



ALFAGUARA

Mario Vargas Llosa

A ORGIA PERPÉTUA

Flaubert e *Madame Bovary*

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

Mario Vargas Llosa
A ORGIA PERPÉTUA
Flaubert e *Madame Bovary*

Tradução
José Rubens Siqueira

ALFAGUARA

The logo for Alfaguara, featuring a stylized, intertwined graphic element resembling a knot or a decorative flourish.

ALFAGUARA


Copyright © Mario Vargas Llosa, 1975

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original

La orgía perpetua: Flaubert y *Madame Bovary*

Capa

Thiago Lacaz

Imagem de capa

The Taffeta Frock, (oil on canvas), Davis, Warren B. (1865-1928)/ Private Collection/ Photo © Christie's Images/ Bridgeman Images

Preparação

Leny Cordeiro

Revisão

Ana Kronemberger

André Marinho

Eduardo Rosal

Coordenação de e-book

Marcelo Xavier

Conversão para e-book

Abreu's System Ltda.

CIP-Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

V426o

Vargas Llosa, Mario

A orgia perpétua: Flaubert e *Madame Bovary* [recurso eletrônico]/

Mario Vargas Llosa; tradução José Rubens Siqueira. – 1. ed.

– Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

213p. recurso digital

Tradução de: *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe digital editions

Modo de acesso: world wide web

ISBN 978-85-7962-430-8 (recurso eletrônico)

1. Flaubert, Gustave, 1821-1880. *Madame Bovary*. 2. Literatura francesa – História e crítica. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

15-24623

CDD: 840

CDU: 821.133.1

[2015]

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA OBJETIVA LTDA.

Rua Cosme Velho, 103

22241-090 — Rio de Janeiro — RJ

Telefone: (21) 2199-7824

Fax: (21) 2199-7825

www.objetiva.com.br

Sumário

[Capa](#)

[Folha de Rosto](#)

[Créditos](#)

[Dedicatória](#)

[Epígrafe](#)

[Prólogo](#)

[Parte Um](#)

[Capítulo 1: Uma paixão não correspondida](#)

[Parte Dois](#)

[Capítulo 2: O homem-pena](#)

[Capítulo 3: O elemento acrescentado](#)

[Capítulo 4](#)

[Parte Três](#)

[Capítulo 5: O primeiro romance moderno](#)

*A Carlos Barral,
o penúltimo afrancesado*

*Le seul moyen de supporter l'existence,
c'est de s'étourdir dans la littérature
comme dans une orgie perpétuelle.*
[O único jeito de suportar a existência
é mergulhar na literatura
como numa orgia perpétua.]

Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie,
4 de setembro de 1858

Há, de um lado, a impressão que Emma Bovary deixa no leitor que se aproxima dela pela primeira (segunda, décima) vez: a simpatia, a indiferença, o tédio. De outro, o que constitui o próprio romance, prescindindo do efeito de sua leitura: a história que é, as fontes de que se vale, a maneira como se faz tempo e linguagem. E, finalmente, o que o romance significa, não em relação a quem o lê, nem como objeto soberano, mas sim do ponto de vista dos romances escritos antes ou depois. Desenvolver qualquer uma dessas opções é eleger uma forma de crítica. A primeira, individual e subjetiva, predominou no passado, e seus defensores a chamam de clássica; seus detratores, de impressionista. A segunda, moderna, pretende ser científica, analisar uma obra de maneira objetiva, em função de regras universais, muito embora, é claro, a índole das regras varie conforme o crítico (psicanálise, marxismo, estilística, estruturalismos, combinações). A terceira tem a ver mais com a história da literatura do que com a crítica propriamente dita.

Na verdade, os críticos de todos os tempos utilizaram as três perspectivas em concomitância. A diferença está em que cada época, pessoa ou tendência enfatiza, concentra a atenção, em uma delas. O antigo, que julgava a partir de sua sensibilidade, acreditava personificar um modelo de valor e que suas opiniões tinham, portanto, validade universal. O contemporâneo sabe que sua razão e conhecimento são estimulados e orientados — mesmo que apenas na escolha do tema de seu estudo — por sua subjetividade, pela ferida causada em seu espírito por *essa* obra específica. E, de outro lado, impressionistas e científicos procuraram sempre instalar uma obra em sua tradição, assinalando o que ela significa em relação ao passado e ao futuro do próprio gênero.

Neste ensaio, me proponho a realizar os três intentos em separado e por isso o dividi em três partes. A primeira é um embate entre mim e Emma Bovary, no qual, evidentemente, falo mais de mim que dela. Na segunda, pretendo me concentrar exclusivamente em *Madame Bovary* e resumir com uma aparente objetividade sua gestação e parto, o que é e como é enquanto romance. Por fim, na terceira, tento situá-lo, razão por que falo sobretudo de outros romances, na medida em que a existência deles foi possibilitada e enriquecida graças à sua.

Um

Uma paixão não correspondida

On simplifierait peut-être la critique si, avant d'énoncer un jugement, on déclarai ses goûts; car toute oeuvre d'art enferme une chose particulière tenant à la personne de l'artiste et qui fait, indépendamment de l'exécution, que nous sommes séduits ou irrités. Aussi notre admiration n'est-elle complète que pour les ouvrages satisfaisant à la fois notre tempérament et notre esprit. L'oubli de cette distinction préalable est une grande cause d'injustice.

[Ao enunciar um juízo, talvez pudéssemos simplificar a crítica se declarássemos nossos gostos; porque toda obra de arte encerra uma coisa particular à pessoa do artista e que faz, a despeito de sua execução, com que nos sintamos seduzidos ou irritados. Também nossa admiração não se completa senão por obras que satisfaçam ao mesmo tempo nosso temperamento e nosso espírito. Esquecer essa distinção preliminar é causa de uma grande injustiça.]

(Prólogo de *Dernières chansons*,
de Louis Bouilhet)

Sempre tomei por certa a frase que se atribui a Oscar Wilde sobre um personagem de Balzac: “*The death of Lucien de Rubempré is the great drama of my life*” [A morte de Lucien de Rubempré é o grande drama da minha vida]. Um punhado de personagens literários marcou minha vida de maneira mais duradoura que boa parte dos seres de carne e osso que conheci. Embora seja verdade que quando personagens de ficção e seres humanos são presente, contato direto, a realidade destes últimos prevalece sobre a daqueles — nada tem tanta vida como o corpo que se pode ver, apalpar —, a diferença desaparece quando ambos voltam a ser passado, recordação, e com vantagem considerável para os primeiros sobre os segundos, cuja deliquescência na memória é irremediável, na medida em que o personagem literário pode ser ressuscitado indefinidamente, com o mínimo esforço de abrir as páginas do livro e deter-se nas linhas adequadas. Nesse círculo heterogêneo e cosmopolita, bando de fantasmas amigos que se renova segundo as épocas e o humor — hoje eu mencionaria de imediato D’Artagnan, David Copperfield, Jean

Valjean, o príncipe Pierre Bezúkhov, Fabrice del Dongo, os terroristas Tchen e O Professor, Lena Grove e o condenado alto — ninguém mais persistente e com quem tenha tido uma relação mais claramente passional que Emma Bovary.* Essa história pode contribuir, talvez, para ilustrar com um exemplo mínimo as relações tão discutidas e enigmáticas da literatura com a vida.

A primeira lembrança que tenho de *Madame Bovary* é cinematográfica. Era 1952, uma noite de verão ardente, um cinema recém-inaugurado na Plaza de Armas alvoroçada com palmeiras de Piura: aparecia James Mason encarnando Flaubert, Rodolphe Boulanger era o espigado Louis Jourdain e Emma Bovary ganhava forma nos gestos e movimentos nervosos de Jennifer Jones. O filme não deve ter deixado uma impressão forte porque não me incitou a procurar o livro, apesar de, exatamente nessa época, eu ter começado a ler de maneira empenhada e canibal.

Minha segunda lembrança é acadêmica. Por causa do centenário de *Madame Bovary*, a Universidade de San Marcos, de Lima, organizou uma homenagem na Aula Magna. O crítico André Coyné, impassível, punha em dúvida o realismo de Flaubert: seus argumentos desapareciam debaixo dos gritos de “Viva a Argélia Livre!” e o vociferar de uma centena de são-marquinos, armados com paus e pedras, que avançavam pelo salão na direção do estrado onde seu alvo, o embaixador francês, esperava, lívido. Parte da homenagem era a edição, em um folheto cujas letras saíam nos dedos, de *Saint Julien l’Hospitalier*, traduzido por Manuel Beltroy. Foi a primeira coisa que li de Flaubert.

No verão de 1959, cheguei a Paris com pouco dinheiro e a promessa de uma bolsa. Uma das primeiras coisas que fiz foi comprar, numa biblioteca do Quartier Latin, um exemplar de *Madame Bovary* na edição dos Clássicos Garnier. Comecei a ler nessa mesma tarde, num quartinho do hotel Wetter, nas imediações do Museu de Cluny. Aí começa de fato a minha história. Desde as primeiras linhas, o poder de persuasão do livro agiu sobre mim de maneira fulminante, como um feitiço poderosíssimo. Fazia anos que nenhum romance vampirizava tão rapidamente minha atenção, abolia assim o entorno físico e me submergia tão profundamente em seu mundo. À medida que avançava a tarde, caía a noite, apontava o alvorecer, era mais eficiente o transbordamento mágico, a substituição do mundo real pelo fictício. Era já de manhã — Emma

e Léon tinham acabado de se encontrar em um palco da ópera de Rouen — quando, aturdido, deixei o livro e me dispus a dormir: no difícil sono matutino continuavam existindo, com a veracidade da leitura, a granja dos Rouault, as ruas enlameadas de Tostes, a figura bonachona e burra de Charles, o maciço pedantismo rio-platense de Homais e, por cima dessas pessoas e lugares, como uma imagem pressentida em mil sonhos de infância, adivinhada desde as primeiras leituras adolescentes, o rosto de Emma Bovary. Quando acordei, para retomar a leitura, é impossível que não tenha tido duas certezas como dois relâmpagos: que já sabia o escritor que eu gostaria de ser e que desde então e até a morte viveria apaixonado por Emma Bovary. Ela seria para mim, no futuro, assim como para o Léon Dupuis dos primeiros tempos, “*l’amoureuse de tous les romans, l’héroïne de tous les drames, le vague elle de tous les volumes de vers*” [a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, a vaga ela de todos os volumes de versos].*

Desde então, li o romance talvez seis vezes do começo ao fim e reli capítulos e episódios soltos em muitas ocasiões. Nunca tive uma decepção, diferente do que me ocorreu ao repassar outras histórias queridas; ao contrário, sobretudo relendo os ápices — as reuniões agrícolas, o passeio de fiacre, a morte de Emma —, sempre tive a sensação de descobrir aspectos secretos, detalhes inéditos, e a emoção foi idêntica, com variações de grau que tinham a ver com a circunstância e o lugar.

Um livro se transforma em parte da vida de uma pessoa por uma porção de razões que têm a ver ao mesmo tempo com o livro e a pessoa. Gostaria de averiguar quais são, no meu caso, algumas dessas razões: por que *Madame Bovary* remexeu camadas tão profundas do meu ser, por que me deu o que outras histórias não conseguiram me dar.

A primeira razão é, seguramente, essa propensão que me fez preferir, desde menino, as obras construídas com uma ordem rigorosa e simétrica, com princípio e fim, que se fecham sobre si mesmas e dão a impressão de soberania e acabamento, mais do que aquelas, abertas, que deliberadamente sugerem o indeterminado, o vago, o que está em processo, meio por fazer. É possível que estas últimas sejam imagens mais fiéis da realidade e da vida, inacabadas para sempre e sempre meio por fazer, mas justamente o que busquei, sem dúvida, por instinto, e que gosto de encontrar nos livros, nos filmes, nos quadros, não

foi um reflexo dessa parcialidade infinita, desse incomensurável fluir, mas, sim, o contrário: totalizações, conjuntos que, graças a uma estrutura audaz, arbitrária mas convincente, dessem a ilusão de sintetizar o real, de resumir a vida. Esse apetite deve ter se sentido plenamente satisfeito com *Madame Bovary*, exemplo de obra fechada, de livro-círculo. Por outro lado, uma preferência até então nebulosa, mas crescente em minhas leituras, acabou fixada graças a esse romance. Entre a descrição da vida objetiva e da vida subjetiva, da ação e da reflexão, me seduz mais a primeira que a segunda, e sempre me pareceu uma façanha maior a descrição da segunda através da primeira do que o inverso (prefiro Tolstói a Dostoiévski, a invenção realista à fantástica, e entre irrealidades a que está mais próxima do concreto que do abstrato, por exemplo a pornografia à ficção científica, a literatura romântica aos contos de terror). Flaubert, em suas cartas a Louise, enquanto escrevia *Madame Bovary*, tinha certeza de estar fazendo um romance de “ideias”, não de ações. Isso levou algumas pessoas, que tomaram suas palavras ao pé da letra, a sustentar que *Madame Bovary* é um romance em que não acontece nada, a não ser a linguagem. Não é verdade; em *Madame Bovary* acontecem tantas coisas como num romance de aventuras — casamentos, adultérios, bailes, viagens, passeios, calotes, doenças, espetáculos, um suicídio —, só que se trata, no geral, de aventuras miúdas. Verdade que muitos desses fatos são narrados a partir da emoção ou da lembrança do personagem, mas, devido ao estilo maniacamente materialista de Flaubert, a realidade subjetiva em *Madame Bovary* tem tanta consistência e peso físico quanto a objetiva. Os pensamentos e sentimentos do romance parecem *fatos*, que se podem ver e quase tocar, e isso não só me deslumbrou como me revelou uma predileção profunda.

