵⁷ “dans une île que l'air charge / De vue et non de visions”

¹⁵⁸ “The literary history of our time is to a great extent that of the development of Symbolism and of its fusion or conflict with Naturalism”

palavras, que nega as regras da arte e da literatura na mesma medida em que nega o próprio mundo. Para Huysmans, esse é o ponto de partida de *Às Avessas*, romance que ele considera, ao mesmo tempo, sua ruptura com a escola naturalista – vale lembrar, Zola considerava Huysmans seu sucessor – e uma libertação de uma “literatura sem escapatória”, que o ajudou a evadir do “beco sem saída onde sufocava” (HUYSMANS, 2011, p. 292). Vale a pena lembrar, o caráter combativo do escritor francês se mostrava também em suas críticas de arte, pois foi um dos grandes (e dos primeiros) defensores do Impressionismo e também do Simbolismo na pintura. Não sem orgulho, ele diz, com as palavras carregadas de ironia: “Feito um aerólito, *Às Avessas* caiu no meio da feira literária suscitando estupor e cólera; a imprensa se perturbou; jamais divagara assim, em tantos artigos” (*ibid.*, p. 306). Segundo o autor, de maneira um pouco intuitiva e involuntária, guiado antes pelo desejo de arejar-se, o romance caiu como um meteoro na feira da “literatura comum”.

Aprofundemo-nos um pouco mais nessa troca de farpas entre Huysmans e Zola. Em “Prefácio escrito vinte anos após o romance” (2011), Huysmans descreve como sentia, antes da escritura de *Às Avessas*, que a escola naturalista estava fadada a girar em falso, a remoer incessantemente as mesmas fórmulas, mudando somente o cenário no qual figuravam os atores dos pecados mais básicos da humanidade, sobretudo o adultério. Para ele, a escola de Zola não admitia a *exceção*, dedicando-se a “pintura da existência comum”, a “criar seres que fossem tão parecidos quanto o possível à média das pessoas” (*ibid.*, p. 290). É neste contexto que ele deseja, ao criar *Des Esseintes*, debruçar-se justamente sobre uma exceção, assunto que a escola por princípio repelia. Uma escolha que, para ele, vinha da preocupação por uma arte “mais sutil e mais verdadeira” (*ibid.*, p. 292). Seu léxico neste texto remete sempre a uma ideia de precisão e fidelidade à realidade: [sobre as páginas a propósito do catolicismo] “observo que esse minúsculo panorama [...] é *exato*”; “o que eu então pintava era sucinto, [...] mas *verídico*”; “o assunto se avolumava e impunha a necessidade de pacientes pesquisas” (*ibid.*, p. 292); reiteramos mais uma vez: seu afastamento do naturalismo nunca configurou um abandono em sua ambição de reproduzir a realidade, mas uma descrença na técnica, o desejo de encontrar ou criar uma nova estratégia para reproduzi-la. O que Huysmans argumentava com Zola, por fim, é que não era possível ser fiel a realidade repetindo fórmulas, pintando paisagens que já foram pintadas, mostrando, incessantemente, a média.

Em uma carta enviada a Huysmans em 20 de Maio de 1884, o mestre naturalista acusa seu discípulo de escrever um final inexpressivo: “teria sido bom vê-lo refletir mais sobre a

morte se você não quisesse acabar o livro com o remate cru da morte do personagem” (ZOLA, 2011, p. 319). Des Esseintes é o mesmo do começo ao fim; nada aprende, não se transforma, e o leitor nada entende quando o livro simplesmente acaba com o personagem tão resignado, com as mãos para o céu. Aqui já vislumbramos a veia militante de um Zola que dentro de um ano irá finalizar *Germinial*, publicado em 1885. A representação da realidade nua e crua, suas descrições obsessivas, que derivavam de cuidadosas pesquisas, tinham como finalidade mostrar ao leitor burguês e alienado como era a classe trabalhadora que possibilitava a sua existência. Em outras palavras, a sede de verdade de Huysmans, para Zola, era sem sentido, tida como puro capricho de linguagem.

O que nos convida a uma comparação entre *Germinial* [1885] e *Às Avessas*: o primeiro capítulo deste primeiro romance aparece recheado de perguntas em discurso indireto livre, que assombram a mente dos personagens, mas que não deixam de ser perguntas feitas pelo narrador ao próprio leitor. Quando Etienne, ao chegar na mina Voreaux e encontrar Boa-Morte, pergunta-se “Para que tentar? Não haveria trabalho...” (ZOLA, 1976, p. 8); “Como continuar assim pelos caminhos, sem destino, não sabendo sequer onde abrigar-se do vento frio?”; “Etienne falou sobre seus passos inúteis que já duravam uma semana. Então havia-se de morrer de fome?” (*ibid.*, p. 10); o narrador está inoculando dúvidas na cabeça do leitor, pois deseja profundamente respondê-las. E se não consegue respondê-las perfeitamente – afinal, a greve falha – deseja pelo menos provocá-lo, assombrá-lo com a existência de pessoas reais que se fazem essas perguntas todos os dias, obrigá-lo a sonhar ou esperar por uma solução. O livro convida o leitor a uma reflexão e a uma busca, e prova para ele que essa busca é absolutamente urgente. Ao concentrar-se na exceção, Huysmans desvia-se completamente dessa postura militante, mesmo socialista, o que incomoda Zola. Para ele, o mestre naturalista só via verdade em elementos verossímeis, na existência posta como algo uniforme; mas “a inverossimilhança nem sempre aparece, no mundo, em estado de exceção, e as aventuras de Rocamboles são às vezes tão exatas quanto as de Gervaise e de Coupeau”. Por fim, conclui: “a ideia de que Des Esseintes pudesse ser tão verdadeiro quanto os próprios personagens de Zola desconcertava, irritava a este” (HUYSMANS, 2011, p. 303).

Quando Des Esseintes, desesperado, levanta as mãos e clama pela piedade dos céus, esse é um grito de socorro que ressoa ao “Não importa onde! Qualquer lugar fora do mundo!” do poema de Baudelaire; o final, além de ser um tanto aleatório – qual é a doença do duque? Por que ela se dá neste momento? – é sem explicação e não aponta para nenhuma saída: por

que ele para de tentar, por que aceita voltar a Paris? Esse final pode soar curioso se pensamos na famosa crítica a *Às Avessas* escrita por Barbey D'Aurevilly em 29 de Julho de 1884, na revista *Le Pays*¹⁵⁹, terminando seu texto dizendo que o autor só teria duas opções: ou a boca de uma pistola, ou o pé da cruz; segundo Huysmans, D'Aurevilly foi um dos poucos que o entendeu. O pé da cruz, escolhido por um Baudelaire convertido no fim da vida, é também a escolha de um Huysmans cristão, que vê em seu romance o gérmen de sua conversão religiosa. Há também, nesse prefácio tardio, um desejo de converter Des Esseintes – talvez de transformá-lo em Durtal – que poderia aniquilar o profundo sentimento de desamparo que esse final pode provocar, que não poderia estar mais de acordo com a sensação de desencanto que paira sobre o fim-de-século. O livro pode até provocar no leitor uma extrema urgência para tentar encontrar uma cura para o problema que propõe, mas não dá nenhuma pista de como fazê-lo, se é que não prova que é impossível remediá-lo. Daí o final “inexpressivo” apontado por Zola: o romance não oferece um antídoto para a doença; mas, é justo dizer, grande parte de sua beleza talvez esteja em conseguir expressar com tal perfeição e riqueza de detalhes como é esse veneno. Quando Barbey D'Aurevilly diz que não há outra solução senão a cruz ou o suicídio, talvez não seja exagero pensar nessa questão como uma questão retórica; se, quando a alma diz, “qualquer lugar fora do mundo”, podemos entender “não há para onde ir”, ver o suicídio e a religião como únicas soluções não deixa de ser uma forma diferente para também dizer que não há solução, pelo menos não nesse mundo; haveria de se esperar um milagre, como aconteceu com Huysmans: “rezei pela primeira vez e a explosão se deu” (HUYSMANS, 2011, p. 306). Terminar o livro com seu personagem de joelhos é dizer algo parecido: a única coisa que poderia salvá-lo é a possibilidade de um milagre, de um *deus ex machina*, que aparece no romance de maneira irônica, reforçando ainda mais seu desamparo; é mais uma imagem de desistência, bem menos de esperança em um recomeço.

É importante notar que ambas as obras apresentam uma profunda insatisfação com o *status quo*; ambas são consideradas escandalosas, ainda que Huysmans desejasse estar um passo a frente em seu desejo de escrever algo novo e espantoso. Gail Finney (1986) nos mostra que o desumano trabalho descrito em *Montsou* escancara a terrível deterioração pela qual passa a saúde dos mineiros; a cada geração, as famílias adoecem mais – com a doença do pulmão

¹⁵⁹ Todos os ensaios críticos de *Às Avessas* escritas na época de sua publicação foram retiradas do site <http://www.huysmans.org/>, no qual pode-se encontrar as obras completas do autor e os escritos antigos a respeito de Huysmans e sua obra. O site foi criado por Brendan King em 1997, especialista na vida e na obra de Huysmans, além de ser tradutor de vários livros do autor.

negro, crises de anemia, edemas – e ao lado da destruição dos corpos, viria também, segundo o autor, uma deterioração moral, como uma vida sexualmente precoce. O maior exemplo, para Finney, talvez seja o caso de Jeanlin, cuja gradativa corrupção moral e física culminam no assassinato gratuito de um sentinela. A família nobre de Des Esseintes também passa por uma decadência que se agrava de geração em geração, fazendo com que uma família de guerreiros se torne frágil, pálida, anêmica e doente dos nervos, culminando em seu último herdeiro, que não quer ter descendentes. A doença de Des Esseintes não é descrita com menos detalhes médicos: o livro é recheado de vômitos, suores frios, tremedeiras, sensibilidades visuais ou sonoras, alucinações do olfato, fraqueza nos membros, dores de cabeça, e etc.