Estas são razões formais, derivadas da estrutura e da concepção do livro. As referentes ao assunto são menos invertidas. Um romance é mais sedutor para mim na medida em que nele aparecem, combinados com perícia numa história compacta, a rebeldia, a violência, o melodrama e o sexo. Em outras palavras, a maior satisfação que um romance pode produzir em mim é provocar, ao longo da leitura, minha admiração por algum inconformismo, minha raiva por alguma bobagem ou injustiça, meu fascínio por essas situações de dramaticidade distorcida, de emocionalidade excessiva que o romantismo pareceu inventar porque usou e abusou delas, mas que sempre existiram na

literatura porque, sem dúvida, sempre existiram na realidade, e em meu desejo. *Madame Bovary* é pródigo nesses ingredientes, eles são os quatro grandes rios que banham sua vasta geografia, e na distribuição desses conteúdos existe no romance a mesma equidade que em sua divisão formal em partes, capítulos, cenas, diálogos e descrições.

A rebeldia, no caso de Emma, não tem o semblante épico dos heróis viris do romance do século XIX, mas não é menos heroica. Trata-se de uma rebeldia individual e que parece egoísta: ela violenta os códigos do seu meio, levada por problemas estritamente seus, não em nome da humanidade, de determinada ética ou ideologia. Porque sua fantasia e seu corpo, seus sonhos e apetites, se sentem oprimidos pela sociedade é que Emma sofre, é adúltera, mente, rouba e, finalmente, se suicida. Sua derrota não prova que ela estava errada e certos os burgueses de Yonville l'Abbaye, que Deus a castiga por seu crime, como sustentou em juízo Maître Sénard, defensor do romance (sua defesa é tão hipócrita quanto a acusação do procurador Pinard, autor secreto de versos pornográficos), mas simplesmente que a luta era desigual: Emma estava sozinha, e, por ser impulsiva e sentimental, costumava errar o caminho, envolver-se em ações que, em última análise, favoreciam o inimigo (Maître Sénard, com argumentos que o próprio Flaubert deve ter posto em sua boca, garantiu em juízo que a moral do romance era: os perigos de uma moça receber educação superior à sua classe social). Essa derrota, fatídica pelas condições em que se concebia o combate, tem contornos de tragédia e de folhetim, e essa é uma das combinações a que eu, envenenado, como ela, por certas leituras e espetáculos da adolescência, sou mais sensível.

Mas não é apenas o fato de Emma ser capaz de enfrentar seu meio — família, classe e sociedade —, mas sim as causas de seu enfrentamento que se impõem à minha admiração por sua figurinha inapreensível. Essas causas são muito simples e têm a ver com algo que ela e eu temos muito em comum: nosso incurável materialismo, nossa predileção pelos prazeres do corpo sobre os da alma, nosso respeito pelos sentidos e pelo instinto, nossa preferência por esta vida terrena diante de qualquer outra. As ambições que levam Emma a pecar e morrer são aquelas que a religião e a moral ocidentais combateram mais barbaramente ao longo de sua história. Emma quer gozar, não se conforma em reprimir em si essa profunda exigência sensual que Charles não consegue

satisfazer porque nem sabe que existe, e quer, além disso, cercar sua vida de elementos supérfluos e agradáveis, a elegância, o refinamento, materializar em objetos o apetite pela beleza que sua imaginação, sua sensibilidade e leituras fizeram brotar dentro dela. Emma quer conhecer outros mundos, outras pessoas, não aceita que sua vida transcorra até o fim dentro do horizonte obtuso de Yonville, e quer também que sua existência seja variada e excitante, que nela figurem a aventura e o risco, os gestos teatrais e magníficos da generosidade e do sacrifício. A rebeldia de Emma nasce dessa convicção, raiz de todos os seus atos: não me resigno a meu destino, a duvidosa compensação do além não me importa, quero que minha vida se realize plena e totalmente aqui e agora. Existe, sem dúvida, uma quimera no cerne do destino ambicionado por Emma, sobretudo se ele for transformado em padrão coletivo, em projeto humano. Nenhuma sociedade poderá oferecer a todos os seus membros uma existência semelhante e, por outro lado, é evidente, para que a vida em comunidade seja possível, que o ser humano deva se resignar a pôr rédeas em seus desejos, a limitar essa vocação à transgressão que Bataille chamava de Mal. Mas Emma representa e defende de modo exemplar um lado do humano brutalmente negado por quase todas as religiões, filosofias e ideologias, apresentado por elas como motivo de vergonha para a espécie. Sua repressão foi uma causa de infelicidade tão abrangente quanto a exploração econômica, o sectarismo religioso ou a sede de conquista entre os homens. Com o correr do tempo, setores cada vez mais amplos — agora até mesmo da Igreja — chegaram a admitir que o homem tinha o direito de comer, de pensar e expressar suas ideias livremente, à saúde, a uma velhice segura. No entanto, como nos tempos de Emma Bovary, mantêm-se os mesmos tabus — e nisso a esquerda e a direita dão as mãos — que negam universalmente ao ser humano o direito ao prazer, à realização de seus desejos. A história de Emma é uma rebelião cega, tenaz e desesperada contra a violência social que sufoca esse direito.

Lembro-me de ter lido, nas páginas iniciais de um livro de Merleau-Ponty, que a violência quase sempre é bela em imagem, isto é, na arte, e de ter sentido com isso certa tranquilidade. Eu tinha na época dezessete anos e me assusta constatar que, apesar de minha natureza pacífica, a violência explícita ou implícita, refinada ou crua, era um requisito indispensável para que um

romance me convencesse de sua realidade e fosse capaz de me entusiasmar. As obras isentas de alguma dose de violência me pareciam irrealis (sempre preferi os romances que fingem o real, assim como outros preferem que finjam o irreal), e a irrealidade costuma me aborrecer mortalmente. Em *Madame Bovary*, a violência impregna a história e se manifesta em muitos planos, desde sua forma física de dor e sangue — a operação, a gangrena e a amputação da perna de Hippolyte, o envenenamento de Emma — ou a espiritual do roubo minucioso (do comerciante Lheureux), do egoísmo e covardia (Rodolphe, Léon), ou em suas formas sociais de animalização do ser humano por força do trabalho vil e da exploração (da anciã Catherine Leroux, que passou 54 anos cuidando dos animais de uma granja e recebe, paralisada de perplexidade diante da multidão dos comícios agrícolas, uma medalha de prata que vale 25 francos; os vizinhos que a ouvem, quando se afasta, murmurar que vai dá-la ao padre, para que reze missas por ela) e, sobretudo, em sua forma mais generalizada da estupidez e das armadilhas que os homens armam para si mesmos: seus preconceitos, suas invejas, suas intrigas. Contra esse pano de fundo se destacam, como a neve na escuridão, a fantasia de Emma, seu apetite por um mundo diferente daquele que destroça seu sonho. É precisamente essa cena, a mais violenta do livro, na qual se consuma, por sua própria mão, a derrota de *Madame Bovary*, a que mais me comove. Sei de cor esse capítulo que começa com Emma se encaminhando, no dia que termina, para o castelo de Rodolphe, para tentar uma última solução que a salve da ruína, da vergonha, do perdão de Charles que a obrigará a mudar, e que termina no dia seguinte com Emma entrando na morte como num pesadelo com a visão do Cego repugnante que atravessa Yonville cantarolando uma canção vulgar. São páginas de uma assombrosa sabedoria narrativa e de uma terrível crueldade — Maître Sénard não tinha como perder o julgamento mostrando de que maneira atroz, por meio do arsênico, ficava punido o pecado — que me proporcionaram ao mesmo tempo sofrimento e prazer, que saciaram meu pedantismo e sadismo literário em mil ocasiões. Além disso, tenho por esse episódio uma gratidão particular; trata-se de um segredo entre mim e Emma. Há alguns anos, durante algumas semanas, tive a sensação de uma incompatibilidade definitiva com o mundo, um desespero tenaz, um profundo desgosto pela vida. Em algum momento, passou por minha cabeça a ideia de suicídio; lembro-me de, outra

noite, ter rondado (fatídica influência de *Beau geste*) as proximidades da Place Denfert-Rochereau, o escritório da Legião, com a ideia de me impor, através da mais odiosa das instituições, uma fuga e punição românticas: mudar de nome, de vida, desaparecer em um serviço rude e vil. É inestimável a ajuda que me prestou, nesse período difícil, a história de Emma, ou, melhor dizendo, a morte de Emma. Lembro-me de ter lido, nesses dias, com angustiosa avidez, o episódio do suicídio, de ter recorrido a essa leitura como outros, em circunstâncias parecidas, recorrem ao padre, à bebida ou à morfina, e de ter extraído todas as vezes, dessas páginas lancinantes, algum consolo e equilíbrio, repugnância ao caos, gosto pela vida. O sofrimento fictício neutralizava aquele que eu vivia. Toda noite, em meu socorro, Emma entrava no castelo deserto de Huchette e era humilhada por Rodolphe; saía para o campo onde a dor e a impotência por um instante a aproximavam da loucura; deslizava como um duende na farmácia de Homais e ali, Justin, a inocência transformada em sequaz da morte, a via beber o arsênico na penumbra do *capharnaüm*; voltava a sua casa e padecia o indizível calvário: o sabor de tinta, a náusea, o frio nos pés, seus estremecimentos, os dedos cravados nos lençóis, o suor na testa, o bater dos dentes, o descontrole dos olhos, as convulsões, o vômito de sangue, a língua que sai de sua boca, o estertor final. Todas as vezes, a tristeza e a melancolia se mesclavam a uma curiosa sensação de tranquilidade, e a consequência da dilacerante cerimônia era para mim a admiração, o entusiasmo: Emma se matava para que eu vivesse. Em outras ocasiões de contrariedade, depressão ou simples mau humor, recorri a esse remédio e quase sempre com o mesmo resultado catártico. Essa experiência, e outras parecidas, me convenceram do quanto são discutíveis as teorias que defendem que a literatura é edificante *por seus resultados*. Não são necessariamente as histórias felizes e com morais otimistas que elevam o espírito e alegam o coração dos leitores (virtudes que, no Peru, se atribuíam ao “Pisco Vargas”); em alguns casos, como no meu, podia-se conseguir o mesmo efeito, por sua sombria beleza, com histórias infelizes e pessimistas como a de Emma Bovary.

Mas Emma não é apenas uma rebelde mergulhada num mundo violento; é também uma moça sentimental, um pouco vulgar, e em sua história aparece certo mau gosto e uma dose moderada de truculência. Aprecio profundamente essas aberrações, elas exercem sobre mim uma irresistível atração e, mesmo não

suportando o melodrama literário em estado puro — o cinematográfico, sim, e é possível que essa minha fraqueza tenha sido forjada pelo melodrama mexicano dos anos 1940 e 1950 que frequentei como um vício e que ainda prezo —, quando um romance é capaz de usar material melodramático dentro de um contexto mais rico e com talento artístico, como em *Madame Bovary*, minha felicidade é ilimitada. Seria conveniente definir melhor do que estou falando, para evitar um mal-entendido. Meu apreço pelo melodrama não tem nada a ver com esse jogo intelectual, desdenhoso e superior, que consiste em reivindicar esteticamente, mediante uma *interpretação* nobre e inteligente, o valor do ignóbil e ignorante, como fizeram, por exemplo, Hermann Broch com o *kitsch* e Susan Sontag com o *camp*, mas sim uma identificação com essa matéria que é, antes de tudo, emocional, ou seja, uma obediência plena a suas leis e uma reação ortodoxa a seus incitamentos e efeitos. Melodrama talvez não seja a palavra exata para expressar o que quero dizer, porque tem uma conotação ligada ao teatro, ao cinema e ao romance, e eu falo de algo mais vasto, que está presente sobretudo nas coisas e nos seres humanos da realidade. Falo de certa distorção ou exacerbação do sentimento, da perversão do gosto entronizado em cada época, dessa heresia, contraponto, deterioração (popular, burguesa e aristocrática) que os modelos estabelecidos pelas elites como padrões estéticos, linguísticos, morais, sociais e eróticos sofrem em toda sociedade; falo da mecanização e aviltamento que as emoções, ideias, relações humanas sofrem na vida cotidiana; falo da inserção, por obra da ingenuidade, da ignorância, da preguiça e da rotina, do cômico no sério, do grotesco no trágico, do absurdo no lógico, do impuro no puro, do feio no belo. Cada país, classe social, geração introduz variantes e contribuições à vulgaridade (no Peru se chama *huachafería* e é um dos domínios em que nós, peruanos, temos sido realmente criativos), uma das expressões humanas mais persistentes e universais. Essa matéria não me interessa em termos intelectuais, mas sentimentais. Um filme como *A última canção*,* com toda sua elefantina idiotice, não me atrai como uma aranha atrai um entomólogo, para estudar através de uma lupa esse *fenômeno*, mas sim porque durante a hora e meia de projeção essa teia é capaz de me prender em seus fios como a viúva-negra prende nos seus o incauto fornicador e provoca em mim uma identificação, um reconhecimento semelhante ao de Emma vendo em Rouen a representação de

Lucie de Lammermoor (“*La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait quelque chose même de sa vie*” [A voz da cantora não lhe parecia senão o ressoar de sua consciência, e essa ilusão que a encantava algo de sua própria vida]). Simplesmente, no caso de *A última canção*, quando desaparece a causa, desaparece o efeito, vem a reflexão e, à luz do raciocínio e da perspectiva, a idiotice resplandece como estrita idiotice. Mas isso ocorre — como em Corín Tellado, *O direito de nascer* ou *Simplesmente Maria* — porque nessa obra a realidade só é melodramática, só existe o mau gosto na vida: o exclusivismo faz brotar a irrealidade. Uma vez que, sem dúvida, esse meu pendor tem a ver, no fundo, com a fixação realista: o elemento melodramático me comove porque o melodrama está mais perto do real do que o drama, a tragicomédia, do que a comédia ou a tragédia. Quando uma obra de arte abrange, além de outros, mesclado a eles (que são seus contrários), esse lado vulgar, patético, paródico, mesquinho, alienado e estúpido, e o faz sem se colocar num distanciamento irônico, sem estabelecer uma superioridade intelectual ou moral, com respeito e verdade (aquele herói medieval que prepara uns bolos com as unhas e cabelos da amada e os come, aquele outro que beija a princesa na boca três vezes em homenagem à Santíssima Trindade, o espadachim romântico que umedece os olhos com perfume de violetas, a calcinha rosada em que a empregadinha investe suas economias para impressionar o motorista), sinto uma emoção idêntica à que produz em mim a representação literária da rebeldia e da violência.