A discordância, aqui, que também ilustra o rompimento de *Às Avessas* com o naturalismo, estaria em transformar um problema coletivo – tanto a doença quanto a cura deveriam sê-lo – em uma questão individual. A decadência dos corpos em *Germinal* é vista como um problema social e estrutural; esses trabalhadores, desespiritualizados, transformados em animais pequenos e fracos, tornam-se alimento para o animal maior que é a mina Voreaux, um “bicho maligno”, que respirava “grossa e amplamente, como que sofrendo com sua dolorosa digestão de carne humana” (ZOLA, 1976, p. 16). Neste romance, ir para o trabalho é ir em direção ao abate; mas a miséria e a falta de opção os obrigam a servir esse animal. Quando Etienne pergunta quem é o dono da mina, Boa-Morte responde: “Não se sabe. É de umas pessoas” (*ibid.*, p. 16), apontando para um ponto vago num horizonte escuro. Para além de necessitar de um emprego, Etienne se lança nesse lugar porque quer encontrar uma maneira de libertar essas pessoas das garras desse “animal voraz e feroz, agachado à espreita para devorar o mundo” (*ibid.*, p. 9). No horizonte dos desejos de Etienne há um mundo livre, *coletivamente* livre, com outra organização social; acima de tudo, outra forma de trabalho. No horizonte dos desejos de Des Esseintes, não há mais que uma libertação do seu próprio corpo e dos seus próprios sentidos; ele jamais se lançaria no “incessante dilúvio da parvoíce humana” (A, p.73)¹⁶⁰ com a intenção de remediar o mundo. Ao contrário, com todo o seu medo, a sua pressa e o seu dinheiro, irá fugir dele. Para ele, como tudo no mundo não passa de falsidade, como é necessária uma “singular dose de boa vontade para acreditar que as classes dirigentes são respeitáveis e as classes servis dignas de serem consoladas ou lamentadas” (A, p. 188)¹⁶¹, não lhe parece nem ridículo nem tolo usar essa mesma energia que cada ser humano usa para

¹⁶⁰ “[...] *l’incessant déluge de la sottise humaine.*” (AF, p. 8)

¹⁶¹ “*singulière dose de bonne volonté pour croire que les classes dirigeantes sont respectables et que les classes domestiquées sont dignes d’être soulagées ou plaintes*” (AF, p. 159)

enganar-se, para construir seus paraísos artificiais, para enganar-se por prazer e luxúria. O ponto de partida de Des Esseintes talvez seja ainda mais radical: dado que o monstro acorçado, voraz e feroz, já devorou o mundo, já devorou sua família, os nobres e os burgueses, os trabalhadores, os escritores e os pintores, os estudantes, os padres, as mulheres, só lhe resta isolar-se e construir para ele, sozinho, um mundo de sabores exóticos e intragáveis, temperado com defumações e salmouras que não apeteça a fera, que a mantenha longe. Finney aponta para algo essencial para nosso argumento: “Em suma, embora Huysmans ataque uma sociedade pequeno-burguesa de cima – do ponto de vista de seu aristocrático esteta – e Zola faça o mesmo de baixo – através dos olhos da classe trabalhadora – os objetos de suas críticas são, em larga medida, os mesmos: materialismo, hipocrisia, comercialismo, utilitarismo, filistinismo” (FINNEY, 1986, p. 75)¹⁶². Em outras palavras, ainda que as saídas sejam diametralmente opostas – de um lado, um mergulho num isolamento repleto de luxo, e, do outro, a greve e a luta – e o inimigo é o mesmo.

2.2 O estudo de caso do herói anti-burguês: representação naturalista do Simbolismo

Talvez possamos também inverter a oração de Valéry, e tentar entender não só de que maneira o Naturalismo *se transmutou* em Simbolismo, como também até que ponto *Às Avessas* não seria *uma representação naturalista do Simbolismo*. Em outras palavras, até que ponto a escola defendida por Émile Zola, em vez de transformar-se em outra coisa, não permanece enquanto tal no romance. Esse ponto nos é interessante na medida em que esclarece quais seriam as consequências de enxergar características simbolistas, uma escola povoada em sua maioria por poetas, em um romance. Como um cientista observando seus ratos, talvez Huysmans nos tenha oferecido um estudo de caso, a partir da observação da jaula que é a casa de Fontenay-Aux-Roses, não de um animal comum, mas de uma exceção, de um herói simbolista. Vamos, agora, fazer uma revisão de dois famosos heróis do fim-de-século, em primeiro lugar, o dândi baudelairiano; em segundo, o conde Axël de Villiers De L’Isle Adam.

¹⁶² "In short, although Huysmans attacks middle-class society from above from the vantage point of his aristocratic aesthete - and Zola attacks it from below - through the eyes of the working class - the objects of their criticism are largely the same: materialism, hypocrisy, commercialism, utilitarianism, philistinism."

Em *O Pintor da Vida Moderna* (2006), Baudelaire realiza uma das mais famosas descrições da figura do *dândi*. Segundo o poeta, são seres que “não têm outra ocupação senão cultivar a ideia do belo em suas próprias pessoas, satisfazer suas paixões, sentir e pensar”; que “possuem, a seu bel prazer e em larga medida, tempo e dinheiro”, necessários para que seus devaneios sejam “traduzidos em ação” (BAUDELAIRE, 2006, p. 870), e sem os quais o amor não é mais que uma “orgia de plebeu ou o cumprimento de um dever conjugal” (*ibid.*, p. 871). O dinheiro é indispensável, mas não é um valor em si, não é algo a ser acumulado, como seria para a *aristocracia do dinheiro*, nos termos de Des Esseintes, casta que se opõe à *aristocracia do espírito*; sua função é saciar uma fome de beleza que, sem os objetos, seria pura fantasia. Esses objetos, assim como sua indumentária, são símbolos de sua distinção, de seu pertencimento a uma casta altiva. E uma característica importante desses seres, chamados de “refinados, incríveis, belos, leões ou dândis” (*ibid.*, p. 872), é uma força de caráter, um movimento de resistência da beleza frente a industrialização, a burguesia, o desencanto e o falseamento do mundo. Mesmo o seu tédio é, também, uma espécie de resistência heroica ao mundo burguês, um desejo de preservar valores aristocráticos em uma sociedade que não é mais capaz de compreendê-los. A beleza do dândi, diz Baudelaire, “consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável resolução de não se emocionar; é como o fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia – mas não quer – se propagar.” (*ibid.*, p. 873). Ele possui um colorido épico: é “um sol poente, como o astro que declina, é magnífico, sem calor e cheio de melancolia”; é “o último rasgo de heroísmo nas decadências” (*ibid.*, p. 872). O duque Des Esseintes, por seu ódio pela burguesia, sua repulsa à utilidade, sua sede insaciável pelo belo e pelo exótico, aliados à sua juventude, sua disponibilidade infinita de tempo e de dinheiro, o tornam um dos mais famosos exemplos do dandismo na literatura¹⁶³.

Des Esseintes é visto como uma figura inspiradora, tanto para leitores quanto para outros personagens. A caracterização do romance como “bíblia”, “breviário” ou “manual” é muito comum na crítica, e observável em outros romances, não só no já citado *Dorian Gray* de Oscar Wilde; Des Esseintes serve de inspiração também para José Fernandes, em *De Sobremesa* [1925]¹⁶⁴, de José Asunción Silva, ou Andrea Sperelli, em *Il Piacere* [1889], de Gabrielle

163 Grojnowski (2004), a respeito do capítulo I, quando o nobre rememora sua vida em sociedade, quando oferecia jantares e deliciava-se espantando os burgueses com suas excentricidades e sua indumentária impecável, temos a caracterização de um personagem semelhante ao apresentado em *Du dandysme y de George Brummel*, de Barbey D’Aurevilly.

¹⁶⁴ Publicação póstuma.

D'Annunzio.¹⁶⁵ Há, por fim, algo curioso em uma carta de Huysmans à Mallarmé, datada em 27 de Outubro de 1882, quando decide contar ao amigo que está escrevendo um novo livro: “o último varão de uma grande raça se refugia”, diz o autor sobre seu personagem, “por desgosto da vida americana, por desprezo à aristocracia do dinheiro que *nos invade*, em uma definitiva solidão” (HUYSMANS apud GROJNOWSKI, p. 309, grifo nosso)¹⁶⁶. Surge, aqui, um “nós”; o herói de *Às Avestas* luta contra um inimigo comum a ambos os escritores. A aristocracia do dinheiro é um inimigo *nosso*, e Des Esseintes aparece, neste sentido, com um heroísmo muito próximo ao postulado por Baudelaire. O dandismo, para além de um estilo de vida, de uma forma de comportar-se no mundo – para a qual *Às Avestas* se torna um manual –, é um símbolo de resistência. É um homem que, ainda que se entedie, que sofra profundamente, abre um sorriso “como Lacedemônio mordido pela raposa.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 871) Essa resistência encenada por Des Esseintes no romance, porém, é débil, recheada de dúvidas e de ataques de nevrose. Ainda que o livro tenha inspirado uma geração de escritores, não deixa de ser curioso pensar que o romance foi tido como um manual sendo que o estilo de vida nele apresentado não é exitoso. Uma das consequências de colocar esse herói épico dentro do gênero romance é um efeito irônico que surge de uma pretensão ao realismo na intenção de representar essa resistência com relação à sociedade: ao colocá-lo para atuar na narrativa, temos acesso à sua hipocrisia, às contradições de seus discursos, suas súbitas mudanças de ideia, sua pobre constituição física e os problemas que decorrem dela, entre outras debilidades que já mencionamos no capítulo anterior.

Há outro herói na literatura do século XIX, também conhecido por seu ódio pela sociedade burguesa, e que figura na crítica literária principalmente após a escritura de *O Castelo de Axel* por Edmund Wilson. O personagem descrito pelo crítico, no entanto, não abarca uma mudança importante de personalidade que se dá um pouco depois da metade do livro, e que tentaremos esclarecer aqui. O conde Axel, protagonista da peça de Villiers de L'Isle Adam que leva o nome do personagem, é o último herdeiro de uma nobre família de guerreiros, assim como Des Esseintes. Bastante diferente do duque, que é fraco e enfermiço, o conde, jovem e muito belo, conserva em si as características de sua nobreza, sendo um forte e temido guerreiro.

¹⁶⁵ O duque também tem emprestadas algumas características de Robert de Montesquiou, esse sim um dândi da vida real que também serve de inspiração para o Barão de Charlus, personagem da *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Foi Montesquiou quem mandou recobrir uma tartaruga em ouro, ou que transformou seu quarto em um claustro, como Des Esseintes o faz no romance (Baldick, p. 122-123).

¹⁶⁶ “*Le dernier rejeton d'une grande race se réfugie*”, “*par dégoût de la vie américaine, par mépris de l'aristocratie d'argent qui nous envahit, dans une définitive solitude*”

Sua família, os Auersperg, compartilha um segredo com os Maupers – que tem Sara, futuro amor de Axël, como última herdeira – um tesouro gigantesco; as duas famílias foram incumbidas de guardar essa imensa quantidade de dinheiro, missão que foi herdada por Axël. O conde passa os dias isolado em seu antigo castelo, rodeado por uma densa e perigosa floresta, onde se dedica a estudar ciências ocultas.

Quando a peça começa, logo recebe a visita de um Comendador, que, sabendo da existência do tesouro, tenta seduzir Axël para revelá-lo, sem sucesso. Ameaça, então, tomá-lo a força. Mas a nobreza do conde é algo que não se expressa só fisicamente, pela sua força e beleza, ou espiritualmente, em sua inteligência, sabedoria, coragem e caráter. É uma nobreza que está integrada com o espaço e a natureza que compõem esse território, que é uma espécie de ilha no passado, decadente na medida em que as paredes e as bandeiras estão velhas e empoeiradas, mas perfeitamente conservada em sua essência, que permaneceria a mesma depois de mais de três séculos nos quais a família Auersperg domina esse território. Existe uma harmonia até mesmo mágica entre o castelo, os servos, a natureza e os animais que habitam esse espaço, que só obedecem às ordens de Axël: mesmo o vento que passa pela floresta conta ao conde o que lá acontece, os cães assassinos não escutam outra pessoa, a tempestade e os relâmpagos parecem estar de acordo com o seu temperamento raivoso contra o Comendador; sua floresta é impenetrável, conclui. O enorme tesouro que está guardado no castelo também é uma peça dessa harmonia entre natureza e nobreza, como se possuísse um valor em si, simplesmente como ouro; para além disso, a imagem de milhares de homens invadindo suas terras, saqueando esse solo que seus ancestrais “repisaram filialmente por séculos” (L’ISLE-ADAM, 2005, p.122), desfigurando a floresta em busca do tesouro, aparece no livro como uma metáfora para a própria invasão da ganância e da superficialidade burguesa em sua vida, de maneira que a sua resistência em preservar o castelo é também a resistência de uma forma de vida antiga contra uma outra nova que pretende extirpá-la. Antes de matar o Comendador por traição, lhe diz: “Eu vou eliminar-te sem cólera, como se tira uma pedra do caminho [...] Para mim, és inanimado: és a eterna mariposa que, por si mesma, correu destruir-se na eterna chama.” (*ibid.*, p. 127) Esta é a síntese perfeita de seu ódio pela burguesia: o desejo cego pela riqueza e pelo poder é como a atração da mariposa em direção à luz, o que não deixa de ser uma imagem da alienação; são seres estúpidos e mecânicos, incapazes de realizar qualquer tipo de reflexão e, portanto, de ação consciente. Axël é diferente; o ouro, para ele, é como “a bolsa perdida, em que um peregrino tropeça, à noite, na estrada, enquanto seus olhos só estavam fixados nas estrelas!” (*ibid.*, p. 125).

Aqui há uma simetria interessante com Des Esseintes: ambos os últimos herdeiros de uma família de guerreiros, Axël não aparece como uma imagem da decadência da família, apesar de seu envelhecimento. Em *Às Avestas*, a nobreza dos Des Esseintes – aliás, a nobreza em geral, como vimos em “Notícia” – foi reduzida, por um lado, a um grupo de homens decrepitos jogando baralho, desfrutando do dinheiro que ainda lhes resta; por outro, ao próprio duque, que conserva ainda algum senso de inadequação com o mundo burguês, ainda que esteja também inadequado demais à nobreza de seus antepassados. Ambos têm em comum um desejo de isolar-se, de encastelar-se, de proteger-se do mundo externo, mas a maneira de fazê-lo é diametralmente oposta: o princípio desse primeiro Axël é a conservação; nada de novo polui seu castelo hermética e magicamente fechado, que carrega essa nobreza verdadeira e ancestral. Des Esseintes vende o Castelo de Lourps e compra uma casa de campo, decorando-a de maneira absolutamente vanguardista, com infinitas opções que só o dinheiro e a uma sociedade moderna seriam capazes de lhe proporcionar. Sua casa é permeada de objetos desse mundo externo que jamais entraria no castelo de Axël: da literatura de Mallarmé às pinturas de Redon, o duque está o tempo inteiro ordenando a seus criados que busquem coisas de Paris, amolecendo ainda mais as paredes que constituem seu isolamento. Em *Às Avestas* não há magia; há uma relação direta e incontornável entre a decadência da sociedade e a decadência do duque, que faz parte dela.

Após matar o Comendador, Axël transfigura-se completamente; este é o personagem descrito por Wilson: “O vapor do sangue derramado pelo Ouro acaba de te diminuir o ser”, diz seu mestre rosacruz, “seus eflúvios fatais te envolvem, penetrando-te o coração” (*ibid.*, p. 146). Axël aparece subitamente jovem, com um desejo imenso de libertar-se e de desfrutar de coisas belas; um caminho parecido é percorrido por Sara, que foge do convento no qual deveria jurar obediência, e mais tarde encontra o tesouro escondido no castelo de Axël. O conde, que também nega submeter-se às ordens de seu mestre, encontra Sara diante do imenso tesouro, e os dois apaixonam-se perdidamente um pelo outro. É desse intenso e repentino amor, fruto de um laço espiritual de nobreza, que faz com que Axël tenha uma iluminação, que consiga realizar uma espécie de síntese entre seu desprezo pela sociedade, seu desejo de isolamento e de parar o tempo, por um lado, e sua urgente necessidade de viver e se libertar, de fruir do belo: Sara, em um monólogo de várias páginas, descreve ao conde as incríveis belezas que os dois, juntos, poderiam viver com esse tesouro, uma passagem cheia de paraísos naturais, de paisagens exóticas do oriente, de tecidos e de materiais raros, de bebidas e de perfumes. A conclusão de Axël ao terminar de ouvi-lo é que devem, ambos, suicidar-se. Diz, sobre os sonhos que acabaram de vislumbrar: “Para que realizá-los?... eles são tão belos!” (*ibid.*, p. 196). Para o

conde, os devaneios vividos pelo casal esgotaram a beleza que o mundo exterior seria capaz de lhes dar: “O futuro? [...] nós acabamos de esgotá-lo” (*ibid.*, p. 198). E, assim, viver não é mais que atestar a impossibilidade de realizar, em um plano material, os seus sonhos. Aos protestos de Sara, responde: “Nós só deixamos aqui uma casca vazia. O que faz o valor deste tesouro está em nós mesmos” (*ibid.*, p. 202). A beleza que o ouro poderia propiciar seria algo que possui um caráter antes imaginário ou espiritual, e não terreno. A morte seria a única forma de conservar esses sonhos em sua integridade, sem degradá-los com o mundo real.

Edmund Wilson caracteriza Axël como um “*super-dreamer*”, um tipo ideal simbolista que estaria na raiz de vários outros personagens, como o protagonista de *Marius the Epicurean* [1885], de Pater, ou o sujeito de *Igitur* [1925], de Mallarmé. Segundo o autor, acima de tudo, em *Des Esseintes de Às Avessas*, que “ditou moda para tantas outras personalidades, ficcionais e reais, do final do século”¹⁶⁷, como já mencionamos: um nobre neurótico, que isola-se completamente do mundo exterior para viver um mundo preenchido por sua imaginação, para se dedicar ao cultivo de “sensações refinadas e bizarras; que dormia de dia e permanecia acordado à noite e cuja leitura favorita eram *Silver Latin* e os Simbolistas” (WILSON, 1959, p. 264)¹⁶⁸. *Des Esseintes* estaria vivendo o ideal de Axël e Sara quando desiste de uma viagem que deseja fazer a Londres; ele decide voltar para sua casa depois de visitar a Gagliani’s English Book-Store, depois de ter um verdadeiro almoço inglês, com caldos gordurosos e cerveja *porter*, ao lado de homens vestidos de preto. Como já dissemos anteriormente, essas experiências são, para ele, o suficiente para viver a fantasia de Londres que ele tinha em mente; nenhuma Londres verdadeira seria capaz de saciar, realmente, a cidade que ele imagina, inspirada nos romances de Dickens.

No entanto, pode ser curioso comparar Axël e *Des Esseintes* justamente nessa passagem. Ainda que seja, de fato, a passagem que com mais clareza mostra a semelhança entre os dois jovens nobres, também é a que melhor atesta as diferenças. Nos debruçaremos sobre essa passagem agora.

É interessante notar que precede esse capítulo um outro no qual assistimos um dos maiores elogios ao artifício feito pelo duque. Depois de um longo capítulo de experimentações, conclui que a partir de artifício qualquer estação do ano pode ser emulada com sua coleção de

¹⁶⁷ “*who set the fashion for so many other personalities, fictitious and real, of the end of the century*”

¹⁶⁸ “*refined and bizarre sensations; who sleeps by day and stays up at night and whose favorite reading is Silver Latin and the Symbolists*”

odores, basta ter “a imaginação um pouco fértil” (A, p. 188)¹⁶⁹. A natureza aparece vencida, por um lado, pela indústria humana, que é capaz de reproduzir seus efeitos de forma superior, e por outro, pela imaginação, que dá o arremate final necessário para essa viagem sensorial. A abundância de essências que ele derrama ao seu entorno, no entanto, acaba sendo tóxica: com o corpo debilitado pela nevrose, ele não aguenta todos esses estímulos e, abrindo a janela para conseguir respirar um pouco de ar puro, alucina com um determinado odor que acaba por assaltar-lhe “as narinas fatigadas, abalando ainda mais seus nervos desfeitos, lançando-o numa tal prostração que ele se abateu desfalecente, quase agonizante, sobre o corrimão da janela” (A, p. 189)¹⁷⁰. Segue, então, o capítulo da viagem para Londres. De um momento para outro, e para o espanto dos criados, Des Esseintes desperta um dia sentindo-se melhor e manda-os prepararem suas malas para uma viagem de tempo indefinido. A justaposição dos dois capítulos, desta maneira, gera um efeito de irônico: é justamente após o capítulo no qual faz um dos elogios mais apaixonados ao artifício, à sua independência da natureza e do mundo, justificando assim seu isolamento, que o jovem fraqueja. É por este motivo que ele começa, então, inspirado pelas chuvas incessantes que caíam em Fontenay, a sonhar com uma viagem para Londres, com a ânsia de encontrar lá as paisagens urbanas dos romances de Dickens, povoada por “sonhos verificados nos quais se enxertava o desejo de experimentar impressões novas e de escapar assim às extenuantes devassidões do espírito que se aturdia moendo no vazio” (A, p. 193)¹⁷¹. Em outras palavras, é aqui, quase na metade do livro, que o duque começa a vacilar e deseja momentaneamente voltar ao mundo externo, ainda que seja um sabor racionalmente mediado pelo gosto que sente pela literatura.

Neste capítulo, podemos ver o duque desfrutando não só de uma sociedade industrializada e burguesa, como desprezaria Axël: pelo menos neste ponto, seu gozo está mediado por um romancista que faz parte da cultura de massa, o que causaria asco em Baudelaire. Como já dissemos anteriormente, o duque desiste de realizar a viagem e acaba voltando para casa no mesmo dia. Para Wilson, seu parentesco com Axël e Sara estaria nessa forma como o gozo de Des Esseintes não está nos objetos em si, mas na maneira particular como ele as vê e as consome. Ainda que o personagem de fato tenha uma imaginação refinada, não é ela o que encontramos aqui, e essa é só mais uma das inúmeras contradições que

¹⁶⁹ “*l’imagination un peu fertile.*” (AF, p. 159)

¹⁷⁰ “[...] *assaillant ses narines excédées, ébranlant encore ses nerfs rompus, le jetant dans une telle prostration qu’il s’affaissa évanoui, presque mourant, sur la barre d’appui de la fenêtre.*” (AF, p. 161)

¹⁷¹ “*de rêves vérifiés sur lesquels se greffa l’envie d’éprouver des impressions neuves et d’échapper ainsi aux épuisantes débauches de l’esprit s’étourdissant à moudre à vide*” (AF, p. 165)

permeiam o livro. No desespero de sua solidão, Des Esseintes rebaixa-se e vai a procura do comum: deliciar-se com Dickens não deixa de ser uma forma de aquecer-se com um pouco de calor humano, nessa experiência que é uma mescla de *clichés* sociais e literários com as multidões da cidade, que é o melhor que ele pode fazer para sentir-se um pouco mais acompanhado.

Evidentemente, esses seus momentos de fraqueza não impediram que o duque se tornasse um personagem modelo. As suas faltas não anulam a beleza de seus devaneios, experiências e opiniões. Foi uma obra que enfureceu tanto quanto encantou uma geração de críticos e de artistas, que foi entendida como uma bíblia, um manual de instruções de dandismo. Guy de Maupassant, por exemplo, escreve ainda em 1884 um texto apaixonado à revista *Gil Blas*¹⁷² sobre *Às Avessas*; de maneira cínica, o escritor simula inveja das pessoas comuns por conseguirem sentir-se plenas no mundo, enquanto existiriam pessoas amaldiçoadas que, por algum motivo, não conseguem sentir-se da mesma maneira (“Felizes aqueles que se interessam pela vida, que podem amá-la ou suportá-la”¹⁷³). Ao fim do ensaio, ele aponta como o livro é produto de um ser diferente, cita algumas passagens e enfim se cala, dizendo que é incapaz de analisar por completo uma obra como essa. Maupassant se interessa mais pelas experimentações estéticas do duque, pelo colorido da linguagem, pela excentricidade das imagens, pelo lado, por fim, mais simbolista de Huysmans, e no entanto se cala diante de um fato absolutamente fundamental para o livro, que carrega uma ironia que o difere profundamente dos outros heróis que citamos: Des Esseintes falha. A covardia que está anunciada em “Notice” é como um aviso para o que acontecerá no desfecho do romance – de fato, o livro está em grande medida anunciado nesta pequena nota. O duque adoece e é sentenciado pelo seu médico a voltar para Paris, operação que leva a cabo, embora com tristeza, também com obediência. No capítulo em que deseja ir a Londres, o que o duque faz é racionalizar sua carência de afeto, transformando-a em um experimento estético longamente exposto: reencontrar em Londres as paisagens de Dickens. Tão logo chega na estação e encontra outras pessoas, se cansa, desiste, crê que a viagem, certamente frustrante, não vale o esforço, e volta para casa; segue, então, piorando, até que ao fim do livro seu médico o manda voltar para Paris. E sua saúde oscilante faz com que tenha esse comportamento imprevisível, quase aleatório: Des Esseintes muda de ideia, se contradiz; desperta bem-humorado, depois adoece

¹⁷² Texto disponível em huysmans.org.