Em *Madame Bovary* esse aspecto aparece sobretudo nessa trança de episódios, situações e seres que procedem, em sua maioria, do arsenal do romance do romantismo, dos signos premonitórios da fatalidade que, ao longo da história, anunciam o fim de Emma, até personagens como o Cego andrajoso e cheio de chagas, símbolo do destino trágico, ou Justin, outra constante do século XIX, o menino silenciosamente apaixonado pela mulher inatingível. Gosto muito que *Madame Bovary* possa ser lido também como uma coleção de tópicos, que contenha tipos-clichês: que o comerciante Lheureux seja ambicioso, antisemita e propenso ao roubo, que os notários e funcionários sejam sórdidos e malvados, e os políticos, falantes, hipócritas e ridículos. Mas gosto em especial da ambivalência de Emma, que, assim como planeja com

frieza audácias e excessos, ela se emocione como uma boba com leituras ingênuas, sonhe com países exóticos de cartão-postal adornados com todos os lugares-comuns da época, presenteie o homem que ama com um sinete que diz *Amor nel cor*, e lhe peça que “à meia-noite pense em mim” e pronuncie às vezes estas grandes frases (“*Il n’y a pas de désert, pas de précipices ni d’océan que je ne traverserais avec toi*” [Não há deserto, precipícios, nem oceano que eu não atravessaria com você]) que irritam o prático Rodolphe. Encantam-me as coincidências folhetinescas do romance, como aquela, sublime, durante o passeio no rio de Emma e Léon, amantes recentes, quando o barqueiro se lembra de ter levado, dias antes, um grupo de cavalheiros e damas que bebiam champanhe, e Emma, com um estremecimento, descobre que um deles era Rodolphe, ou essa inefável imagem de Charles Bovary cheirando com ternura e elogiando o ramo de violetas que Léon deu de presente a Emma depois de possuí-la. Tenho muito presente a cena de Justin sozinho, soluçando no escuro junto ao túmulo de madame Bovary, e parece-me comovente que Emma, quando o mundo começa a desabar em cima dela, gaste seus últimos cinco francos atirando-os a um mendigo, e evidentemente acho perfeito que o final do episódio do fiacre seja apenas uma mão nua de mulher espalhando ao vento a carta de rompimento que não entregou.

No dia 24 de abril de 1852, Flaubert comenta com Louise Colet um romance de Lamartine (*Graziella*) que acabara de ler: “*Et d’abord, pour parler clair, la baise-t-il ou ne la baise-t-il pas? Ce ne sont pas des êtres humains, mais des mannequins. Que c’est beau, ces histoires d’amour où la chose principale est tellement entourée de mystère que l’on ne sait à quoi s’en tenir, l’union sexuelle étant réléguée systématiquement dans l’ombre comme boire, manger, pisser, etc.! Le parti pris m’agace. Voilà un gaillard qui vit continuellement avec une femme qui l’aime et qu’il aime, et jamais un désir! Pas un nuage impur ne vient obscurcir ce lac bleuâtre! O hypocrite! S’il avait raconté l’histoire vraie, que c’eût été plus beau! Mais la vérité demande des males plus velus que M. de Lamartine. Il est plus facile en effet de dessiner un ange qu’une femme: les ailes cachent la bosse*” [E em primeiro lugar, falando claro, ele a traça ou não a traça? Não são seres humanos, mas manequins. Que beleza, essas histórias de amor nas quais a coisa principal é tão envolta em mistério que não se sabe o que pensar, a união sexual relegada sistematicamente à sombra, assim como beber, comer, mijar etc.! A

ideia preconcebida me incomoda. Temos um sujeito que vive continuamente com uma mulher que ele ama e que o ama, e jamais um desejo! Nenhuma nuvem impura vem obscurecer este lago azulado! Ó hipócrita! Se ele contasse a história verdadeira, seria mais bonita! Mas a verdade exige machos mais peludos que o sr. Lamartine. De fato, é mais fácil desenhar um anjo do que uma mulher: as asas escondem a corcunda]. Em muitíssimas ocasiões eu reagia de maneira semelhante diante de uma história: o fato de um romance omitir a experiência sexual me irrita tanto como se reduzir a vida exclusivamente à experiência sexual (embora este último menos que o primeiro, já disse que entre irrealdades prefiro a mais material). Tenho necessidade de saber se o herói se excita com a heroína (e vice-versa) e é indispensável que suas mútuas excitações me contagiem para que esses heróis me sejam verossímeis. O tratamento da questão sexual na narrativa é um dos mais delicados, talvez o mais árduo, ao lado do [tratamento] da política. Como ambos os assuntos possuem uma carga tão forte de restrições e convicções, é difícil fingir naturalidade, “inventar” essas matérias, dar-lhes autonomia: tende-se, invariavelmente, a tomar partido contra ou a favor de algo, a demonstrar em vez de mostrar. Assim como, segundo alguns teólogos, é pela braguilha que mais homens vão para o inferno, grande número de romances se precipitam na irrealdade pela mesma via. Em nenhum outro tema é tão patente a mestria de Flaubert como na dosagem e distribuição do erótico em *Madame Bovary*. O sexo está na base do que acontece e é, ao lado do dinheiro, a chave dos conflitos, e as vidas sexual e econômica se confundem em uma trama tão íntima que é impossível entender uma sem a outra. No entanto, para evitar as limitações da época (o sinistro puritanismo de sotaina do Segundo Império levou ao banco dos réus dois grandes livros de seu tempo: *Madame Bovary* e *As flores do mal*) e a ameaça de irrealdade, o sexo está presente muitas vezes de forma oculta, banhando os episódios na sombra de sensualidade e malícia (Justin contempla, trêmulo, as roupas íntimas de madame Bovary, Léon adora suas luvas, Charles, uma vez morta Emma, desafoga suas ânsias nos objetos que ela teria gostado de possuir), embora, às vezes, irrompa triunfal: inesquecível a cena de Emma desembaraçando os cabelos como uma consumada cortesã na frente de Léon, ou cuidando de sua pessoa para o amor com o refinamento e a meticulosidade que devia ter a egípcia Ruchiuk Hânem. O sexo ocupa lugar

central no romance porque ocupa na vida, e Flaubert queria simular a realidade. Ao contrário de Lamartine, não dissolveu em espiritualidade e lirismo o que é também algo biológico, mas tampouco reduziu o amor a este último. Esforçou-se por pintar um amor que fosse, de um lado, sentimento, poesia, expressão e, de outro (mais discretamente), ereção e orgasmo. Em 19 de setembro de 1852 escreveu a Louise: “*Ce brave organe génital est le fond des tendresses humaines; ce n’est pas la tendresse, mais c’en est le substratum comme diraient les philosophes. Jamais aucune femme n’ai aimé un eunuque et si les mères chérissent les enfants plus que les pères, c’est qu’ils leur sont sortis du ventre, et le cordon ombilical de leur amour leur reste au coeur sans être coupé*” [Esse bravo órgão genital é o fundo das ternuras humanas; não é a ternura, mas o substrato dela, como diriam os filósofos. Jamais mulher alguma amou um eunuco, e se as mães adoram mais os filhos que os pais é porque eles saíram de seu ventre, e o cordão umbilical de seu amor permanece em seu coração sem que seja cortado]. Essa filosofia, que com Freud alcançaria dignidade científica, contamina a história de Emma Bovary. De fato, o “bravo órgão genital” esclarece as condutas e psicologias dos personagens e é com frequência o combustível que move a intriga. O desânimo, o desassossego que, pouco a pouco, transformam Emma em uma adúltera são consequência de sua frustração matrimonial, e essa frustração é principalmente erótica. O temperamento ardente de Emma não tem um companheiro à altura no agente de saúde, e essas noites de amor insatisfatórias precipitam a queda. Por outro lado, com Charles ocorre o contrário. Essa mulher bela e resignada o satisfaz a tal ponto, a ele cuja aspiração é tão pequena nesse campo (sai dos braços ossudos de Héloïse, velhusca cujos pés gelados lhe davam calafrios ao entrar na cama) que, paradoxalmente, anula nele toda inquietação, toda ambição: ele tem tudo, para que mais? Sua felicidade sexual explica, em boa parte, sua cegueira, seu conformismo, sua pertinaz mediocridade.

Na mesma carta em que comenta o romance de Lamartine, Flaubert resumiu para Louise, com certa vulgaridade, sua opinião sobre as mulheres: “*Elles ne sont pas franches avec elles-mêmes; elles ne s’avouent pas leur sens; elles prennent leur cul pour leur coeur et croient que la lune est faite pour éclairer leur boudoir*” [Elas não são francas consigo mesmas; elas não admitem as próprias sensações; elas confundem o cu com o coração e acreditam que a lua existe para

iluminar sua alcova] (*Correspondance*, v. II, p. 401). Não vejo por que não se poderia dizer a mesma coisa dos homens: eles também costumam fraudar a si mesmos, dissimular os sentidos e confundir seu coração com seu “*cul*” (ou o equivalente). Emma, por outro lado, trata de tirar partido de suas “limitações” e, transformando o vício em virtude, a regra em exceção, rompe os condicionamentos que pesam sobre sua pessoa (seu sexo) e inicia um processo que é, sem a menor dúvida, um obscuro, instintivo processo de liberação. É impossível não admirar a aptidão de Emma para o prazer; uma vez estimulada e educada por Rodolphe, supera seu mestre e a seu segundo amante e envolve em cálido erotismo o romance a partir do capítulo IX da segunda parte. Assim como na literatura libertina do século XVIII — Flaubert foi um leitor entusiasta do marquês de Sade —, o amor está ligado à religião, ou melhor, à Igreja e aos objetos de culto. O despertar sexual de Emma ocorre num colégio de freiras, ao pé dos altares, entre o incenso das cerimônias (algo que enlouqueceria o procurador Pinard), e seu primeiro encontro com Léon, que inflama o casal e precede a grande cena erótica do fiacre, é levado a cabo, por sugestão de Emma, na catedral de Rouen. A sedução está entrelaçada, segundo um sistema de vasos comunicantes em que o erótico se contamina de religiosidade e a religião de erotismo, com a descrição que o Suíço faz das belezas e tesouros da catedral aos amantes iminentes. Um dos conceitos que a crítica repete a respeito de Emma (desde Maître Sénard ao próprio Flaubert) é que se trata de uma infeliz, digna de comiseração. Na realidade, seu destino é mais humano e desejável que o desses diligentes ventres procriadores que são as mulheres de Yonville — madame Langlois, madame Caron, madame Dubreuil, madame Tuvache, madame Homais — que não parecem viver senão para cumprir certas funções domésticas e que sem dúvida pensam, como a sogra de Emma, que as mulheres não devem ler romances, sob pena de se transformar em umas *évanouies*. Embora morra jovem e tenha uma morte atroz, Emma, pelo menos, graças a sua valentia para se aceitar como é, vive experiências profundas que as virtuosas burguesas de Yonville nem sequer suspeitam em sua existência tão rotineira como a de suas galinhas e cachorros. Eu louvo o fato de que Emma, em vez de sufocar seus sentidos, trate de saciá-los, que não tenha escrúpulos de confundir o “*cul*” e o “*coeur*”, que de fato são parentes próximos, e que tenha sido capaz de acreditar que a lua existia para iluminar sua alcova.

A presença do sexo em um romance não me interessa como interessaria a um observador frio, para estudá-lo prefiro um manual. Cada vez que surge um problema de censura, a defesa do livro incriminado se faz a partir de certas afirmações básicas (como as de Maître Sénard respondendo a Maître Pinard) que são hipócritas: a descrição literária das ações e órgãos sexuais, a invenção de situações eróticas seriam feitas com um propósito científico, para instruir o leitor, ou com intuito moralizante (pintar o pecado para combatê-lo), ou a beleza da forma sublimou de tal maneira a matéria sexual que esta já pode provocar apenas elevados gozos espirituais; unicamente a pornografia comercial busca excitar os leitores, função incompatível com a literatura autêntica. Quanta bobagem! No meu caso, nenhum romance produz grande entusiasmo, fascínio, plenitude se não faz as vezes de estimulante erótico ao menos numa dose mínima. Eu comprovei que a excitação é mais profunda na medida em que o sexual não é exclusivo nem dominante, mas sim se complementa com outras matérias, se encontra integrado a um contexto vital complexo e diverso, como ocorre na realidade: um livro de Sade, no qual o monotema desvitaliza o sexo e o transforma em algo mental, me excita menos que, por exemplo, os episódios eróticos (muito escassos) de *Esplendor e misérias das cortesãs*, de Balzac (me lembro sobretudo do roçar de joelhos numa carruagem), ou os que salpicam *As mil e uma noites*, na versão do dr. Mardrus. Em *Madame Bovary* o erótico é fundamental, mas mesmo que Flaubert quisesse *contar tudo*, viu-se obrigado a tomar precauções para escapar dos perigos da censura (não só a oficial: mesmo seu amigo, o escritor Maxime Du Camp, apoiou os cortes ao livro feitos por *La Revue de Paris*). Mas o fato de o sexual ser mais implícito que explícito não significa que esses dados escondidos, esses fatos narrados por omissão, sejam menos eficazes. O clímax erótico do romance é um hiato genial, um subterfúgio que consegue, justamente, potencializar ao máximo o material oculto ao leitor. Refiro-me ao interminável percurso pelas ruas de Rouen do fiacre em que Emma se entrega a Léon pela primeira vez. É notável que o episódio erótico mais imaginativo da literatura francesa não contenha uma única alusão ao corpo feminino, nem uma palavra de amor, e seja apenas uma enumeração de ruas e lugares, a descrição das idas e vindas de uma velha carruagem de aluguel. Mas não são apenas os silêncios eróticos que constituem minhas melhores recordações de *Madame Bovary*. Penso nas quintas-feiras no

Hôtel de Boulogne, no porto de Rouen, onde se dão os encontros com Léon, quando todos os elementos da tragédia vão cercado Emma e essa sensação de perigo, essa adivinhação da catástrofe parecem multiplicar sua sensualidade. Muitas vezes esperei nesse quarto macio, eu a vi chegar sempre “*plus enflamée, plus avide*” [mais inflamada, mais ávida], ouvi o silvar de cobra com que cai o laço de seu corpete, observei-a correr nas pontas dos pés para ver se a porta estava fechada, e em seguida, com que alegria, eu a vi tirar a roupa e avançar, pálida e séria, para os braços de Léon Dupuis.

É curioso que, na imensa bibliografia flaubertiana, nenhum aficionado tenha produzido ainda uma interpretação com o título de *Flaubert e o fetichismo da botina*. Porque há material de sobra para um estudo a respeito. Eis aqui uma amostra, com dados escolhidos ao acaso. Albert Thibaudet conta que, quando criança, Flaubert ficava extasiado contemplando botinas femininas¹ e que, portanto, é algo autobiográfico o episódio de *Madame Bovary* em que Justin pede à empregada que lhe permita engraxar as botinas de Emma, que o menino toca com amor reverente, como objetos sagrados. Sartre destaca o lugar em que aparece pela primeira vez na obra de Flaubert o tema do sapato (e acrescenta “tão importante na vida e na obra de Flaubert”, mas não volta a falar do assunto: uma das muitas pontas soltas em seu ciclópico ensaio):² em *Mémoires d'un fou*, no capítulo IX, em que se descreve com delicadeza um belo pé de mulher: “*son petit pied mignon enveloppé dans un joli soulier à haut talon orné d'une rose noire*” [seu pezinho delicado fechado em um lindo sapato de salto alto enfeitado com uma rosa negra]. Sabe-se, por outro lado, que Flaubert guardava em seu escritório, entre cartas e certas prendas e objetos de sua amante, o chinelo que Louise Colet havia levado em sua primeira noite de amor e que, com frequência, como conta a ela em suas cartas, ele pegava para acariciar e beijar.

Em contrapartida, o tema do pé e do sapato aparece com frequência em sua correspondência e às vezes de maneira curiosa. Existe, por exemplo, uma carta a Louise, escrita em Trouville em 26 de agosto de 1853, na qual ele diz, brincando, que se fosse professor no Collège de France faria “*un cours sur cette grande question des Bottes comparées aux littératures*. ‘Oui, la Botte est un monde’*dirais-je, etc.*” [um curso sobre essa importante questão de Botas comparadas nas literaturas. “Sim, a bota é um mundo”, eu diria etc.]. Toda a

extensa carta é uma diversão em torno desse assunto, várias páginas de divagações surpreendentes, engenhosas e vagamente viciosas (trata-se aqui de calçados masculinos) sobre o sapato como símbolo de culturas, civilizações e épocas — China, Grécia, a Idade Média, Luís xv — e como emblema de livros e autores — Corneille, La Bruyère, Boileau, Bossuet, Molière etc. É uma brincadeira, sem dúvida, mas inquietante, sintomática de uma inclinação: o que lhe permite fantasiar com tanta erudição sobre o tema revela que em suas leituras e observações sempre esteve muito alerta à aparição desse membro, o pé, e seu envoltório social, o sapato.

Prova disso é outra carta a Louise, de alguns dias antes. Recém-chegado a Trouville, para passar ali umas férias, Gustave foi à praia, ver “as damas a se banhar”. Sua carta (de 14 de agosto de 1853) nos mostra o quanto o espanta que as mulheres fiquem tão feias ocultas por aqueles sacos e gorros que vestem para entrar na água; mas o que o deprime ainda mais é o que deixam à mostra, isto é, os pés: “*Et les pieds! rouges, maigres, avec des oignons, des durillons, déformés par la bottine, longs comme des navettes ou larges comme des battoirs*” [E os pés! vermelhos, magros, com joanetes, com calos, deformados pela botina, compridos como lançadeiras ou largos como raquetes]. Não resta dúvida de que se tratava de um *amateur*. E é significativo que o nome do pai supremo do fetichismo do pé — que lhe deu seu nome além do mais —, cuja volumosa obra de ficção e autobiográfica tem como coluna vertebral essa delicada extremidade feminina e seu envoltório, apareça rabiscado nos manuscritos de *Madame Bovary* conservados na Biblioteca Municipal de Rouen: a melodia picaresca cantada pelo cego no romance foi extraída de um livro de Restif de la Bretonne.

Em todo caso, esse demônio se projeta em *Madame Bovary*, em que pés e calçados femininos são muito importantes na vida erótica dos varões.³ Citei a magia que as botinas de Emma exercem sobre Justin; em outro momento, o narrador menciona que, quando Léon, entediado, tenta se livrar do domínio que Emma exerce sobre ele, que “*au craquement de ses bottines, il se sentait lâche, comme les ivrognes à la vue des liqueurs fortes*” [ao ouvir o ranger de suas botinas, ele ficava fraco, como os bêbados diante das bebidas fortes]. Na entrevista com o notário, a quem Emma foi pedir ajuda para pagar suas dívidas, Maître Guillaumin se inquieta e parece conceber a ideia de se aproveitar da bela

visitante quando seu joelho roça “*sa bottine, dont la semelle se recourbait tout en fumant contre le poêle*” [sua botina, cuja sola se curvava fumegante contra o aquecedor]. Quando Emma vai embora, enojada com a baixeza do notário, este fica idiotizado, “*les yeux fixés sur ses belles pantoufles en tapisserie*” [os olhos fixos em suas belas pantufas de tapeçaria] que eram “*un présent de l’amour*” [um presente do amor]. A primeira vez que Léon vê Emma, recém-chegada a Yonville, madame Bovary está erguendo a ponta da saia para aproximar-se da chama da lareira “*son pied chaussé d’une bottine noire*” [o pé calçado com uma botina preta]. E no dia do passeio a cavalo, que irá terminar com o ato de amor, Rodolphe aprecia “*entre ce drap noir et la bottine noire, la délicatesse de son bas blanc, qui lui semblait quelque chose de sa nudité*” [entre o tecido negro e a botinha negra, a delicadeza da meia branca, que lhe parecia algo de sua nudez]. Quando Emma, no apogeu de sua paixão por Rodolphe, atinge sua beleza mais esplêndida, não é estranho que o narrador precise, ao descrever seus encantos, que “*quelque chose de subtil qui vous pénètre se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied*” [algo de sutil e penetrante emanava até das dobras do vestido e da curva de seu pé]. Nos rascunhos manuscritos de *Madame Bovary* descobre-se que até Charles é um apreciador. Em uma passagem, que Flaubert logo desprezou, o oficial de saúde, ao contemplar durante a extrema-unção os pés de Emma moribunda, se enche de recordações eróticas; volta a se ver no dia de seu casamento, desamarrando os cordões dos sapatos brancos de Emma enquanto “*il frémissait dans les éblouissements de la possession prochaine*” [ele estremecia na vertigem da proximidade da possessão]. Na verdade, os primeiros sintomas de emoção em Charles ao ver Emma são de índole fetichista: são provocados pelos tamancos que a filha de *père Rouault* está usando. O narrador é explícito, diz que Charles vai feliz à granja de Bertaux porque o atraem esses ímãs poderosos: “*il aimait les petits sabots de mademoiselle Emma sur les dalles lavées de la cuisine; ses talons hauts la grandissaient un peu, et, quand elle marchait devant lui, les semelles de bois, se relevant vite, claquaient avec un bruit sec contre le cuir de la bottine*” [ele adorava os tamanquinhos de mademoiselle Emma nos ladrilhos lavados da cozinha, os saltos que a deixavam um pouco mais alta e, quando ela andava na frente dele, as solas de madeira, se erguendo depressa, estalavam com um ruído seco contra o couro da botina]. Trata-se de uma presença numerosa, que tem

tonalidades distintas: voluptuosas, de domínio e, afinal, até piedosas, quando o abade Bournisien põe os santos óleos sobre “*la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l’assouvisance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus*” [a planta dos pés, antes tão rápidos quando ela corria para saciar seus desejos e que agora não voltariam a caminhar]. Mas, de toda essa galeria de referências, a mais persistente e querida, para mim, é a descrição da “*mignarde chaussure*” [preciosa sapatilha] de Emma — uma sapatilha de cetim rosado, bordada — que fica pendurada do peito de seu pezinho quando ela senta no colo do amante no quarto alugado do Hôtel de Boulogne.

Mas, ao dissociar o indissociável, sei que minto: o que importa não é que *Madame Bovary* contenha esses ingredientes, mas sim, em essência, a maneira como estão combinados em um corpo que, por essa razão, é muito mais que a soma de suas partes. Rebelia-vulgaridade-violência-sexo: a forma faz com que essa matéria indivisível seja o que é.

Ainda sob o efeito da enorme impressão do romance, li imediatamente depois, um atrás do outro, como episódios de um seriado, os demais livros de Flaubert reunidos pela Garnier em sua coleção de capa amarela. Uns mais, outros menos, todos me comoveram e consumaram meu vício. Me lembro de algumas discussões olímpicas, nesse verão de 1959, com amigos que riam quando eu afirmava, furioso: “*Salammbô* também é uma obra-prima”. Todo mundo concorda que esse livro envelheceu e que hoje não há quem resista, sem bocejos e sorrisos, à história da moça que cometeu o sacrilégio de tocar o véu de Tanit, com seus enfeites operísticos e essa antiguidade multicolorida que parece um pouco com a de Cecil B. De Mille. É verdade, boa parte do livro resulta fechada, devedora do pior romantismo, como a história de amor, insubstancial e tópica, de Mâtho com a filha de Amilcar. Mas outro aspecto do romance não perdeu seu vigor: o épico, as ações de multidão, que nenhum outro romancista, a não ser Tolstói, soube realizar com tanta eficácia como Flaubert. (Em *Madame Bovary*, há um exemplo maior dessa mestria no capítulo dos comícios agrícolas: o povo inteiro de Yonville está presente, falam e circulam todos os personagens que apareceram até então, e é impecável a síntese do geral e do particular, a alternância entre o coletivo e o individual.) Os banquetes, as festas, as cerimônias — alucinante, inesquecível, a imolação dos meninos à bocarra de Moloque — e, sobretudo, as batalhas de *Salammbô*

conservam intactos um dinamismo, uma plasticidade e uma elegância que não se viu mais na literatura; mas sim, por outro lado, no cinema, nos grandes westerns de John Ford, por exemplo (outro vício precoce ao qual permaneço fiel). Mas embora eu tenha gostado de todos os outros livros de Flaubert, o único que me abalou de maneira semelhante a *Madame Bovary* foi *L'Éducation sentimentale*. Durante muito tempo, achei que era o grande romance de Flaubert, no qual ele havia abrangido mais, e essa opinião é válida em certo sentido: o que em *Madame Bovary* é uma mulher e uma aldeia, em *L'Éducation sentimentale* é uma geração e uma sociedade. O conjunto é mais rico, há uma variedade social e uma matéria histórica mais complexas, uma representação mais diversificada da vida e, do ponto de vista formal, uma originalidade e um feitiço iguais. E, no entanto, não: o quadro tão variado e esplêndido de *L'Éducation sentimentale* não tem um personagem como Emma. O tímido Frédéric Moreau e a esquiva, maternal madame Arnoux são admiráveis, mas nem eles nem a fauna que os rodeia — os banqueiros, artistas, industriais, mulheres galantes, jornalistas, operários, nobres — resistem à comparação porque nenhum chega a constituir um tipo humano, no sentido cervantino ou shakespeariano que o próprio Flaubert definiu tão bem: “*Ce qui distingue les grandes génies, c'est la généralisation et la création. Ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la conscience du genre humain des personnages nouveaux*” [O que distingue os grandes gênios é a generalização e a criação. Eles resumem personalidades esparsas em um único indivíduo e levam personagens novos à consciência do gênero humano] (carta a Louise, 25 de setembro de 1852). É o caso de Emma Bovary. Ela, como o Quixote ou Hamlet, resume em sua personalidade atormentada e sua medíocre peripécia certa postura vital permanente, capaz de aparecer debaixo das roupagens mais diversas em épocas e lugares distintos, e que, ao mesmo tempo que é universal e duradoura, é uma das presunções mais peculiares do humano, da qual resultaram todas as façanhas e todos os cataclismos do homem: a capacidade de fabricar ilusões e a louca vontade de realizá-las. Também Salammbô, Saint Antoine, Bouvard e Pécuchet, Saint Julien l'Hospitalier insuflam ilusões extraordinárias e vontades formidáveis para concretizar a quimera, mas suas ambições têm a ver com Deus ou com a Ciência: a utopia de Emma, ao contrário, é rigorosamente humana. Na madrugada de 22 de maio de 1853,

Flaubert escreveu a Louise: “*Une âme se mesure à la dimension de son désir, comme l’on juge d’avance des cathédrales à la hauteur de leurs clochers*” [Mede-se uma alma pela dimensão de seu desejo, assim como avaliamos previamente as catedrais pela altura de suas torres]. Sua glória terá sido criar, no personagem miúdo e versátil de Emma Bovary, a melhor demonstração dessa verdade, um dos campanários que dominam a planície da existência humana.