¹⁷³ “*Heureux ceux qui s'intéressent encore à la vie, qui la peuvent aimer ou supporter*”

mais ainda; desperta melhor outra vez, diz que vai viajar por tempo indeterminado, talvez por anos, para voltar ao fim da tarde. Se pensarmos no caráter de Axël, no próprio ato heróico do suicídio, ou na resistência do dândi baudelairiano, o contraste é gritante. Nas passagens que citamos anteriormente, *Des Esseintes* é cômico. Ainda assim, este é romance que muitos dizem ser o livro amarelo presenteado a Dorian Gray por Lord Henry, cujo “odor de incenso, forte, parecia grudado nas páginas, a perturbar o cérebro”, “o livro venenoso” (WILDE, 2010, p. 164) que invade e corrompe o espírito do belo jovem.

Quando Maupassant se cala diante do final do romance faz coro com uma série de críticos que apontam a falta de forma do livro, a começar pelo próprio Émile Zola, que assinala na confusão em *Às Avessas* uma das características do rompimento de Huysmans com a escola naturalista. Essa é uma acusação feita pela crítica desde a publicação do livro até os dias de hoje, como assinala Allan Pasco (2009). O já mencionado Dorian Gray assinala que é “*a novel without a plot*”; Ezra Pound diz que Huysmans coloca um personagem “extremamente chato no meio de absolutamente nenhum ambiente” (POUND apud MCGUINNESS, 2011, p. 57). Pasco enumera ao menos 7 críticos que apontam para essa falta de forma, como Charles Benheimer, para quem os capítulos poderiam ter a ordem mudada sem afetar sensivelmente a história, ou William York Tindall, para quem *Às Avessas* não pode sequer ser considerado um romance (PASCO, 2009, p. 622). Essa é uma posição que vê o livro como um inventário, uma coleção de experimentos estéticos; o problema aqui é correr o risco de fechar os olhos para uma tensão que existe nesse personagem que deseja viver uma vida preenchida pelo prazer da fruição, e uma representação naturalista da sua destruição física, da sua falha. O romance, de fato, é composto em sua esmagadora maioria por experiências estéticas das mais variadas, por verdadeiros tratados sobre literatura e pintura¹⁷⁴ – que em sua maioria poderiam ser colocados em outra ordem – e é dessa matéria que se destila o famoso *veneno* que fascinou toda uma geração, que experimenta Dorian Gray e que fascina Maupassant.

Temporalmente longe do choque que um livro como esse pode causar, outros críticos mais contemporâneos, como Pedro Paulo Catharina (2005), nos recordam que o rompimento com a escola naturalista assinalado por Zola não foi completo, que ele continua sendo uma forma de retrato da vida ainda que não seja de uma vida comum, que não seja de um tipo social,

¹⁷⁴ Filho de uma família de pintores, Huysmans foi, além de escritor, crítico de arte e amante da pintura. O biógrafo Robert Baldick escreve: “*For several years he had been closely associated with the Impressionists... and indeed had identified himself with their cause to a degree unusual and probably unique in the history of art criticism*” (BALDICK apud CEVASCO, 1958, p. 201)

mas de um estado de espírito comum da época que aparece encarnado no duque. “Às *Avessas* tem um enredo”, conclui Finney, “é o enredo de incontáveis romances do século XIX (incluindo *Germinal*), que é o das ‘ilusões perdidas’” (FINNEY, 1986, p. 76)¹⁷⁵. Ignorar o que ele tem de romance, de narrativa, de cronológico – em outras palavras, poderíamos até dizer: de tradicional – é também ignorar a gradativa destruição do seu corpo, sua transformação ao longo do livro, e, por fim, sua desistência desse mundo de prazeres; nos termos de Finney, seria o mesmo que ignorar como se dá essa perda de suas ilusões.

2.3 O narrador como cúmplice

Para que *Às Avessas* funcione como um manual, portanto, é necessário fazer vista grossa para certas passagens, o que pode ocorrer com a ajuda do próprio narrador, sobretudo quando a narração se aproxima mais dos experimentos estéticos do jovem duque. Podemos dizer que o narrador deste romance possui dois comportamentos básicos: em um, está descrevendo paisagens ou ambientes, as ações e o estado físico do personagem, permitindo que o leitor veja Des Esseintes com distância, plenamente em terceira pessoa; é ele quem diz, por exemplo: “uma parte das estantes que revestiam as paredes de seu gabinete laranja e azul era exclusivamente ocupada por obras latinas” (A, p. 93), ou “os pesadelos se repetiram; ele receava dormir”, “a nevrose, adormentada durante alguns dias, voltava a triunfar” (A, p. 165). Em outro, ele penetra tão profundamente nesse ser que acaba por encontrar suas idiossincrasias e contradições, acompanhando cada pensamento do personagem, ao ponto de não conseguirmos mais diferenciar um do outro; por exemplo, a propósito dos grandes poetas latinos:

Essa língua restrita, de contados torneios, quase invariáveis, sem flexibilidade [...] *exalava* uma tal falta de curiosidade, um tal aborrecimento que seria mister, nos estudos de linguística, chegar ao estilo francês do século de Luís XIV para encontrar língua assim tão voluntariamente debilitada, assim tão solenemente estafante e sombria. (A, p. 93)¹⁷⁶

Neste trecho específico, a única diferença entre uma crítica perfeitamente cabível em um jornal e um romance estaria na conjugação do verbo *exalava* (tradução escolhida para *dégageait*) para

¹⁷⁵ “A Rebourts does have a plot. It is the plot of countless nineteenth-century novels (including, for that matter, *Germinal*), that of “lost illusions.””

¹⁷⁶ “Cette langue restreinte, aux tournures comptées, presque invariables, sans souplesse de syntaxe, sans couleurs, ni nuances [...] elle *dégageait* une telle incuriosité, un tel ennui qu’il fallait, dans les études de linguistique, arriver au style français du siècle de Louis XIV, pour en rencontrer une aussi volontairement débilitée, aussi solennellement harassante et grise.” (AF, p. 35)

o pretérito imperfeito, que seria um correspondente aproximado do tempo *imparfait* no francês¹⁷⁷. A escolha do *imparfait*, no lugar do tempo *présent*, faz com que suas longas opiniões e descrições se integrem organicamente dentro da narrativa, e esse é um recurso amplamente usado em todo o livro. Outro recurso utilizado para adaptar esses excertos – que de fato compõem a maior parte do livro – na forma narrativa é atribuindo-os ao duque em algum pequeno momento do parágrafo. Por exemplo:

O artifício parecia outrossim a Des Esseintes a marca distintiva do gênio humano.

Como ele costumava dizer, a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade [...]. (A, p. 89, grifo nosso)¹⁷⁸

Se essas opiniões não fossem atribuídas desta forma especificamente a Des Esseintes todo o tempo, e se o tempo verbal fosse modificado; se dissesse, por fim, “o artifício é a marca distintiva do gênio humano”, não haveria nenhuma diferença entre esse resultado e uma crítica ou descrição artística ou filosófica. Esses dois gêneros estão integrados quase que perfeitamente, com poucas modificações: é uma voz que argumenta, persuade, seduz, dá exemplos, cita referências, descreve seus objetos, que discursa para o leitor. Grojnowski nos lembra que, o capítulo V, no qual somos apresentados aos quadros preferidos de Des Esseintes, recupera-se parte da crítica de Huysmans em *L’Art Moderne*, ainda que hajam muitas diferenças: “A lógica da ficção”, diz o autor, “reforça algumas de suas intuições”¹⁷⁹ (GROJNOWSKI, 2004, p. 262), como se o romancista potencializasse suas opiniões polêmicas ao atribuí-las ao seu personagem. O gosto excessivamente exclusivista de Des Esseintes, no entanto, faz com que Huysmans retire do livro alguns pintores que admira, como por exemplo a longa descrição de um quadro das dançarinas de Degas que figurava na primeira versão do Capítulo V. “O radicalismo do romancista rompe então com o ecletismo do crítico de arte”¹⁸⁰ (*ibid.*, p. 262). E talvez isso nos aclare algo um tanto divertido no romance: o personagem pode proclamar aos quatro ventos as opiniões mais polêmicas imagináveis, que passam por, em pleno século XIX, dizer que Virgílio é enfadonho ou que Mallarmé é o maior poeta que já existiu. É importante ressaltar que apesar deste gênero crítico aparecer integrado tão bem no romance, o livro ainda é um romance, pois essa integração não configura um disfarce da forma, nem uma

¹⁷⁷ Ainda que os dois tempos verbais evidentemente tenham suas diferenças, a função que possuem na narrativa e que desejamos expor é a mesma.

¹⁷⁸ “Au reste, l’artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l’homme./ Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité” (AF, p. 29-30)

¹⁷⁹ “La logique de la fiction conforte certaines de ces intuitions”

¹⁸⁰ “Le radicalisme du romancier tranche donc avec l’éclectisme du critique d’art”

substituição. Sua absorção pelo romance atribui a esse gênero uma série de liberdades que, quando levadas ao limite, talvez tenhamos como maior exemplo “Pierre Menard, Autor Del Quijote” [1944], de Jorge Luis Borges.

Há, neste amálgama de vozes entre narrador e personagem, algo que beira uma cumplicidade. Por este motivo, seria muito distinta do tipo de impessoalidade que vimos em Flaubert, na análise de Auerbach presente em *Mimesis*: segundo o crítico, Flaubert tem livre acesso à mente de Emma, pela qual passeia e que conhece perfeitamente. O narrador, no entanto, afasta-se da personagem e, através do estilo, edita aquilo que viu, de tal forma que o leitor se depara com um material dotado de uma criticidade e de uma consciência do estado interno de Emma que a personagem não teria. O que a edição de Flaubert apresenta vai muito além do que aquilo que os personagens tem capacidade de saber sobre si mesmos; revela, desta forma, muito mais do que revelariam os personagens se pudessem falar livremente, ou se o narrador simplesmente seguisse seus pensamentos, se empregasse de fato o discurso indireto livre todo o tempo. No caso de *Às Avessas*, de certo ponto de vista, é o que ocorre: o narrador segue os pensamentos do personagem, ao ponto de se fundirem em uma voz indistinta. E o resultado é algo bastante curioso, pois poderíamos chamar isso de discurso indireto livre, ou apontar para antecipações da técnica do fluxo de consciência, tal como sugere Marc Fumaroli (FUMAROLI apud PAES, 2011, p. 10).

Como seria possível, no entanto, uma consciência possuir um nível tão grande de organização? Des Esseintes discursa mentalmente, na solidão de sua casa, como se estivesse diante de um imenso público (o imenso público que é, na verdade, de Huysmans como romancista); a forma chega a flertar com gêneros distintos – como o ensaio ou um texto crítico – como se fosse o próprio Des Esseintes quem editasse seus discursos. A forma que seus tratados possuem não deixa de ser uma que realmente lhe agrada: no capítulo I, o duque discursa sobre um púlpito como um padre, explicando seus gostos e atribuindo ordens para uma série de empregados que vão ajudar-lhe a montar a casa de Fontenay. Uma maneira de solucionar essa questão é lembrando do princípio do Uncle Charles, tal como idealizado por Hugh Kenner (1979) a propósito de James Joyce. Segundo o autor, esse princípio é observável na maneira como o narrador de Joyce reconfigura seu estilo de acordo com o personagem que está acompanhando, como se ele se contaminasse com sua linguagem, seu modo de falar ou sua visão de mundo. Em *Às Avessas*, a presença de Des Esseintes é tão poderosa para o narrador

que este chega perto de reconfigurar o gênero do romance, motivo pelo qual muitos dos críticos que listamos anteriormente colocam em evidência a sua suposta “ausência de forma”.

É por essa proximidade que o livro pode ser considerado como manual, e o duque como um modelo: o narrador frequentemente se perde nos pensamentos do personagem, dando menos ênfase para as falhas que o próprio duque talvez esteja tentando ignorar; elementos importantes para o desenvolvimento da narrativa, desta forma, podem ser diminuídos ou esquecidos. Existem vários capítulos no livro que possuem a seguinte estrutura, conforme iremos exemplificar: no início, Des Esseintes está debilitado, com tosses, o coração acelerado, suores frios, com “uma febre ardente” e o “cérebro delirante” (A, p. 267), e então passa a ter delírios auditivos, que o leva a recordar-se dos cânticos no colégio religioso que frequentou. Depois de uma página de descrições de seu terrível estado físico, começa sua grande dissertação sobre sua educação: “O organista adorava os velhos mestres e, nos dias feriados, celebrava missas de Palestrina e de Orlando Lasso, salmos de Marcello [...]”, “No fundo, em todas as obras de Jomelli e de Porpora, de Casissimi e de Durante [...], não havia renúncia ao êxito público” (A, p. 269). Suas opiniões abafam o sofrimento do seu corpo, como se tanto a reflexão quanto as experiências estéticas fossem uma maneira de reprimir o fato de que sua saúde está progressivamente pior. O leitor, ao seguir esses pensamentos, também é levado a esquecer a debilidade do duque. Também pode ser interessante observar como as descrições do estado físico do duque sempre se referem à maneira como o duque se sente interiormente, de maneira que nunca temos uma visão externa de seu estado. A única exceção é aquela que já citamos anteriormente, na qual ele finalmente pede um espelho para seu criado, revelando ao leitor como seu rosto “tinha uma cor terrosa, os lábios estavam inchados e secos, a língua engelhada, a pele rugosa”; os cabelos e a barba estão sem corte, aumentando “o aspecto aterrador da face encovada.” (A, p. 273)¹⁸¹

Esta excessiva proximidade, no entanto, pode acabar por trair a cumplicidade. Ainda que o narrador permita a Des Esseintes controlar seu estilo ou editar os pensamentos que serão expostos no livro, ele não perde nunca o controle da narrativa. Em nenhum momento deixará de observá-lo atentamente, com lápis e caderno nas mãos. É essa atenção, que não cessa de olhá-lo atentamente mesmo quando o duque demonstra fraqueza, descrevendo-o muitas vezes

¹⁸¹ “*la figure était couleur de terre, les lèvres boursouflées et sèches, la langue ridée, la peau rugueuse; ses cheveux et sa barbe que le domestique n’avait plus taillés depuis la maladie, ajoutaient encore à l’horreur de la face creuse*” (AF, p. 271)

em seu caráter mais risível, que reafirma sua proximidade com a escola naturalista. Ao realizar o estudo de caso de um herói, ressalta o que há de mais humano e de frágil, mostrando o que haveria de fantasioso ou idealizado em figuras como as duas que mencionamos anteriormente. Entender Des Esseintes como o dândi de Baudelaire, resistente e inabalável, não deixa de ser uma maneira de fazer vista grossa para o fato de que, atrás dos seus discursos inflamados, críticos e tão duros contra a sociedade, existe um ser enfermizo que quer fugir de Paris mas teme arrepender-se, que se isola mas que sofre de solidão. Com Axël o contraste pode ser ainda mais forte: em nome de valores aristocráticos, de uma nobreza que ainda corre em suas veias, Axël não foge; ao contrário, permanece no mesmo lugar que seus ancestrais. A nostalgia e o ódio à burguesia sentidos pelo conde fazem com que ele transforme sua casa em uma fortaleza que resiste ao tempo e aos ideais da nova sociedade. Des Esseintes faz o contrário: último descendente de uma família em decadência, ele vende seu castelo, símbolo de sua nobreza; compra, então, uma casa de campo, na qual tudo é absolutamente moderno. Há até mesmo um aspecto cômico quando levamos em consideração que o seu enorme desejo de isolamento aparece ao lado de várias passagens nas quais Des Esseintes diz que, com a imaginação e o artifício, pode viajar para qualquer lugar do mundo sem sair de casa. O duque não é como o conde que deseja manter para sempre um mundo antigo; assolado pelo “incessante dilúvio da parvoíce humana”, ele se refugia em uma espécie de ilha deserta, na qual está incumbido de reconstruir o mundo, como um Robinson Crusóe que refaz toda a sociedade burguesa a partir de uns poucos objetos que salva de seu naufrágio: rum, tabaco, algumas sementes e uma bíblia.

Capítulo 3 – Esteticismo contemplativo

3.1 A enciclopédia do decadentismo

Para vários autores, *Às Avessas* é considerado o livro mais expressivo do decadentismo. Segundo Matei Calinescu (1996), mais do que uma enciclopédia ou um manual, o romance era visto tanto como um retrato psicológico (ou psicopatológico) da escola, quanto um tratado sobre a estética da decadência, sendo que ambas as áreas seriam indistinguíveis no livro. Vale a pena enfatizar, os chamados Decadentismo, Simbolismo e Esteticismo, termos importantes para nosso trabalho, denominam tendências estéticas que se mesclam e possuem expoentes

importantes em comum; não deixam de ser, no limite, formas distintas de referir-se ao mesmo complexo de tendências, de valores e de ideias, cada uma enfatizando determinadas características. Dos autores que mencionamos neste trabalho, Walter Pater, Baudelaire e Huysmans, por exemplo, são importantes para as três escolas. Das três, o nome que mais aparece relacionado à Huysmans, no entanto, é *decadentismo*, e talvez essa associação possa nos ajudar a caracterizar a ideia de esteticismo contemplativo que queremos encontrar no romance.

Em primeiro lugar, faz-se necessário refletir sobre a definição de decadência. Segundo Calinescu, para compreender a ideia moderna de decadência é preciso retornar a sua origem judaico-cristã; ela se refere ao “angustiante prelúdio do fim do mundo. Quanto mais profunda a decadência, mais perto do Juízo Final” (CALINESCU, 1996, p. 153)¹⁸². Um período decadente apontaria, portanto, para um constante estado de degeneração que culminaria no apocalipse; há, desta forma, uma urgência que surge da certeza de que o tempo se está esvaindo, aliada a impotência frente a inevitabilidade do fim. Segundo o crítico, decadência, no século XIX, relaciona-se com o caráter ambíguo da modernidade, que poderia ser entendida de duas formas: em primeiro lugar, o termo refere-se ao progresso científico e tecnológico, às mudanças econômicas e sociais, ao positivismo e à racionalidade; em segundo, diz respeito a um conceito estético que caracteriza-se sobretudo por uma postura anti-burguesa, contra o desencanto do mundo, o filistinismo, o mercantilismo, a hipocrisia da classe média, a cultura de massa, a alienação, e uma série de ameaças à liberdade do artista e da arte. São visões opostas, em eterno conflito; desse conflito, surgem alguns movimentos radicais que são caracterizados pelo “extremo esteticismo”, ligados à *l’art pour l’art*, como os “*décadentisme* e *symbolisme*” (CALINESCU, 1996, p. 44)

Segundo o crítico, decadência e progresso podem ser compreendidos como sinônimos: o que uma modernidade compreende como ascensão e aperfeiçoamento, a outra vê como uma constante destruição a caminho do fim. A decadência é vista em *Às Avessas* inclusive em sua linhagem familiar: a família de guerreiros se transmutou em uma família de nevrosos e de doentes, frágeis. Em resumo, podemos dizer que a decadência que assola Des Esseintes, por fim, é aquela que foi longamente exposta em “Notice”, referindo-se a uma falsificação que atinge todas as esferas da vida comum. Não é à toa que o termo decadentismo é o mais comumente associado ao romance: seu lado naturalista, que se demora nas descrições de suas

¹⁸² “Decadence thus becomes the anguishing prelude to the end of the world. The deeper the decadence, the closer the Last Judgment”

contradições e fraquezas, da degeneração de seu corpo, que abusa de termos médicos e escatológicos, são fatores que trazem ao primeiro plano a derrota do indivíduo frente a modernidade mais do que sua postura de resistência contra ela. Talvez seja por um motivo semelhante que o decadentismo seja usualmente associado com a romances, como é o caso de *O Retrato de Dorian Gray* de Wilde ou *Il Piacere* [1889] de Gabriele D’Annunzio, como se houvesse no realismo inerente a sua forma uma inclinação a mostrar com mais intensidade os desafios físicos e psicológicos de existir na sociedade moderna. Quando pensamos em Pater, por exemplo, a relação que o autor pode ter com a decadência não é tão evidente; ainda que ele possa ser acusado de decadente por terceiros, o que temos na conclusão de seu livro é, em seus termos, uma forma de relação com a arte que levaria o sujeito ao “sucesso na vida.” Há uma ideia forte de vitalidade e de possibilidade real de uma existência preenchida por prazer e sentido; há um genuíno “amor” pela vida e suas potencialidades, palavra que o autor usa várias vezes para referir-se à contemplação estética. Em *Às Avessas*, ao contrário, a ideia de um esteticismo contemplativo vem aliada a termos em sua maioria negativos: o isolamento, a doença e a nevrose; o ódio à realidade quotidiana, à natureza e à burguesia; o cansaço e a destruição do corpo. Ainda que as descrições de suas experiências estéticas sejam realmente belas e prazerosas, elas são vistas como insustentáveis e precedem seu fracasso. Pelo que vimos até então na Parte 2 do trabalho, portanto, podemos ter como primeira conclusão deste último capítulo que o esteticismo de Des Esseintes é indissociável de uma ideia de decadência.