Em 1962, comecei a ler a *Correspondance* de Flaubert. Me lembro da data exata; acabava de ganhar algum dinheiro com um romance, e meu primeiro investimento foi comprar de um livreiro de Tours os treze volumes publicados pela Conard. À parte o grande interesse de seguir passo a passo uma vida humana tão difícil e áspera, e de como é excitante para o viciado flaubertiano⁴ refazer por mãos do próprio autor a homérica gestação de suas obras, conhecer de perto suas leituras, ódios, frustrações, ter a sensação de, rompendo o tempo e o espaço, penetrar no círculo dos íntimos, das testemunhas de sua vida — Maxime, Bouilhet, Louise, George Sand, Caroline —, creio que a correspondência de Flaubert constitui o melhor amigo para uma vocação literária que se inicia, o exemplo mais proveitoso com que pode contar um escritor jovem escolhido pelo destino. Quem leu sua correspondência achará estranho que eu considere estimulantes umas cartas nas quais domina o mais sombrio pessimismo e crepitam as maldições contra o homem em geral e contra muitos homens particulares, e em que a humanidade parece, com poucas exceções (quase todos escritores), uma massa canalha e grotesca. Mas, ao mesmo tempo, esse rimbombar furioso com que a cada noite o grande homem desafogava o nervosismo e a fadiga das dez ou doze horas de trabalho anteriores,⁵ as cartas mostram melhor que qualquer outra coisa a humanidade de seu gênio, como seu talento foi uma conquista lenta, como, na tarefa de criação, o homem está inteiramente abandonado a si mesmo, para o mal (ninguém virá lhe soprar no ouvido o adjetivo adequado, o advérbio feliz), mas também para o bem porque, se é capaz de emular a paciência e o empenho revelado nessas cartas, se é capaz de “dissecar-se em carne viva” como Flaubert, conseguirá também, como aquele provinciano e vociferante solteirão, escrever algo duradouro. Essas pequenez e pobreza que vão se convertendo pouco a pouco em elevação e riqueza, esse processo no qual a constância e a convicção desempenham um papel tão importante, podem ser um magnífico estímulo

para um escritor, um antídoto poderoso contra o desalento. Foi nas épocas em que tive mais dificuldade para escrever que mais li — aos saltos, blasfemando sempre contra os cortes que a sobrinha Caroline fez na *Correspondance* — as cartas de Flaubert e sempre com efeito animador.⁶

Pratico o fetichismo literário: adoro visitar as casas, túmulos, bibliotecas dos escritores que admiro, e se além disso pudesse colecionar suas vértebras, como fazem os crentes com os santos, o faria com muito gosto. (Eu lembro que, em Moscou, fui o único, no grupo de convidados, a fazer sem me desesperar a infinita peregrinação tolstoiana, o único a farejar com prazer desde as babuchas e samovares até a última pena de ganso.) Não me esqueço da frustração que foi para mim a visita a Croisset. Tínhamos estado antes em Rouen, com Jorge Edwards, dando uma olhada no cenário da infância, no Hôtel-Dieu, imaginando a sala de autópsias, querendo acreditar que era aquela a janela por onde ele e a irmã espiavam as meticulosas dissecações do pai, e dando uma volta pelo cemitério sem encontrar o túmulo pensávamos que Croisset fecharia com chave de ouro o domingo flaubertiano. Imagem sórdida: a casa havia sido demolida e substituída por uma fábrica, o ambiente era feio e opressivo, com chaminés enegrecidas; o rio, canalizado, já não passava junto à casa e viam-se por toda parte pirâmides de carvão, o ar cheio de fuligem. O museu era apenas o pavilhão sobrevivente onde se podia ver um papagaio dissecado que lhe serviu de modelo para *Un coeur simple* e uma das pedras lavradas que trouxe de Túnis quando escrevia *Salammbô*. Havia também algumas fotos amareladas, e era tudo mesquinho e triste. A única coisa comovente era percorrer a famosa “*allée des gueulades*” [alameda da gritaria], a pequena avenida sombreada por árvores (“as mesmas”, insistiu o guia) onde o gigante normando rugia toda tarde — à caça de assonâncias e consonâncias, das enlouquecedoras cacofonias — as frases escritas na noite anterior.

Um apaixonado de verdade não se limita a possuir sua amada, mas sim, como queriam na Idade Média, organiza sua vida em função desse amor e se empenha em todos os combates pela senhora que ama. (Final de 1960. Violenta discussão com um amigo boliviano que ele encerrou assim: “Você é intratável quando se trata de Cuba e de Flaubert”. Catorze anos depois, admito com espírito mais flexível as críticas à Revolução Cubana; minha intransigência sobre o tema Flaubert, por outro lado, continua absoluta.) O vício que me

levou a não só devorar todos os livros de Flaubert, mas toda literatura crítica ou parasita em torno dele que caiu em minhas mãos, e Flaubert foi, em muitos casos, o termômetro que me serviu para medir outros autores, o fator que determinou meu entusiasmo ou minha recusa. Por essa razão, tenho certeza de que minha antipatia por Barbey d'Aurevilly tem como razão seus ataques a Flaubert e que minha pouca simpatia por Valéry e Claudel (que qualificou o belíssimo começo de *Salammbô* como a prosa mais rasa da literatura francesa) se deve à mesma coisa, e que a súbita mudança de opinião a respeito de Henry James, cujos romances me impacientavam sobremaneira antes, começou quando li seu inteligente ensaio sobre Flaubert. Minha falta de respeito pela crítica literária da atualidade se funda, em boa parte, no fato de ter sabido, graças aos piedosos trabalhos de René Dumesnil, o que disseram as revistas e periódicos quando foram lançados os livros de Flaubert, e minha convicção de que, no geral, os criadores tiveram melhor olfato que os críticos para descobrir o novo tem origem no artigo de Baudelaire sobre *Madame Bovary*. Quero lembrar aqui a insolentíssima afirmação de Ezra Pound em *ABC of reading*, que li (como se diz) com um aperto no coração, afirmando que, ao contrário do poeta que para ter uma formação adequada deve ler uma lista imensa de autores que se inicia em Homero, o autor de prosa podia começar simplesmente com o autor de *Bouvard et Pécuchet*.

A crítica de seu tempo foi injusta e míope com Flaubert. Até mesmo *Madame Bovary*, que obteve sucesso de público — motivado em boa parte pelo escândalo do julgamento —, mereceu duros ataques dos jornalistas parisienses, mas, ao menos nesse romance, Sainte-Beuve e outros poucos acertaram. Por outro lado, os demais livros foram objeto de incompreensão e provocaram verdadeiros turbilhões jornalísticos (o recorde foi de Barbey d'Aurevilly que declarou, por exemplo, que *La tentation de Saint Antoine* era tão indigesto como a segunda parte do *Fausto*), nos quais a ignorância e a insensibilidade se misturam frequentemente ao ressentimento e à má-fé. A geração seguinte, por outro lado, recuperou Flaubert e, embora ele tenha sempre se oposto a ocupar o lugar que Zola e os naturalistas lhe reservavam, considerou-o um mestre. Mas em seguida a literatura francesa menosprezou Flaubert — Claudel não é uma exceção —, e até a década de 1950 os escritores e críticos davam um pouco a impressão de se lembrar de Flaubert apenas para

denegri-lo. Os existencialistas, convencidos de que a literatura é uma forma de ação e de que o escritor deve participar com todas as suas armas, a começar pela pena, no combate a seu tempo, mal conseguiam tolerar seu fanatismo pela forma, seu isolamento desdenhoso, seu “artepurismo”, seu desprezo pela política. Esquecendo que o essencial de Flaubert é a obra e não seus humores e opiniões pessoais, estenderam aos romances o desagrado que lhes produzia esse ermitão de Croisset que batalhava contra as palavras enquanto o mundo lhe caía sobre a cabeça. Essa atitude encontra sua expressão mais violenta nas frases de Sartre contra Flaubert em *Situations, ii*, um ensaio que eu tinha lido com fervor anos antes de desenvolver o vício e que me produzia, retroativamente, uma espécie de angústia, um choque de lealdades.

Na década de 1960, a valorização de Flaubert na França mudou radicalmente; o menosprezo e o esquecimento se transformaram em resgate, elogio, moda. Os franceses, ao mesmo tempo que eu, se tornavam viciados e, com uma atitude entre ciumenta e prazerosa, vi, nesses anos convulsos do gaullismo, da guerra da Argélia, da Organização do Exército Secreto (Organisation Armée Secrète, OAS) e, para mim, dos galopantes horários de literatura e rádio (o Ofício de Radiodifusão Televisão Francesa [Office de Radiodiffusion Télévision Française, ORTF] era meu ganha-pão), propagar-se a paixão flaubertiana. Tenho muito presente a satisfação, como se um familiar ou amigo tivesse sido homenageado, com que li o prólogo de François-Régis Bastide para a reedição das Éditions du Seuil para *La première éducation sentimentale*, conhecida até então apenas por um público universitário, e que terminava com esta afirmação que eu não vacilaria nem um segundo em pregar na porta de minha casa: “Já o sabíamos, mas agora sabemos definitivamente e para sempre: o verdadeiro Patrono é Flaubert.”

Os *engagés* tiveram como sucessores, na atualidade literária francesa, essa série heterogênea de romancistas agrupados pela crítica sob o rótulo de “*nouveau roman*”. Embora quase todos me entediassem muito, com exceção de Beckett (incluído no grupo porque tinha o mesmo editor dos outros), que também me entediava, mas que dava a impressão de que, em seu caso, o tédio tinha uma justificativa, sempre tive simpatia por eles porque proclamavam aos quatro ventos a importância de Flaubert para o romance moderno. No entanto, a primeira a analisar teoricamente esse vínculo não foi uma

romancista, mas sim uma erudita, Geneviève Bollème, que em 1964 publicou um ensaio, *La leçon de Flaubert*, destacando no autor de *Madame Bovary* os aspectos nos quais os novos narradores baseavam seus experimentos: consciência artística, obsessão descritiva, autonomia do texto, em outras palavras, o “formalismo” flaubertiano. Seu ensaio era uma demonstração aplicada de uma convicção audaciosa: que em todo Flaubert e principalmente em *Madame Bovary* o essencial é a descrição, que ela desmancha a história, que “descrever” e não “relatar” foi para ele a experiência única capaz de expressar “os movimentos da vida”. Era uma maneira astuta de lançar uma ponte entre Flaubert e os novos romancistas, todos eles encarniçados descritores, porém relatores apáticos. Em reportagens ou conferências, Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon tinham reconhecido o papel de Flaubert como precursor da modernidade. Mas quem se encarregou de coroá-lo oficialmente como mestre do novo romance foi Nathalie Sarraute, em um artigo brilhante e tendencioso da revista *Preuves* (fevereiro, 1965): “Flaubert, o precursor”. Em um bistrô de Saint-Germain, fiquei pasmo ao ler o artigo. Estava feliz com algumas afirmações (“Neste momento, o mestre de todos nós é Flaubert. Em torno de seu nome, há unanimidade; trata-se do precursor do romance atual”), mas, quando o artigo passa a explicar as razões da liderança, tive a impressão de estar sonhando. Isolando de seu contexto um parágrafo de uma carta a Louise (“*Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air, un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut*” [O que me parece belo, o que eu queria fazer, é um livro sobre nada, um livro sem ligação externa, que ficasse em pé sozinho pela força interna de seu estilo, assim como a Terra, sem sustentação, se mantém no ar, um livro que quase não tivesse assunto ou no qual, pelo menos, o assunto fosse quase invisível, se isso é possível]), Nathalie Sarraute confundia esse desejo de Flaubert com a realidade de sua obra e chegava a esta extraordinária conclusão: “Livros sobre nada, quase sem tema, livres de personagens, de intrigas e de todos os velhos acessórios, reduzidos a um puro movimento que os torna aparentados à arte abstrata”. Era difícil ir mais longe na desnaturalização, nunca tão verdadeira, da frase de Borges que diz que cada autor cria seus precursores.

Mas, enfim, um leitor tem o direito de escolher o que coloca naquilo que lê. A citação de Nathalie Sarraute é de uma carta escrita quando Flaubert se encontrava entregue à *Madame Bovary*, e quem acompanhou a elaboração desse romance ou dos outros sabe a atenção minuciosa que ele prestava à história — as situações, os cenários, os personagens, a peripécia —, o cuidado com que traçava o plano do argumento. Podem-se extrair centenas de citações da *Correspondance* a respeito da importância que ele atribuía à matéria (ele chamava a isso de “as ideias” de um romance), como se depreende, por exemplo, de sua opinião sobre *Graziella*, de Lamartine. De um lado, é mais exato entender seu anseio por “*un livre sur rien, un livre sans attache extérieure*” como um arrebatamento de entusiasmo pelo estilo, e de outro, como mais uma defesa da autonomia da ficção — tudo em um romance, sua verdade e sua mentira, sua seriedade ou banalidade, é dado pela forma como ele se materializa —, a necessidade de que um romance seja persuasivo por seus próprios meios, ou seja, pela palavra e pela técnica e não por sua fidelidade ao mundo exterior (embora ele soubesse que o confronto é inevitável quando o livro está nas mãos do leitor, que só pode apreciar, entender, julgar, em função desse mundo exterior do qual faz parte). A citação é um argumento a favor da objetividade narrativa, não uma negação do episódico. Se Nathalie Sarraute tivesse continuado a investigar a *Correspondance*, teria descoberto que um ano e cinco meses depois da frase citada por ela Flaubert escreveu — também para Louise — esta outra, que começa retomando ideia idêntica (livros sobre nada) e que logo a corrige e completa no sentido oposto: “*Je voudrais faire des livres où il n’eût qu’à écrire les phrases (si l’on peut dire cela), comme pour vivre il n’y a qu’à respirer l’air. Ce qui m’embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d’effets, tous les calculs du dessous* et qui sont de l’Art pourtant, car l’effet du style en dépend, et exclusivement” [Eu queria fazer livros em que não fosse preciso senão escrever as frases (se é que se pode dizer isso), assim como para viver não é preciso mais que respirar o ar. O que me aborrece são as malícias do projeto, as combinações de efeitos, todo o cálculo da base e que por isso são a Arte, porque o efeito do estilo depende disso, e exclusivamente] (carta da madrugada de 26 de junho de 1853; grifo meu). Não dá para ser mais claro: a parte excitante era, para ele, trabalhar o estilo, a escolha das palavras, resolver os problemas de substantivação, adjetivação, eufonia, ritmo. Da outra parte ele gostava menos

— as “malícias do plano”, as “combinações de efeitos”, os “cálculos de fundo” são, evidentemente, problemas relativos aos dados, à ordem dos episódios que compõem a história, a organização da matéria em um sistema temporal —, mas ele não negava que fosse artística, nem importante. Ao contrário, Flaubert afirma que “o efeito do estilo” *depende* de tudo isso e acrescenta, de forma categórica, *exclusivamente*. Um autor pode não ser de todo consciente do significado pleno de sua obra, e poderia ocorrer que Flaubert, ambicionando escrever romances que fossem apenas palavras, livros sem história, tivesse contribuído para o romance moderno com invenções que têm a ver tanto ou talvez mais com a técnica narrativa — a montagem da história — do que com o uso da palavra. Me alegra poder provar que não é assim; além de ser, na prática, um grande contador de histórias, Flaubert era perfeitamente lúcido sobre a função do episódio na narrativa e considerou inclusive que a eficácia da prosa (o que, para ele, significava sua beleza) dependia “exclusivamente” dela. Encontrar essa citação que corrobora minha própria ideia do romance é um dos prazeres que me proporcionou a *Correspondance* nestes dias em que tantos narradores combatem com raiva a “história” na ficção; outro, ainda mais pessoal, é a felicidade com que qualquer admirador de *Amadís de Gaula* e do *Tirant lo Blanc* descobre que um dia Flaubert escreveu: “*Tu sais que c’est un de mes vieux rêves que d’écrire un roman de chevalerie. Je crois cela faisable, même après l’Arioste, en introduisant un élément de terreur et de poésie large qui lui manque. Mais qu’est-ce-que je n’ai pas envie d’écrire? Quelle est la luxure de plume qui ne m’excite!*” [Você sabe que um dos meus sonhos mais antigos é escrever um romance de cavalaria. Acho realizável, mesmo depois de Ariosto, introduzindo um elemento de terror e de grande poesia que falta nele. Mas o que não tenho vontade de escrever? Qual a luxúria da pena que não me excita!] (*Corresp.*, v. III, p. 245).