Podemos dizer que a decadência opera em dois níveis distintos. Em primeiro lugar, há aquela que se identifica com o progresso e a burguesia, a responsável por Des Esseintes concluir que o mundo é composto, em sua maioria, “por sacripantas e imbecis.” Haveria, em segundo lugar, uma espécie de *espírito decadente*, que não seria nem desonesto e nem estúpido, mas que ainda assim está em sintonia com sua própria época. Ele odeia a burguesia, opõe-se inteiramente ao seu tempo, mas é um perfeito produto dela. Por mais que seja uma personalidade que apareça em vários momentos do livro – dizendo respeito, sobretudo, ao próprio duque – no capítulo XIV é quando temos sua melhor descrição, pois é quando adentramos em sua biblioteca de obras contemporâneas: de Flaubert, preferia *As Tentações de Santo Antônio* em lugar de *A Educação Sentimental*; preferia Villiers de L’Isle Adam em lugar de Balzac, que já lhe parecia sem graça, ou Victor Hugo, de quem teria trocado todos os virtuosismos “por uma nova obra de Baudelaire” (A, p. 255)¹⁸³, que tem lugar de destaque em sua biblioteca. Ele coloca entre os

¹⁸³ “*Pour une nouvelle œuvre de Baudelaire*” (AF, p. 247)

melhores autores de sua época – de maneira quase profética – Baudelaire, Edgar Allan Poe e Mallarmé. O duque prefere sempre os gostos mais exóticos e difíceis, incompreendidos ou odiados pelas massas; dos autores famosos, prefere as obras subalternas. São obras que, para ele, atestam o esgotamento da língua francesa, que é muito mais brutal e veloz do que a degeneração acusada na língua latina, seu outro período preferido na literatura. “Na língua latina, uma longa transição, um desvio de quatrocentos anos existia entre o verbo mosqueado e soberbo de Claudiano e Rutilio, e o verbo em decomposição do século VIII”, diz o narrador; enquanto na língua francesa, “não se verificada nenhum lapso de tempo, nenhuma sucessão de épocas; o estilo mosqueado e soberbo dos De Goncourt, e o estilo em decomposição de Verlaine e Mallarmé se acotovelam em Paris, que viveram ao mesmo tempo, na mesma época, no mesmo século.” (A, p. 266)¹⁸⁴ Ou seja: a decadência da língua francesa movimenta-se com a mesma rapidez e brutalidade que o progresso científico. O narrador resume a questão da seguinte forma:

Com efeito, a decadência de uma literatura, irreparavelmente atingida no seu organismo, enfraquecida pela idade das ideias, esgotada pelos excessos da sintaxe, sensível somente as curiosidades que enfebrecem os doentes e, entanto, instada a tudo exprimir no seu declínio, obstinada em querer reparar todas as omissões de deleite, a legar as mais sutis lembranças de dor em seu leito de morte, havia se encarnado em Mallarmé da maneira mais cabal e requintada. (A, p. 265)¹⁸⁵

Em primeiro lugar, essa literatura decadente, fruto de uma língua esgotada e exaurida, é sensível somente as *curiosidades que enfebrecem os doentes*. Doentes como o próprio duque: aqui podemos recordar do indivíduo verdadeiramente artista e da maneira como artista e espectador se unem em um mesmo tipo de temperamento. O sujeito da frase – a literatura decadente – ainda que seja caracterizada por uma longa enumeração, pode comportar-se também como uma hipálage, pois essa caracterização pode ser lida como se estivesse referindo-se não a literatura, mas ao próprio escritor, e, porque não, a Des Esseintes: é ele quem foi irreparavelmente atingido em seu organismo, enfraquecido pela idade das ideias, pelos excessos de suas experimentações estéticas; que é, afinal, quem se move pelas curiosidades provocadas por sua doença, que deseja exprimir tudo em seu declínio, “obstinado em querer reparar todas

¹⁸⁴ “Dans la langue latine, une longue transition, un écart de quatre cents ans existait entre le verbe tacheté et superbe de Claudien et de Rutilius, et le verbe faisandé du viiiè siècle.”; “aucune succession d’âges n’avait eu lieu; le style tacheté et superbe des de Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé se coudoyaient à Paris, vivant en même temps, à la même époque, au même siècle” (AF, p. 262)

¹⁸⁵ “En effet, la décadence d’une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l’âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvent les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s’était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise” (AF, p. 261)

as omissões do deleite.” Neste trecho fica claro como o artista, o objeto que ele cria e aqueles que fruem desses objetos, compartilhando do mesmo temperamento alaranjado, acabam por compartilhar também de uma mesma decadência. Podemos lembrar do que dissemos em nossa introdução sobre o esteticismo: há na escola uma tendência de buscar uma libertação total para a arte, assim como há uma tendência em buscar, para o próprio sujeito, a mesma liberdade que ele deseja para a arte. Essa literatura decadente se encontra em um tal estado de decomposição, de recusa do realismo, de revolta perante todas as regras literárias e de linguagem, que permite a ela conquistar um novo horizonte de formas e estilos; ela ganha uma maleabilidade que lhe permite deformar-se e preencher todas as omissões do deleite, todas as possibilidades de fruição que a humanidade ainda não experimentou. Em outras palavras, o esgotamento da linguagem, o conhecimento de sua derrota em representar a realidade, a levaria inevitavelmente em direção à autoconsciência de seu caráter artificial. É neste ponto que ela conquista sua liberdade.

Todavia, trata-se de uma liberdade limitada, afinal, a decadência é uma realidade e o fim está próximo. O que ela permite é, segundo o trecho, que a arte se torne o legado de seu sofrimento, que encarne “as mais sutis lembranças de dor em seu leito de morte.” É fácil lembrar neste ponto do trecho que citamos ao final do Capítulo 2, aquele que antecede seu definimento: como não existe mais a substância sã, como tudo está adulterado, não lhe parece nem mais ridículo nem mais tolo “pedir ao meu próximo uma soma de ilusão tão-só equivalente à que ele gasta todo dia para satisfazer objetivos imbecis, para imaginar que a cidade de Pantin é uma Nice artificial, uma Menton factícia.” (A, p. 188)¹⁸⁶ Talvez seja assim que toda a liberdade que a literatura conquista, conseguindo finalmente alcançar todos os prazeres que lhe eram proibidos até então, converte-se em uma lembrança da dor: ao necessitar de uma soma de ilusão para transformar uma cidade industrial, suja, chuvosa, em uma costa paradisíaca, ela atesta, ao mesmo tempo, suas infinitas possibilidades enquanto artifício, e sua profunda impotência frente uma realidade exaurida e cerca da morte. E podemos pensar em um aspecto metanarrativo interessante: Às *Avessas*, enquanto literatura, compartilha de todas essas liberdades que o duque aprecia em sua biblioteca; ele faz um inventário de valores literários que são preciosos não só a ele, mas ao próprio livro no qual figura como personagem. Não deixa de ser curioso notar como a contradição que encontramos aparece também no romance: ao mesmo tempo que o livro desfruta de uma série de liberdades, seu herói, intoxicado por elas,

¹⁸⁶ “de demander à mon prochain une somme d’illusion à peine équivalente à celle qu’il dépense dans des buts imbeciles chaque jour, pour se figurer que la ville de Pantin est une Nice artificielle, une Menton factice” (AF, p. 159)

fracassa. São liberdades que expressam sensações e emoções com um estilo novo, de uma forma nunca antes vista, suscitando o ódio e a paixão da crítica; mas que atesta, em seu herói ajoelhado, com as mãos ao céu pedindo misericórdia, que a liberdade conquistada pela arte não é mais que uma lembrança da dor do artista. Uma expressão, talvez, da dor de um Huysmans que, como sabemos, depois de todos os excessos de linguagem, depois de provocar dândis reais e fictícios em direção à profanação, ao satanismo e aos prazeres mais exóticos, também termina a vida ajoelhado com as mãos ao céu.

O final deste capítulo, no entanto, tem um tom de triunfo. No último parágrafo, o duque observa o glossário de Du Cange, no qual o autor identifica a decadência da literatura e da língua latina. Des Esseintes observa os livros de seus contemporâneos e dá um sorriso, pensando que no futuro algum autor também escreveria um glossário explicando de que forma a língua francesa agonizou com estes escritores que tanto admirava. Esse sorriso diz muito; por um lado, ele acompanha uma piscadela lançada ao futuro, como se desafiasse o público a tentar compreender a ele e a seus contemporâneos. Ele é, também, um sorriso de cumplicidade, que acena para seus contemporâneos – como Villiers e Mallarmé, que eram seus leitores – assegurando que eles fazem parte de um movimento de vanguarda que terá sua importância reconhecida no futuro. Além disso, diz muito sobre o caráter de Des Esseintes na medida em que denuncia um certo sadismo que acompanha a ideia de decadência. Como dissemos anteriormente, ela opera em dois níveis opostos; o espírito da decadência, ainda que esteja de acordo com sua época, sofre pela degeneração que surge da consolidação do capitalismo. O sorriso de Des Esseintes é a expressão de um prazer que surge ao sentir que consegue usar a modernidade contra ela mesma; o que o duque chama de artifício é uma vingança contra a sociedade burguesa, ao mesmo tempo que o seu aperfeiçoamento máximo é fruto dessa mesma sociedade. Colocando de outra forma: o que o duque descreve em “Notice” não deixa de ter um parentesco com o que argumentamos sobre *Madame Bovary*, com relação a como é da sociedade burguesa que surge uma estrutura de dominação indireta que deforma a estrutura da consciência dos sujeitos, não importando a classe social. O que está sendo denunciado no prefácio ressoa à ideia de estupidez que exploramos em Flaubert, na qual os sujeitos não são mais do que meros reprodutores de ideias feitas, que repetem sem a capacidade de refletir sobre elas, sobre a linguagem, sobre o mundo ou sobre si mesmos.

A *falsificação* que permeia o mundo burguês odiado por Des Esseintes é uma forma diferente de observar o mesmo problema: assim como existem ideias feitas que precedem os sujeitos, que se tornam meros autômatos delas, existem pessoas, objetos e experiências

falsificadas, que não são em essência o que proclamam ser. Sendo tudo falso, através do artifício, o esgotamento do mundo torna-se um campo livre de possibilidades de fruição. É um movimento semelhante com o que encontramos no terceiro capítulo da Parte 1, quando a estupidez torna-se uma característica positiva, oferecendo uma possibilidade de libertação ao sujeito; a maneira como Culler a descreve é perfeitamente cabível aqui: nessa nova postura tomada pelo sujeito, surge um novo mundo que ainda se assemelha ao velho e que “continua sendo o mundo e, portanto, carrega a presunção de ordem e de importância; porém, uma vez que esta revela ser, precisamente, uma presunção vazia, o sujeito se vê livre para preenche-lo com a atividade do devaneio.” (CULLER, 2006, p. 179)¹⁸⁷ A ideia de que “as classes dirigentes são respeitáveis e as classes servis dignas de serem consoladas ou lamentadas” não passa de uma *presunção vazia*; “o vinho que se bebe e a liberdade que se proclama são adulterados e irrisórios”, “não existe mais a substância sã”. O sujeito aparece, exatamente por este motivo, livre para fruir com seus devaneios. Se em Flaubert o esteticismo contemplativo estaria em uma estupidez que toma consciência de si mesma e liberta a sua percepção, em *Às Avesas* há o seguinte movimento: a sociedade burguesa tem como base uma falsificação – que seria uma outra forma de compreender o fenômeno da alienação – que é progressiva e irreversível e que é a causa da decadência. A inevitabilidade dessa falsificação, no entanto, toma um aspecto positivo pois leva o sujeito em direção a infinitas possibilidades de fruição: se não há mais verdade, pode-se mentir da forma como bem quiser. Desta maneira, o que o duque chama de artifício não deixa de ser o progresso da técnica e a racionalidade utilizados às avessas, como uma forma de vingança e de remédio, um sorriso que expressa um profundo sentimento de resignação, mas que também desfere um último ataque. Em ambos os livros, o que temos é, portanto, a própria alienação tendo consciência de si mesma, libertando-se através do isolamento.

3.2 O fracasso

Podemos caracterizar, portanto, um conceito de esteticismo contemplativo que surge dos discursos de Des Esseintes: do esgotamento do mundo, da sua evidente devastação, surge a possibilidade de abdicar dele; ao desistir da ação e da existência na realidade, a percepção se

¹⁸⁷ “it remains the world and therefore carries the presumption of importance and order, but once that is shown to be, precisely, an empty presumption, the subject is free to fill it in the activity of reverie.”

liberta, assim como as possibilidades artísticas se expandem ao máximo, e a contemplação estética surge como uma maneira de preencher a vida com experiências belas e prazerosas nunca antes exploradas, apresentando-se como a única forma de consolo, como um arremedo de sentido frente a um mundo exaurido. Nesse esteticismo de Des Esseintes, a contemplação estética aparece como uma estratégia de sobrevivência, como a única forma de obter prazer e sentido na vida.