Mas o importante era que, embora um pouco adulterado, Flaubert voltava à atualidade com passos rápidos. As adulterações não provinham só do setor formalista. Quase ao mesmo tempo em que li o artigo de Nathalie Sarraute — desviacionismo de direita —, li, com idêntica surpresa, em *Recherches Soviétiques* (Cahier 6, 1956), a tradução do ensaio de um membro da Academia de Ciências da União Soviética, A. F. Iváchtchenko, que propunha

uma interpretação desviacionista de esquerda: Flaubert era um dos pais do realismo crítico.

E, nesses anos também, Sartre começou a fazer algo que pode ser considerado uma laboriosa e monumental autocrítica. Do juízo sumaríssimo de Flaubert em *Situations, ii*, o esforço de situá-lo em um meio familiar, social e histórico numa interpretação que, combinando Marx, Freud e o existencialismo, atendesse totalizadamente aos aspectos sociais e individuais da criação, que eram “Question de méthode” (em *Critique de la raison dialectique*, 1960) e os artigos de 1966 em *Les Temps modernes*,⁷ havia uma virada considerável, uma passagem do desprezo para o respeito, uma vontade de compreensão muito diferente do ucasse* inicial. Esse processo culminou nos três volumes de *L’Idiot de la famille* (Sartre anunciou o quarto, dedicado a *Madame Bovary*, mas não é nada estranho que a obra permanecesse inconclusa, como ocorreu com outras séries suas) e que são a apoteose do interesse por Flaubert que caracterizou a literatura francesa dos anos 1960. O mais irredutível de seus críticos, o inimigo mais decidido do que Flaubert representou como atitude ante a história e a arte, dedicou vinte anos de sua vida e 3 mil páginas a estudar seu “caso” e reconhece que o homem de Croisset estabeleceu, ao lado de Baudelaire, a sensibilidade moderna. Para mim, essa reconciliação veio resolver um problema pessoal. Sartre é um dos autores de quem acredito ser mais devedor, e durante uma época admirei seus escritos quase tanto como os de Flaubert. Ao fim de alguns anos, porém, sua obra criativa foi descolorindo em minha lembrança, e suas afirmações sobre a literatura e a função do escritor, que num momento me pareceram artigos de fé, hoje me parecem inconvincentes — são os ensaios dedicados a Baudelaire, a Genet, suas polêmicas e artigos que me parecem mais vivos em sua obra. Sua figura moral, por outro lado, foi se agigantando cada vez mais para mim, nas crises e dilemas daqueles anos difíceis, pela lucidez, honestidade e valentia juvenil com que soube enfrentar não apenas o fascismo, o conservadorismo e as armadilhas burguesas, como também o autoritarismo e o espírito clerical da esquerda.

Minha opinião sobre *L’Idiot de la famille* não é extremamente entusiasta; o livro interessa mais ao sartriano que ao flaubertiano; os dois meses de leitura exigidos pelo ensaio produzem a sensação de uma gigantesca tarefa que não

chega nunca a cumprir o intuito enunciado no prólogo — explicar as raízes e a natureza da vocação de Flaubert mediante uma investigação interdisciplinar na qual todas as ciências humanas de nosso tempo participariam para mostrar o que se pode saber, hoje, de um homem. Não importa que um ensaio literário — o de Sartre o é só pela metade — se afaste do objeto de seu estudo para falar de outros temas, sempre e quando o resultado justifique o deslocamento. Mas em *L'Idiot de la famille* não é isso que ocorre: no final, a impressão é de atomização, de um arquipélago de ideias desconectadas, de uma notória desproporção entre os meios empregados e o fim alcançado. Livro excepcionalmente desigual, alterna a análise aguda e achados luminosos com contradições flagrantes. O estranho, em um fervoroso devoto do concreto e do real, como Sartre, é que boa parte do livro seja pura especulação, com um pé muito débil na realidade. No primeiro volume, por exemplo, embora a relação entre Gustave e seu pai, o dr. Flaubert, resulte verossímil e esteja baseada em textos sólidos, as relações descritas entre Flaubert e sua irmã Caroline, primeiro, e depois entre Gustave e Alfred Le Poittevin se baseiam em suposições, algumas extremamente duvidosas. Outro aspecto inesperado do livro é que, embora no avanço contido em “Question de méthode” a perspectiva do estudo pretendia ser ao mesmo tempo existencialista, marxista e psicanalítica, em *L'Idiot de la famille*, salvo em momentos ocasionais — alguns de grande brilhantismo, como a descrição da descoberta da origem social e ideológica do pai e da mãe de Flaubert, ou o exame das classes sociais durante o Segundo Império —, o grosso de sua interpretação é estrito e pode-se dizer freudiano ortodoxo, embora disfarçado com um vocabulário existencialista. Não digo isso como censura, mas como curiosidade. No mais, talvez as melhores páginas tenham sido obtidas graças ao método freudiano: a explicação psicanalítica da “crise de Pont-l'Évêque”, isto é, a questão eternamente debatida da natureza exata da enfermidade de Flaubert — epilepsia, histeria etc. —, debate ao qual Sartre, com sua teoria da neurose, contribui com um ponto de vista sólido, complexo e imaginativo, mesmo que não inteiramente persuasivo. É nesse segundo volume, sobretudo, que o ensaio se afasta quase por completo da literatura para ser só psicologia. Em vez de “explicar” Flaubert e sua obra a partir dessa neurose tão minuciosamente desmontada, Sartre parece usar a pessoa e os escritos de Flaubert para ilustrar

os mecanismos da personalidade neurótica. É instrutivo e fascinante tudo o que se aprende sobre patologia mental, complexo de Édipo, de castração, deslocamentos simbólicos; mas, por outro lado, é muito pouco o que tudo isso esclarece sobre a obra de Flaubert. A descrição de traumas genéricos, de situações típicas, dissolve por completo dentro de uma abstração a especificidade de Flaubert, e era esta que, segundo seu propósito explícito, o ensaio deveria depurar. Além disso, nesse segundo volume, mais ainda que no primeiro, há repetições desesperadoras, e às vezes se tem a sensação de que, girando nessa prosa que reitera, volta, desanda, propõe cem vezes a mesma ideia, Sartre se enrolou na própria teia, que se vê — para usar uma imagem que lhe é cara — sequestrado por sua construção labiríntica. A mesma coisa poderia ser dita em metade do número de páginas. Essa certeza ainda se acentua no segundo volume, o mais disperso dos três. A não ser pela seção intitulada “Névrose et programmation chez Flaubert: le Second Empire”, Flaubert volatizou, e o livro se eterniza, descrevendo com uma retórica às vezes empolada processos psíquicos independentes, desligados de seu caso particular: o geral roubou o foco do singular, o abstrato, do concreto. A última parte, por outro lado, é a mais interessante, sobretudo a comparação entre Flaubert e Leconte de Lisle — o resumo do que significou o parnasianismo e os vínculos entre sua estética e a teoria flaubertiana da arte é admirável —, e o mesmo se pode dizer da sedutora análise das relações entre Flaubert e o Segundo Império, embora não fique de todo provada a tese de Sartre segundo a qual o escritor representativo dessa sociedade foi o autor de *Madame Bovary*, que se identificará de modo visceral com o que significou o regime de Luís Bonaparte. Ao mesmo tempo, essa análise histórico-social é um corte tão brusco com o que veio antes — que se movia no plano exclusivamente psicológico ou psíquico — que parece o começo de outra investigação, uma ruptura, mais que um complemento. O livro cessa de maneira abrupta, como se o cansaço tivesse surpreendido o autor no meio da corrida, ao descobrir que havia fixado uma distância grande demais para suas forças, para as forças de qualquer homem sozinho. No final, acaba sendo desalentador comprovar que os textos de Flaubert estudados com mais afincamento são apenas os escritos na infância e na adolescência, que o esforço empregado no exame desses textos — quase todos de escasso valor literário, meros indícios pré-históricos de uma vocação —

tenha esgotado o tempo e a energia do crítico que, ao fim do texto caudaloso, por um erro de planejamento, não chegou a estudar nem mesmo o primeiro romance publicado por Flaubert. Dessa forma, a obra terminada acaba sendo o que, sem dúvida, no projeto original de Sartre, deveriam ser as considerações prévias para uma interpretação. Ao contrário do personagem de *A peste*, de Camus, que nunca escreve um romance porque jamais decide como estruturar a primeira frase do livro, aqui o escritor se pôs a escrever com tanta fúria, desenvolveu com tanto pormenor e considerações adventícias os prolegômenos, que perdeu a perspectiva do conjunto e de repente descobre que o trabalho assumiu tais proporções que já não teria tempo — nem, sem dúvida, vontade — de levar a cabo a empresa. O resultado é um bebê monstruoso, um gigante menino, um produto frustrado e genial. Isso se chama, claro, cair com todas as honras, ser derrotado por excesso de audácia: só caem fundo os que subiram alto.

Naturalmente, é obrigatória a comparação do que aconteceu com Sartre nesse livro e o que ocorreu com Flaubert no último que escreveu. Haverá uma semelhança maior, um fracasso tão igualmente admirável e por razões tão idênticas como o de *L'Idiot de la famille* e *Bouvard et Pécuchet*? Ambos são tentativas impossíveis, empresas destinadas a fracassar, porque ambos haviam estabelecido de antemão uma meta inalcançável, tinham por lastro uma ambição de certo modo inumana: a totalidade. A ideia de representar num romance a totalidade do humano — ou, se preferirem, a totalidade da estupidez, só que para Flaubert ambos os termos expressavam quase a mesma coisa — era uma utopia semelhante à de apreender em um ensaio a totalidade de uma vida, explicar um homem reconstruindo *todas* as fontes — sociais, familiares, históricas, culturais, psicológicas, biológicas, linguísticas — de sua história, todos os afluentes de sua personalidade visível e secreta. Nos dois casos o autor tentava desembaraçar uma madeixa que tem princípio, não fim. Mas é evidente que em ambos os casos no defeito está o mérito, que a derrota constitui uma espécie de vitória, que em ambos os casos a comprovação do fracasso só cabe a partir do reconhecimento da grandeza que explica e que tornou inevitável esse fracasso. Porque ter se empenhado em tal aventura — ter incorrido no crime de Luzbel: querer romper os limites, ir além do possível — é fixar um auge mais alto para o romance e para a crítica.

E assim chego ao final de minha história de amor. É triste e grandioso, como o final de toda história romântica que se repete, essas de que Emma gostava e de que eu gosto. É triste porque essa longa e fidelíssima paixão nasceu condenada, pela miserável razão da existência, a fluir numa única direção, a ser solicitude sem resposta, e porque a última imagem da história arremeda a primeira: o amante, sozinho, o coração disparado de desejo, os olhos fixos no livro que suas mãos seguram com ternura e, na mente, como um ratinho de dentes carnívoros agachado em uma cova profunda, a terrível certeza de que a mais terrena das mulheres nunca abandonará seu recinto sutil para comparecer ao encontro. Mas o amante não desiste, porque essa dama preencheu sua vida de uma maneira sem dúvida menos gloriosa, mas talvez mais duradoura, que a maneira permitida pelo amor compartilhado em que, como Emma aprende, se está sempre correndo o risco de constatar que tudo passa, e porque sua senhora, embora nunca tenha tomado corpo nem tenha estado em seus braços, continuará nascendo para ele em uma fazenda perdida no país de Caux e repetindo sua aventura quantas vezes lhe for solicitado, com docilidade maravilhosa, sem dar mostras de fadiga ou tédio.