Mas, como já dissemos anteriormente várias vezes, há uma dissonância entre os discursos e os fatos; desta forma, haveriam duas formas distintas de compreender o esteticismo contemplativo, ambas em conflito entre si. Uma peça essencial para nossa conclusão é o fato de que a natureza, ofendida de todas as formas, irá rebelar-se no romance, apresentando a nós o primeiro empecilho para os planos de Des Esseintes. O duque crê – e aqui podemos lembrar de Adorno na *Dialética do Esclarecimento* (1985) – que o artifício é capaz de dominar perfeitamente a natureza. É a partir dessa pretensão de dominação total que caracteriza o progresso científico que surge, em partes, o novo leque de possibilidades de fruição que aparece no conceito de artifício tão elogiado pelo duque. No entanto, uma das lições que o livro tenta ensinar para o seu protagonista é justamente essa promessa de dominação é, em grande parte, uma grande ilusão. Quando observamos a dissonância entre os discursos de Des Esseintes e uma série de ações e de fatos que os contradizem, o que vemos não deixa de ser uma imagem do fracasso do pensamento lógico e da racionalidade ao tentar domar a natureza, da mesma maneira que o artifício também malogra na mesma tentativa. Assim, como já mencionamos anteriormente, uma das formas de compreender a derrota de Des Esseintes é vê-la como o triunfo da natureza sobre o artifício, que o obriga a retornar a uma vida comum e saudável junto aos seus semelhantes.

O segundo empecilho seria o fato de que essas hiperracionalizações não funcionam simplesmente porque o mundo é mais complexo, mais vasto e mais espontâneo do que seus sistemas fechados são capazes de prever. Não são somente seus discursos que entram em contradição entre si: a própria realidade revolta-se contra o duque, atacando diretamente seu desejo de subjulgá-la. A unidade do sistema reside na concordância, e o que acontece em *Às Avessas* é que o mundo está o tempo todo proferindo suas discordâncias. Há uma cena famosa, no capítulo IX, que pode exemplificar isso. Neste capítulo, Des Esseintes recorda-se das amantes que teve quando ainda morava em Paris. Havia a miss Urania, uma americana que trabalhava em um circo como trapezista, e que atraía Des Esseintes pois era tão forte,

musculosa, vigorosa, que parecia mudar artificialmente de sexo. Descreve, também, uma ventríloqua que declamava o diálogo entre a Esfinge e a Quimera de *As Tentações de Santo Antônio* durante o ato sexual. Em ambos os casos, Des Esseintes transforma a interação amorosa em um ato artificial e completamente composto por sua imaginação; não à toa, quando miss Urania se mostra mais feminina do que esperava, a descarta impiedosamente. No caso da ventríloqua, o controle do duque é tanto que a moça é contratada e obrigada a ler um *script* planejado por ele. Tanto em uma quanto em outra, não há espaço para o acaso, para espontaneidade: ambas as mulheres devem ser atrizes que irão executar as fantasias já prontas do duque, como meras ferramentas para seus experimentos. O contato amoroso que mais lhe marca em sua vida, no entanto, é a que segue de um encontro acidental, quando um jovem lhe para na rua para perguntar o horário:

O rosto era perturbador; pálido e cansado, de traços deveras regulares sob os longos cabelos negros, iluminavam-no dois grandes olhos úmidos, de pálpebras circundadas de azul, próximos do nariz que algumas sardas pontilhavam de ouro e sob o qual se abria uma boca pequena, mas de lábios grossos, cortados ao meio por um sulco, qual uma cereja.

Encararam-se por um instante, face a face, depois o rapaz baixou os olhos e aproximou-se; logo o seu braço roçava Des Esseintes, que diminuiu o passo, observando, em devaneio, o andar desempenado do jovem. E do acaso desse encontro nascera uma desconfiada amizade que se prolongou por meses; Des Esseintes não podia pensar nela sem estremecer; jamais experimentara um envolvimento mais insinuante e mais imperioso; jamais conhecera perigos que tais; jamais, outrossim, se sentira mais dolorosamente satisfeito.

Entre as lembranças que o assediavam na sua solidão, a dessa recíproca afeição dominava as demais. Toda a levedura de desregramento capaz de deter um cérebro sobre-excitado pela nevrose fermentava; [...] (A, p. 175)¹⁸⁸

Para além do choque que esta sugestão de atração homossexual certamente causou em um público leitor do século XIX, destoa nessa cena o modo como o interesse do protagonista foi provocado totalmente ao acaso, algo raro no romance. O moço não foi produto de

¹⁸⁸ “*La figure était troublante; pâle et tirée, assez régulière sous les longs cheveux noirs, elle était éclairée par de grands yeux humides, aux paupières cernées de bleu, rapprochés du nez que pointillaient d’or quelques rousseurs et sous lequel s’ouvrait une bouche petite, mais bordée de grosses lèvres, coupées, au milieu, d’une raie ainsi qu’une cerise. Ils se dévisagèrent, pendant un instant, en face, puis le jeune homme baissa les yeux et se rapprocha; son bras frôla bientôt celui de des Esseintes qui ralentit le pas, considérant, songeur, la marche balancée de ce jeune homme. Et du hasard de cette rencontre, était née une défiante amitié qui se prolongea durant des mois; des Esseintes n’y pensait plus sans frémir; jamais il n’avait supporté un plus attirant et un plus impérieux fermage; jamais il n’avait connu des périls pareils, jamais aussi il ne s’était senti plus douloureusement satisfait. Parmi les rappels qui l’assiégeaient, dans sa solitude, celui de ce réciproque attachement dominait les autres. Toute la levure d’égarement que peut détenir un cerveau surexcité par la névrose, fermentait” (AF, p. 141-142)*

experimentos, nem seguiu nenhum tipo de *script*; simplesmente apareceu, e Des Esseintes aceitou essa experiência exatamente da forma como ela se apresentou. Talvez possamos dizer que existiriam duas formas muito distintas de levar a cabo o esteticismo contemplativo que descrevemos em Walter Pater. Por um lado, o fato de que o mundo não passa de um fluxo ininterrupto de sensações e de emoções abre a possibilidade ao duque de enclausurar-se para poder manipular a seu bel-prazer os mais variados objetos, sintetizando artificialmente essas experiências. Desse ponto de vista, poderíamos ver a casa de Fontenay-aux-Roses como uma espécie de laboratório de *momentos*. Seria o mesmo desejo de ação presente em Emma Bovary, que também quer buscar à força esses momentos, sintetizá-los na forma de suas fantasias, sobretudo nas traições. Do ponto de vista do que lemos em Walter Pater, no entanto, essa seria uma leitura equivocada: o mundo, visto como um fluxo em eterno movimento, é fundamentalmente inapreensível, por consequência, impossível de ser manipulável. Quando Pater refere-se à percepção como forma de relacionar-se com a realidade, ele descreve como essa percepção deve estar treinada para captar os momentos, justamente porque são efêmeros. Não se pode usar esse fluxo como uma espécie de matéria prima para a experiência. Talvez essa paixão que o duque sente por um moço que ele encontra aleatoriamente na rua seja a cena na qual ele, de fato, melhor encarna o esteticismo de Pater: a realidade, de repente, organizou-se de uma forma bela específica, e o duque teve atenção suficiente para captá-la e vivê-la até o fim, compreendendo sua efemeridade; ele aceita os breves lapsos de sentido que a vida tem para lhe oferecer ao invés de tentar, através da racionalidade e do artifício, produzir à força um momento. A contemplação forçaria o sujeito, desta forma, a uma postura necessariamente passiva frente a esse fluxo ininterrupto, de maneira que ele não poderia ter mais do que treino e atenção. A segunda maneira de ler a derrota de Des Esseintes, portanto, seria como uma revolta do acaso contra o pensamento lógico, o que atestaria o fato de que o fluxo ininterrupto de sensações e de emoções longamente abordado por Pater é algo que não pode, em hipótese alguma, ser dominado nem pelo artifício e nem pela racionalidade.

BIBLIOGRAFIA

Edições de *À Rebours*

Francês:

HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. (apres. de Daniel Grojnowski). Paris: Flammarion, 2004.

_____. *À Rebours*. Paris: Bibliothèque de l'Académie Goncourt, les éditions G. Crès et cie, 1922. (disponível em fr.wikisource.org)

Português:

_____. *Às Avestas* (trad. de José Paulo Paes). São Paulo, SP: Clássicos Penguin, 2011.

Espanhol:

_____. *A Contrapelo* (trad. de Juan Herrero). Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S. A.), 2012. 368p. (Coleção Letras Universales)

Edições de *Madame Bovary*

Em francês:

FLAUBERT, G. *Madame bovary – Mœurs de Province*. Paris. Louis Conard, 1910. Disponível

em: https://fr.wikisource.org/wiki/Madame_Bovary/Texte_entier

_____. *Madame Bovary*. Paris: Garnier, 1966.

Em português:

_____. *Madame Bovary*. (Trad. de Fúlvia M. L. Moretto). São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 3)

_____. *Madame Bovary – Costumes de Província*. (Trad. de Mário Laranjeira). São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011. (Coleção Clássicos)

_____. *Madame Bovary*. (Trad. de Fernanda Ferreira Graça). Mem Martins : Europa-América, D.L., 1994. (Colecção Clássicos)

Em inglês:

_____. *Madame Bovary: contexts, critical reception*. (Trad. de Eleanor Marx Aveling e Paul de Man). Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).

_____. *Madame Bovary – Provincial Manners*. (Trad. de Margaret Mauldon). London, University Press, 2004. (Oxford World's Classics)

Crítica e Teoria

ADORNO, T. "A posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura I*. 1ª edição. São Paulo, SP. Editora 34, 2003.

_____. *Aesthetic Theory*. Série: Bloomsbury Revelations. Londres: Bloomsbury Academic, 1997.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. 555 p. (Arte e comunicação, 70).

_____. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Notas de Literatura I*. 1ª edição. São Paulo, SP. Editora 34, 2003.

AMARAL, Luiz Antonio. J.-K. Huysmans: de Charles-Marie-Georges a J(or)is-K(ar)l Huysmans: O Homem como invenção de si mesmo. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2007. (Coleção Letras, 07).

_____. J.-K. Huysmans: Expressão do Decadentismo francês. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2007. (Coleção Letras, 08)

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2016. 507 p. (Estudos, 2).

BAUDELAIRE, Charles. "Madame Bovary par Gustave Flaubert", In: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Vol 3*. Paris: Calmann Lévy, 1885. pp. 407 - 422. (Disponível em: <https://fr.wikisource.org/>)

_____. "O Pintor da vida moderna" In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BARTHES, R. "The Reality Effect." In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).

BIRKEN, Lawrence. "Madame Bovary and the Dissolution of Bourgeois Sexuality" in *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 2, No. 4 (Apr., 1992), pp. 609-620

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época: ensaios sobre a cultura da modernidade*. (trad. Marcelo Backes). 1. ed. São Paulo: Benvirá, 2014. 288p.

CATHARINA, P. P. G. F. *Quadros Literários Fin-de-Siècle: um estudo de Às Aversas de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2005. 254 p.

- CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham [Estados Unidos]: Duke University Press, 1996. 395 p.
- CEVASCO, George A. "J. -K. Huysmans and the Impressionists" In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 2. Publicado por: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Dec., 1958. pp. 201-207.
- _____. "Satirical And Parodical Interpretations Of J.-K. Huysmans' 'A Rebours.'" In: *Romance Notes*, Vol. 16, No. 2 (Inverno, 1975), pp. 278-282
- COMFORT, Kelly. *European Aestheticism and Spanish American Modernismo*. Palgrave Macmillan. 2011.
- COURT-PEREZ, Françoise. *Joris-Karl Huysmans: À Rebours*. Paris, Presses Universitaires de France, 1983. (Collection Études Littéraires)
- CULLER, Jonathan D. "Irony", In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).
- _____. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Aurora [Estados Unidos]: The Davies Group Publishers, 2006. 259p.
- DALVI, Camila David. *O Bovarismo de Jules de Gaultier (na ficção e na vida): Fontes e Vertentes*. 2009, 137f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro De Ciências Humanas e Naturais, Departamento De Línguas E Letras
- DAVIS, Paul. *A Critical Companion to Charles Dickens*. New York: Facts On File. 2007.
- EGAN, Rose F. *Genesis of the theory of "art for art's sake" in Germany and in England*. Editado pelo Departamento de Linguas Modernas do Smith College, 1921. (Smith College Studies in Modern Language.)
- FLIBBERT, Joseph. "Dickens and the French Debate over Realism: 1838-1856". In: *Comparative Literature*, Vol. 23, No. 1 (Winter, 1971), pp. 18-31. Published by: Duke University Press on behalf of the University of Oregon.
- FINNEY, Gail. "In the Naturalist Grain: Huysmans' "A Rebours" Viewed through the Lens of Zola' "Germinal"". In: *Modern Language Studies*, Vol. 16, No. 2 (Spring, 1986), pp. 71-77
- FOX, Paul. "Dickens à la carte". In: COMFORT, Kelly. *Art and Life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*. Palgrave Macmillan, 2008.

- FRIEDRICH, Hugo. *Tres clasicos de la novela francesa*. Buenos Aires. Editora Losada S.A., 1939.
- GALÍNDEZ-JORGE, V. *Fogos de Artifício: Flaubert e a escritura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GANS, Eric. *Madame Bovary: the end of romance*. Boston, MA: Hall, c1989. 138p. (Twayne's masterwork studies, n.23).
- GASCHE, Rodolphe. "The Falls of History: Huysmans's *A Rebours*." In: *Yale French Studies*, No. 74, Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History (1988), pp. 183-204
- GAULTIER, Jd; PHILIPPOT, D; BUVIK, P. *Le bovarysme: la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*. Paris: Sandré, [2008], 2008. ISBN: 9782914958790.
- GOFF, Penrith. "Hugo von Hofmannsthal and Walter Pater" in: *Comparative Literature Studies*, Vol. 7, No. 1 (Mar., 1970), pp. 1-11. Editora: Penn State University Press.
- GOETHE, W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo, SP. Editora Abril, 2010.
- HEATH, Stephen. "Provincial Manners in *Madame Bovary*" In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estetica: o belo na arte*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2009. 666p. (Paideia).
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von. "Uma Carta" (Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback) In: *Viso - Cadernos de estética aplicada* (revista eletrônica), Nº 8, jan-jun/2010.
- HOSSNE, Andrea Saad. *Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle*. Cotia, SP: Ateliê, 2000. 300 p. (Estudos literários, 6).
- HUYSMANS, Joris-Karl. "Prefácio escrito vinte anos após o romance" In: *Às Avestas* (trad. De José Paulo Paes). São Paulo, SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. 352p.
- JAMES, Henry. "Style and Morality in *Madame Bovary*" In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).
- JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria*. Portugal, Lisboa: Antígona, 2006.
- JOHNSON, R. V. *Aestheticism*. Grã-Bretanha: Cox & Wyman Ltd, 1969. 92 pp.
- JOURDE, P. *Huysmans, 'A rebours': L'identité impossible*. Paris: H. Champion, 1991.
- KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. Boston: Beacon Press, 1962.
- _____. "The Uncle Charles Principle", In: *Joyce's Voices*. University of California Press, 1979. 120 p.

- LACAPRA, Dominick. "From Trial to Text" In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).
- LANSON, G; TUFFRAU, P. *Histoire de la littérature française: des origines à l'époque contemporaine*. Paris – Buenos Aires: Librairie Hachette, 1944.
- LEIGHTON, Angela. *On Form: Poetry, Aestheticism and the Legacy of a Word*. New York, Oxford University Press Inc., 2007. 299 pp.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria Do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico Sobre As Formas Da Grande Épica*. São Paulo, SP: Duas Cidades: Editora 34, 2015.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2010. 296 p.
- _____. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003. 598 p.
- LLOSA, Mario Vargas. *La Orgía Perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Bogotá D. C.: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015. 235 p.
- _____. "From The First Modern Novel". In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).
- LLOYD, Christopher. *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle novel*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990.
- LIVI, François. *J.-K. Huysmans, À Rebours et l'esprit décadent*. Paris, Nizet, 1991.
- MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo, SP: Boitempo, 2013. Volume 1.
- _____. *O Capital: livro 1 - Capítulo VI (inédito)*. São Paulo, SP: Livraria Editora Ciências Humanas LTDA, 1978.
- _____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. (Trad. de Mario Duayer, Nélio Schneider). São Paulo, SP: Boitempo: UFRJ, 2011. 788 p.
- MAUPASSANT, Guy. "Par delà" In: *Gil Blas*, edição de 10 de junho de 1884. (Texto disponível em: huysmans.org)
- MCGUINNESS, Patrick. "Introdução", In: *Às Avestas* (trad. de José Paulo Paes; Introdução e notas de Patrick McGuinness). São Paulo, SP: Clássicos Penguin, 2011.

- MORETTI, Franco. "The Best Time We Ever Had", In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition).
- NOVILLO-CORVALÁN, P. "Androgynous Desire: Flaubert, Joyce, Puig, And The Tradition Of The Female Quixote" In: *The Modern Language Review*, Vol. 107, No. 1 (January 2012), pp. 1-19
- PAES, José Paulo. "Huysmans ou a nevrose do novo" In: *Às Avestas* (trad. de José Paulo Paes; Introdução e notas de Patrick McGuinness). São Paulo, SP: Clássicos Penguin, 2011.
- PASCO, Allan. "'À Rebours' à rebours". In: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 109^o Ano, No. 3. Published by: Presses Universitaires de France, 2009. pp. 621-644
- _____. *H. Balzac: Literary sociologist*. Editora: Palgrave Macmillan, Suíça. 2016. 297 pp.
- PATER, Walter. *The Renaissance: studies in Art and Poetry*. University California Press, 1980.
- _____. *O Renascimento*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2014. 240p.
- POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. Tradução de Amilton Reis, Paulo Cezar Castanheira. São Paulo, SP: Boitempo, 2014. 483 p.
- PORTER, Laurence E; GRAY, Eugene F. *Gustave Flaubert's Madame Bovary: A reference guide*. 1. ed. London: Greenwood Press, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009. 1^a edição.
- _____. "Why Emma Bovary had to be killed?" In: *Critical Inquiry* n^o 34, Winter 2008. Pp 233 – 248.
- SABISTON, Elizabeth. "The Prison of Womanhood" In: *Comparative Literature*, Vol. 25, No. 4 (Outono, 1973), pp. 336-351 Published by: Duke University Press on behalf of the University of Oregon (Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1769510>)
- SAINTE-BEUVE, C. B. "Madame Bovary, by Gustave Flaubert" In: *Madame Bovary: contexts, critical reception*. Editado por Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005. ix, 551 p., il. (A Norton critical edition)
- SYMONS, Arthur. "Arthur Symons, 'O Movimento Decadentista na Literatura', *Dramatis Personae* (1923)", In: *Às Avestas* (trad. de José Paulo Paes; Introdução de Patrick McGuinness). São Paulo, SP: Clássicos Penguin, 2011.

TILBY, Michael. “Flaubert’s place in literary history”, In: *THE CAMBRIDGE companion to Flaubert*. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 2004. xvii, 14 - 33 p.

UNWIN, Timothy. *THE CAMBRIDGE companion to Flaubert*. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 2004. xvii, 234 p.

VALÉRY, P. *Estudios Literarios*. Madrid: Visor, 1995. (Coleção La Balsa De La Medusa, Vol. 64) _____ . *Existence du symbolisme*. Maestricht: A.A.M. Stols, 1939.

ZOLA, Émile. *Les romanciers naturalistes*. Paris. Bibliothèque-Charpentier. G. Charpentier & E. Fasquelle, 1893.

_____. “Émile Zola, carta a Huysmans (20 de Maio de 1884)”, In: *Às Avestas* (trad. de José Paulo Paes; Introdução e notas de Patrick McGuinness). São Paulo, SP: Clássicos Penguin, 2011.

WEINREB, R. P. “Structural Techniques in *A Rebours*”. In: *The French Review*, Vol. 49, No. 2 (Dec., 1975), pp. 222-233

WILLIAMS, Tony. “Champfleury, Flaubert and the Novel of Adultery” In: *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 20, No. 1/2 (Fall—Winter 1991—1992), pp. 145-157.

WILSON, Edmund. *Axel’s Castle*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1959.

_____. *O Castelo de Axel: Estudos Sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930*. (Trad. de José Paulo Paes) São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004. 310 p.

Outras obras literárias

ADAM, Villiers de L’Isle. *Axel*. (Trad. de Sandra M. Stroparo) Curitiba, PR: Editora UFPR, 2005. 218 p.

BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. São Paulo, SP: Edições Melhoramentos. Sem data.

_____. *A Mulher de Trinta Anos*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015. 240p. (Coleção Clássicos Penguin)

_____. *Ilusões Perdidas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016. 790p. (Coleção Clássicos Penguin)

- BAUDELAIRE, C. “Anywhere out of this world – N’importe où hors du monde”, In: *Œuvres complètes de Charles Baudelaire* (Vol. IV). Paris: Michel Lévy frères, 1869, IV. (Disponível em: <https://fr.wikisource.org/>)
- _____. *Pequenos poemas em prosa*. (Trad de Gilson Maurity Santos) Rio de Janeiro, RJ: Record, 2006.
- DEFOE, D. *Robinson Crusoe*. (Trad. de Sérgio Flaksman) São Paulo, SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. 401p.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental: história de um jovem*. São Paulo, SP: Nova Alexandria, 2009. 416 p.
- _____. *A Tentação de Santo Antônio*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *Bouvard e Pecuchet*. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2007.
- _____. *Gustave Flaubert: Oeuvres complètes et Annexes - 69 titres*. Arvensa Editions, 2014. Disponível somente como kindle.
- GOETHE, W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Editora Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções)
- MALLARMÉ, S. “Prose (pour des Esseintes)”. In: *La poesie de Stephane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1926. (Organização de Albert Thibaudet)
- VERLAINE, P. “Langueur”, In: *Œuvres complètes - Tome I*. Vanier, 1902. (Disponível em: <https://fr.wikisource.org/>)
- QUEIRÓZ, Eça. *Primo Basílio*. São Paulo: Abril, 1971. 321 p. (Coleção Os Imortais da Literatura Universal, Vol. 24)
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. 2. ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2009, c2005. 814 p.
- ZOLA, Émile. *Germinal*. (Trad. de Francisco Bittencourt) São Paulo: Abril, 1976. 478 p. (Coleção Círculo do Livro)
- WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray* (Trad. de José Eduardo Ribeiro Moretzsohn). São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v. 4)
- _____. *The Picture of Dorian Gray*. Great Britain: Penguin Books, 1994. (Coleção Penguin Popular Classics Vol. 41)

Dicionários e manuais

- BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. 2001, 291 pp.

MORVAN, Daniele. *Le Robert de Poche*. Paris, Editora Dictionnaires Le Robert, 2013.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 3. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. 294p.