O final da história é grandioso porque nos últimos anos essa pequena camponesa normanda alcançou uma popularidade que não dá sinais de cessar e que nos anos vindouros provavelmente continuará crescendo. Foi admirada por homens e mulheres das mais diversas condições; austeros professores dedicaram sua vida a estudá-la, jovens iconoclastas querem acabar com toda a literatura do passado e começar outra nova a partir dela, sábios filósofos que a haviam ofendido propõem-se a se emendar em grossos volumes que servirão de pedestal para sua estátua. Isso não ocorre apenas em seu país, mas em muitos. Agora também no mundo de fala castelhana, depois de ter sido esquecida por muito tempo, volta a se pôr ao alcance de tantos olhos, mãos, corações, numa tradução digna. Eu deveria estar com ciúmes, mas não estou; igual a certos velhos perversos com suas jovens esposas, me agrada sobremaneira essa solicitação tenaz, esse favor multitudinário, essa excitação fervilhante que cerca a mulher que eu amo. Sei que, no território em que brinda a sua beleza, ninguém, a não ser o oficial de saúde, Rodolphe e Léon, a possuirá, e que neste território em que me encontro ninguém poderá dar mais do que ela deu a mim.

* Os personagens citados são dos seguintes romances: D'Artagnan, de *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas; David Copperfield, do romance homônimo, de Charles Dickens; Jean Valjean, de *Os miseráveis*, de Victor Hugo; Pierre Bezúkhov, de *Guerra e paz*, de Liev Tolstói; Fabrice del Dongo, de *A cartuxa de Parma*, de Stendhal; Tchen, de *A condição humana*, de André Malraux; O Professor, de *O agente secreto*, de Joseph Conrad; Lena Grove, de *Luz em agosto*, e o “condenado alto”, de *Palmeiras selvagens*, ambos de William Faulkner. [Esta e todas as notas com asterisco são do tradutor.]

* A tradução dos trechos em francês é literal, para auxiliar a leitura.

* *El último cuplé* (1957), filme espanhol de Juan de Orduña, lançou Sara Montiel como estrela internacional.

* Em russo, decreto do tsar com força de lei.

1 Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*. Paris, Gallimard, 1968, p. 115. [Esta e todas as notas numeradas são do autor.]

2 Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris, Gallimard, v. I e II, 1971, e v. III, 1972. A referência está no v. II, p. 1525.

3 Claro que não só em *Madame Bovary*, mas quero me limitar aqui a falar desse livro. Pegadas do mesmo interesse especial podem ser encontradas em toda a obra de Flaubert. Basta recordar o emocionante reencontro, depois de tantos anos, de madame Arnoux e Frédéric em *L'Éducation sentimentale*. Depois de rememorar seu amor extraordinário e impossível, Frédéric cai de joelhos e tenta ressuscitar o desejo de antes. Está a ponto de conseguir quando percebe “*la pointe de sa bottine*” [o bico de sua botina] que “*s'avancait un peu sous sa robe*” [avançava um pouco debaixo do vestido]. Com uma voz “*presque défaillante*” [quase desfalecida], Frédéric murmura: “*La vue de votre pied me trouble*” [A visão de seu pé me perturba].

4 E como é triste, para o apaixonado por Emma, descobrir que Flaubert às vezes se referia a ela de maneira injuriosa: “*c'est une nature quelque peu perverse, une femme de fausse poésie et de faux sentiments*” [é uma natureza um tanto perversa, uma mulher de falsa poesia e de falsos sentimentos], ele afirmou a Mlle. Leroyer de Chantepie (carta de 30 de março de 1857).

5 Esses ataques de raiva o levam às vezes a insolências inesperadas, a que se ponha limites na comprovação de seu talento. Ele passa várias semanas trabalhando nos comícios agrícolas e, de repente, escreve a Louise: “*Je me donne encore quinze jour pour en finir. Au bout de ce temps-là, si rien de bon n'est venu, je lâche le roman indéfiniment...*” [Me dou ainda quinze dias para terminar. Ao fim desse tempo, se nada de bom acontecer, largo o romance indefinidamente...] (*Corresp.*, v. III, p. 369). As 29 páginas do episódio exigiriam, na realidade, quatro meses de trabalho.

6 É possível que esse voluntarismo seja falso, que a conquista literária dependa muito secundariamente da vontade, que existam fatores inatos ou casuais decisivos. Não importa: do ponto de vista de quem quer escrever, será sempre preferível acreditar que todas as portas estão abertas à sua frente e que tudo dependerá de sua lucidez e empenho, e não de processos que escapam totalmente a seu controle, e nesse sentido não há exemplo melhor que Flaubert.

7 “La conscience de classe chez Flaubert” e “Flaubert: du poète à l'artiste”, em *Les Temps modernes*, de maio-junho, 1966, e de agosto, 1966.

Dois

O homem-pena

Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle.

[Sou um homem-pena. Sinto por meio dela, por causa dela, em relação a ela e muito mais com ela.]

Carta a Louise Colet,
1º de fevereiro de 1852

1. *Qual foi o ponto de partida de Madame Bovary?*

Aparentemente, uma frustração. Em meados de setembro de 1849, Flaubert convoca a sua casa de Croisset, nas proximidades de Rouen, seus amigos Maxime Du Camp e Louis Bouilhet com o intuito de ler para eles um manuscrito que havia começado em 24 de maio de 1848 e concluído uns dias antes, em 12 de setembro, às três e vinte de uma tarde ensolarada e ventosa: a primeira *Tentation de Saint Antoine*. A ideia desse livro lhe foi sugerida pelo quadro de Brueghel que tinha visto em Gênova na primavera de 1845, embora, na realidade, o tema do inferno e de Satã o perseguisse desde menino, quando via em Rouen, na feira de Saint Romain, todo outono, a representação do mistério de santo Antão, na barraca de um titereiro célebre na comarca, o *père Legrain*. Aos catorze anos, havia escrito, em versículos bíblicos, uma *Voyage en enfer*, o marco mais remoto desse ciclo satanista que abrange quase quarenta anos de sua vida (a versão definitiva da *Tentation* foi lançada em 1874); dois anos mais tarde, um *Rêve d'enfer* [Sonho infernal]; em 1838, uma *Danse des morts* [Dança dos mortos], que tem o Diabo como personagem e, em 1839, *Smarh*, extenso mistério luciferino, impregnado de romantismo byroniano. A ansiedade com que Flaubert espera o veredito de seus amigos não se deve apenas à importância que tem para ele a matéria desse livro, demônio que açula sua vocação há quinze anos. Acontece que ele trabalhou nessa primeira *Tentation de Saint Antoine* com uma disciplina rigorosa (além dos dezesseis meses, havia também três anos de documentação, durante os quais consultou todo tipo de livros: incunábulo medievais, teólogos como Swedenborg e

místicos como santa Teresa, histórias do começo do cristianismo, tratados sobre religião) e com prazer, sem essas angústias e depressões que transformarão em calvários a redação de seus livros posteriores. Anos mais tarde, consumido nas dúvidas e na febre de *Madame Bovary*, ele confessará a Louise: “Saint Antoine ne m’a pas demandé le quart de la tension d’esprit que la Bovary me cause. C’était un déversoir; je n’ai eu que plaisir à écrire, et les dix-huit mois que j’ai passés à en écrire les 500 pages ont été les plus profondément voluptueux de toute ma vie” [Saint Antoine não me exigiu nem um quarto da tensão de espírito que a *Bovary* provoca em mim. Foi uma válvula de escape; não tive senão prazer ao escrevê-lo, e os dezoito meses que passei na escrita daquelas 500 páginas foram os mais profundamente voluptuosos de toda minha vida] (carta de 6 de abril de 1853).

Há outras razões por que é muito importante para ele essa leitura que fará. Alguns meses antes, madame Flaubert autorizou seu filho Gustave a empreender uma longa viagem pelo Oriente com Maxime Du Camp, mas Flaubert retardou a partida até terminar esse manuscrito. Dessa forma, a viagem pelas terras da Antiguidade, ambição suprema de um jovem educado nas leituras românticas e ávido de exotismo e cor local, passou a ser como uma recompensa pelo esforço desses dezoito meses. Por outro lado, escreveu essa primeira *Tentation* em condições muito diferentes das desses textos — a primeira *Éducation sentimentale*, *Novembre*, *Mémoires d’un fou*, *Smarh* — que permanecem inéditos porque os considera fracassos. Sua obra anterior é de uma época em que Gustave parecia destinado a se integrar à sociedade através de alguma profissão liberal, como seu pai e seu irmão Achille, ambos médicos. São textos escritos em horas roubadas da escola, como *Mémoires d’un fou* ou *Smarh*, ou da universidade, como a primeira *Éducation sentimentale* e *Novembre*. Gustave já sabia então que a única coisa que o interessava era a literatura, e atormentava-o a ideia de ter um futuro burguês, uma atividade qualquer que não fosse escrever, como testemunham suas cartas de adolescência, porém o dr. Flaubert não permitia nenhuma escapatória: tinha de seguir o caminho determinado por esse (Deus) Pai, cujo dedo apontava para a faculdade de Direito. Nesses anos, Flaubert é um escritor pela metade, um jovem cujos tempo e energia se repartem entre a literatura e as ocupações que ele considera um obstáculo. Mas, quando escreve a primeira *Tentation*, seu

destino dá uma volta: a literatura ocupa então o terreno como rainha e senhora. Numa noite escura de janeiro de 1844, nos arredores de Pont-l'Évêque, Gustave teve a primeira crise dessa doença que, sofrida ou escolhida, muito oportunamente vem a liberá-lo do estudo das leis, da obrigação de “semear um futuro” que o estava deixando louco. O cirurgião-chefe do hospital de Rouen não tem outro remédio senão se curvar: Gustave abandonará a universidade e permanecerá em sua casa, levando vida de inválido. Dois anos depois, consolida-se sua libertação: morre o dr. Flaubert, a sombra opressora que ainda podia ofuscar sua liberdade (dizem que a amargura de ver seu filho transformado em um inútil para a ação apressou sua morte). O futuro de Flaubert está traçado a partir de então no sentido que ele queria: viverá ao lado da mãe, dos rendimentos deixados pelo pai, dedicado exclusivamente a ler e escrever. A primeira obra de criação, produto dessa nova existência *consagrada* à literatura (o livro de viagem pela Bretanha, escrito em coautoria com Maxime Du Camp, é apenas um exercício de estilo), é essa *Tentation* que o cordial gigante normando de cabelos loiros e olhos azuis, que logo completará 28 anos, se dispõe a ler para seus amigos Bouilhet e Du Camp, também escritores. É compreensível que esteja cheio de alegria, de inquietação e temor quando inicia a leitura.

2. Como foi a leitura e quais foram as reações dos amigos?

A leitura do enorme manuscrito — a primeira *Tentation* tinha o dobro de páginas da definitiva — teve como cenário o dormitório e a sala de trabalho de Gustave e se deu em cenário e horário estritos. De início, ficou combinado que Bouilhet e Du Camp não fariam comentários até o final. A cerimônia durou quatro dias, cada um dividido em duas sessões de leitura de quatro horas: do meio-dia às quatro da tarde, e de oito à meia-noite. O único leitor era Gustave, que “modulava, cantava, salmodiava” seu texto enquanto Bouilhet e Du Camp escutavam em silêncio, trocando às vezes um rápido olhar. No primeiro dia, antes de começar a leitura, num arroubo de euforia, Gustave agitou o manuscrito no ar: “Se não derem gritos de entusiasmo, nada pode comover

vocês!”. Madame Flaubert não assistia às sessões, mas circulava pelo corredor, inquieta, e às vezes, sem conseguir se controlar, chamava de lado Louis e Maxime: “E então?”. Eles respondiam com evasivas. Mas a sós, os dois amigos resolveram ser sinceros com Flaubert. Até então, tinham uma falsa ideia do livro; imaginavam um monólogo do eremita relatando suas experiências, ou um romance histórico sobre o cristianismo dos tempos heroicos. Essas oito horas diárias de leitura ficaram gravadas na memória de Maxime como algo “penoso”. À meia-noite do quarto dia, Gustave lê a última frase e, sem dúvida rouco, dá um soco na mesa: “Bom, agora é com vocês. Digam francamente o que acham”. Quem dá a sentença é Louis Bouilhet, um tímido que, segundo Du Camp, podia ser implacável quando se tratava de literatura: “Nossa opinião é que você deve jogar esse livro no fogo e nunca mais voltar a falar disso”. Flaubert reage como um animal ferido. Os amigos discutem o resto da noite, Gustave defendendo o livro. Louis e Maxime criticando. Por fim, Flaubert se rende: “Talvez tenham razão. Me deixei absorver pelo tema; me entusiasmei com ele e não vi com clareza. Admito, o livro tem os defeitos que apontam, mas esses defeitos estão em minha natureza. O que eu posso fazer?”. Eles respondem: “Abandone esses temas difusos e vagos que não consegue dominar, que não consegue condensar. Já que tem uma incontrolável tendência para o lirismo, procure um tema em que o lirismo acabe tão ridículo que você será forçado a se controlar e eliminá-lo. Algum assunto banal, um desses abundantes incidentes na vida burguesa, algo com *La cousine Bette* [A prima Bette] ou *Le cousin Pons* [O primo Pons], de Balzac, e se esforce para tratar isso de um jeito natural, quase familiar, evitando essas digressões, essas divagações, belas em si mesmas, mas que são entremeios inúteis para o desenvolvimento do conceito e desagradáveis para o leitor”. Flaubert, “mais vencido que convencido”, murmura: “Não vai ser fácil, mas vou tentar”. Eram oito da manhã, a luz e os ruídos do dia invadiam a espaçosa mansão e, ao sair do quarto, Du Camp vislumbrou um vestido preto de mulher que desaparecia na escada: madame Flaubert havia escutado tudo, com o ouvido pregado na porta. Ela se conformou ainda menos que o filho com o veredito; guardou rancor de Bouilhet e Du Camp e viveu o resto da vida convencida de que essa opinião (sobretudo a de Maxime) era filha da inveja que tinham de Gustave.

No dia seguinte, depois dessa noite em claro e tensa, os três amigos passeiam pelo jardim da casa de Croisset, olhando as águas do Sena, incomodados com o que aconteceu na véspera. Bouilhet então se volta para Gustave: “Olhe, por que não escreve um romance baseado na história de Delaunay?”. Flaubert ergueu a cabeça, feliz: “Que grande ideia!”.

Seria o ponto de partida para *Madame Bovary*.

3. Qual o grau de verossimilhança desse episódio? Foi justa ou injusta a opinião de Du Camp e Bouilhet?

Minha impressão é a de que as linhas gerais do episódio são corretas e que os detalhes foram fantasiados ou inventados. A única fonte do episódio é Maxime Du Camp, que o expõe nas memórias que publicou quando madame Flaubert, Gustave e Bouilhet já tinham morrido.⁸ Críticos e biógrafos consideram duvidoso o testemunho de Du Camp, pois lhes parece que, assim como madame Flaubert intuiu, Maxime teve inveja do amigo: ele fez ou aprovou os cortes em *Madame Bovary* para *La Revue de Paris*, declarou frustrada *L'éducation sentimentale* e recomendou também dezenas de cortes e, quando Gustave morreu, esboçou dele uma imagem pérfida na qual, por um lado, rebaixava seu talento e, por outro, se apresentava, graças a suas sugestões e críticas, como o responsável pelos acertos literários de Flaubert. A verdade é que esse critério não me convence totalmente. Maxime Du Camp, polígrafo medíocre que obteve tudo o que ambicionou — êxito social e literário, condecorações, a Academia —, dificilmente terá entendido a atitude de Flaubert ante sua vocação, e menos ainda terá sido capaz de apreciar seu gênio. É provável que, no fundo, suas opiniões explicitassem sinceramente o que sentia por Flaubert: um amistoso desdém, uma deferência paternal pelo amigo que, apesar de seus esforços (e talvez devido à epilepsia, como escreveu), nunca conseguiu, como ele, “triunfar” na busca da popularidade, das honras e do poder. Maxime ficaria surpreso, sem a menor dúvida, se soubesse que hoje sua presença na literatura se deve apenas ao fato de ter sido amigo de Gustave, salvo para os poucos especialistas que o mencionam como precursor do

futurismo por uns poemas que compôs louvando o progresso, a cidade e a máquina.

Em todo caso, seu testemunho é correto quanto à opinião severíssima que mereceu dele e de Bouilhet a primeira *Tentation*. Os críticos, com essa facilidade acomodatória com que elogiam o consagrado, hoje acusam Du Camp e Bouilhet de cegueira por não terem sabido detectar, nessas quatro jornadas, a obra genial. Muitos julgam a primeira *Tentation* a partir da versão depurada e econômica de 1874, cujo valor é indiscutível. No entanto, a respeito da versão de 1849, minha opinião não está muito longe da dos amigos. Trata-se de um livro amorfo e desigual, de uma prolixidade tediosa, no qual a eloquência, a reiteração, a mania de metáfora asfixiam os achados de estilo. Há uma facilidade da qual o autor abusa, um lirismo descontrolado e verborrágico e, na organização do livro, descuido, desproporção, defeitos que, a partir precisamente de *Madame Bovary*, Flaubert temeria como a peste. É surpreendente que aqueles que admiram as virtudes literárias “flaubertianas” — a palavra justa, a impessoalidade, a objetividade, a composição rigorosa, o controle racional da intuição — não façam este raciocínio: se Bouilhet e Du Camp não tivessem produzido uma desilusão tão dura em Gustave, ele teria, talvez, perseverado em um tipo de literatura de lirismo exacerbado e oratório, de fé cega na inspiração, para o qual estava predisposto e do qual nunca teriam resultado os livros dele que mais amamos. Flaubert começa a ser um grande criador quando reage contra essa propensão lírica, sentimental e romântica que domina seus primeiros escritos e, capital para essa reação, foi a sentença de Maxime e Louis, nessa longa noite de Croisset. O juízo de ambos os amigos não só era bastante justo; foi, sobretudo, útil: ajudou Flaubert a se transformar em outro escritor.

4. De que maneira se deu a transformação literária de Flaubert que culminaria em *Madame Bovary*?

A decepção foi muito dura, e Flaubert demorou a se recuperar. Em 5 de janeiro de 1850, do Cairo — Maxime e Gustave viajaram para o Oriente poucos dias

depois da leitura —, uma carta a sua mãe revela que ele está cheio de dúvidas: “*Saint Antoine est-il bon ou mauvais? Voilà par exemple ce que je me demande souvent. Lequel de moi ou des autres s’est trompé*” [*Saint Antoine é bom ou ruim? Isso, por exemplo, é o que eu sempre me pergunto. Quem está enganado? Eu ou os outros?*]. Resiste em acatar o veredito dos amigos, mas também não está seguro de si mesmo: “*je suis plein de doutes et d’irrésolutions*” [estou cheio de dúvidas e irresoluções]. A ferida não fecha e é uma fonte de reflexão, ou, como se diria hoje, de autocrítica. Mas, menos de um ano depois do episódio, de Damasco, Gustave recorda a Bouilhet como foi terrível para ele o que aconteceu: “*Je suis pourtant revenu (non sans mal) du coup affreux que m’a porté Saint Antoine. Je ne me vante point de n’en être pas encore un peu étourdi, mais je n’en suis plus malade comme je l’ai été pendant les quatre premiers mois de mon voyage. Je voyais tout à travers le voile d’ennuis dont cette déception m’avait enveloppé, et je me répétais l’inepte parole que tu m’envoies: ‘A quoi bon?’*” [Então me recuperei (não sem dificuldade) do golpe horrível que foi para mim *Saint Antoine*. Não me gabo de não estar ainda um pouco tonto, mas não estou mais doente como estive durante os quatro primeiros meses de minha viagem. Eu via tudo através do véu da melancolia em que essa decepção havia me envolvido e repetia para mim mesmo a inepta frase que você me dirige: *Para quê?*] (carta de 4 de setembro de 1850). Em suas memórias, seu companheiro de viagem o censura por ter se mostrado abúlico e retraído enquanto atravessavam o Egito, o Líbano, a Palestina, a Turquia e a Grécia, atitude que Du Camp atribui a falta de curiosidade e saudade da família e de Rouen, mas a razão secreta desse desapego (relativo, além disso, como se percebe nas *Notes de voyage*) era a amargura que Flaubert arrastava devido ao “*coup affreux*”. As alusões posteriores na *Correspondance* revelam que, à distância, ele aceita com mais serenidade o juízo de Bouilhet e Du Camp. Em outubro de 1851 — acabou de começar *Madame Bovary* —, pega a *Tentation* e volta a ler alguns fragmentos a Bouilhet, que insiste em sua opinião desfavorável: “*L’objection de Bouilhet à la publication est que j’ai mis là tous mes défauts et quelques unes de mes qualités*” [A objeção de Bouilhet à publicação é que coloquei ali todos os meus defeitos e só algumas de minhas qualidades] (carta a Du Camp, de 21 de outubro de 1851). Quatro meses depois, Flaubert tem a consciência clara do

que vale a primeira *Tentation*; meio ano de trabalho em *Madame Bovary* serviram para que ele condene a improvisação e defenda o “planejamento” de um romance. Diz isso a Louise, que leu o manuscrito da *Tentation* e o elogiou: “*C’est une oeuvre manquée. Tu parles de perles. Mais les perles ne font pas le collier; c’est le fil. J’ai été moi-même dans Saint Antoine le saint Antoine et je l’ai oublié. C’est un personnage à faire... Tout dépend du plan. Saint Antoine en manque...*”² [É uma obra frustrada. Você fala de pérolas. Mas as pérolas não fazem o colar; é o fio que faz. No *Saint Antoine* eu mesmo fui santo Antão e me esqueci disso. É um personagem a ser construído... *Tudo depende do plano. Saint Antoine não tem plano*] (carta de 1º de fevereiro de 1852). Interessa sobretudo a observação final: essa falta de *plan*, de estruturação, é algo que não ocorrerá no romance que está escrevendo; ao mesmo tempo tentará não “esquecer” a si mesmo no personagem; procurará guardar uma distância entre ele e sua criatura a fim de compô-la melhor — descrevê-la, movê-la, fazê-la sentir e pensar. Em outras palavras, Flaubert vai determinando um método para *Madame Bovary* em função negativa à *Tentation*; a partir das limitações deste, inventa as virtudes daquela. Isso fica claríssimo oito dias depois, em outra carta a Louise, na qual, apesar de ainda assegurar, magoado, que Bouilhet e Du Camp julgaram seu *Saint Antoine* com leviandade, acrescenta: “*Je suis dans un tout autre monde maintenant, celui de l’observation attentive des détails les plus plats. J’ai le regard penché sur les mousses de moisissure de l’âme. Il y a loin de là aux flamboiements mythologiques et théologiques de Saint Antoine. Et, de même que le sujet est différent, j’écris dans un tout autre procédé. Je veux qu’il n’y ait pas dans mon livre un seul mouvement, ni une seule réflexion de l’auteur*” [Agora estou em um outro mundo completamente diferente, o da observação atenta dos detalhes mais rasos. Tenho o olhar voltado para a espuma do mofo da alma. Muito distante dos arroubos mitológicos e teológicos de *Saint Antoine*. E, sendo o assunto diferente, escrevo com um proceder totalmente diferente. Quero que não haja em meu livro *um único* movimento, *uma única* reflexão do autor] (carta de 8 de fevereiro de 1852). De certo modo, a teoria da impessoalidade — é a primeira vez que ele fala dela — nasce de uma recusa, da vontade de fazer algo diferente dessa primeira *Tentation* na qual a intromissão transbordante da subjetividade do narrador impediu que seu herói

obtivesse vida própria e a obra existisse soberanamente. Como repete a Louise em 28 de março daquele ano, o romance que escreve “*sera diamétralement l’antipode de Saint Antoine, mais je crois que le style en sera d’un art plus profond*” [será diametralmente oposto a *Saint Antoine*, mas creio que o estilo dele será de uma arte mais profunda].

Segundo Du Camp, no Oriente Flaubert não só manteve seu propósito de escrever um romance sobre um tema banal, inspirado na “história de Delamare” (que Du Camp confundiu com Delaunay), como lá encontrou o nome para sua heroína. O achado se deu na Núbia inferior, no alto do monte Abucir, enquanto os dois expedicionários contemplavam a segunda catarata do Nilo. Gustave, de repente, deu um grito: “Eureca! Ela vai se chamar Emma Bovary!”. E teria repetido o nome várias vezes, com prazer.

Essa é a parte incerta do testemunho de Du Camp: nada confirma a ideia de que *Madame Bovary* nasceu no dia seguinte à leitura da primeira *Tentation*, nem que Flaubert pensou em escrever um romance sobre a “história de Delamare” durante a viagem ao Oriente. Suas cartas desses dois anos e as *Notes de voyage* não mencionam o assunto. Por outro lado, mencionam outros projetos, que Flaubert comunica a Bouilhet. Por exemplo, de Constantinopla, ele escreve em 14 de novembro de 1850 que está hesitando entre três temas que, no fundo, talvez sejam apenas um: (1) *Une nuit de Don Juan*, cuja ideia lhe veio quando visitava o leprosário de Rodas; (2) a história de *Anúbis*, a mulher que quis ser amada por Deus (germe de *Salammbô*), e (3) um romance ambientado em Flandres, sobre uma moça virgem e mística, que vive e morre em uma pequena cidade de província, no fundo de um jardim plantado com couves. Cinco semanas antes, falava com entusiasmo de pôr em prática, ao voltar, a velha ideia de um *Dictionnaire des idées reçues* (carta de Damasco, 4 de setembro de 1850). E, segundo Maxime, na Turquia, concebeu a ideia de um *roman comique* sobre o Oriente moderno, ao escutar as mil e uma aventuras dos europeus que conheceu na viagem. De todos esses propósitos, o que mais parece combinar com ele é o de *Don Juan*, pois em Roma continua pensando nele e até conta a Bouilhet que fez alguns esboços (carta de 9 de abril de 1851).

Flaubert regressa à França em fim de junho ou começo de julho desse ano, com imenso desejo de escrever, mas ainda não está inteiramente decidido a

contar a “história de Delamare”, pois a primeira coisa que faz em Croisset, assim que desfaz as malas, é corrigir e organizar suas anotações de viagem. Mas nesse momento já remexe a ideia de um romance sobre esse assunto. Prova disso é uma carta de Maxime Du Camp que recebe nesse mês de julho, perguntando: “*Qu’écris-tu? As-tu pris un parti? est-ce toujours Don Juan? est-ce l’histoire de Mme. Delamarre [sic] qui est bien belle, et comme la sais-tu?*”¹⁰ [O que você está escrevendo? Já fez uma escolha? Será mesmo *Don Juan*? Será a história da sra. Delamarre que é bem bonita, e como você a conhece?]. Para alguns, essa carta denuncia a falsidade do que Maxime conta em suas memórias sobre a origem de *Madame Bovary*. Se no dia seguinte à leitura Bouilhet sugeriu a Flaubert a “história de Delamare”, por que em 1851 Maxime pergunta como ele havia conhecido essa mesma história? Mas a impugnação não é definitiva. Ao voltar a Croisset, Flaubert tomou conhecimento de novos detalhes da história dos Delamare: Eugène tinha morrido durante a viagem de Gustave — e talvez a curiosidade de Maxime fosse sobre a origem dos novos dados. Ele e Flaubert tinham se separado em Roma, em abril, de modo que, entre essa data e a carta de Du Camp, Gustave hesita entre dois temas: *Don Juan* e a história de Delamare. Maxime foi passar uns dias em Croisset, no final de julho, e sem dúvida o assunto foi discutido pelos amigos. Quando Maxime retorna a Paris, Gustave já escolheu o nome de sua heroína, e esta descartou *Don Juan*, como indica outra carta de Du Camp que, em agosto, de Paris, comenta com ele um drama pessoal e conclui assim: “Poderia dar para a sua *Bovary* tudo o que acontece comigo; tenho certeza de que servirá a você.”¹¹ Embora nesse momento já esteja totalmente decidido, Flaubert só começa o romance semanas mais tarde. O dia e a hora estão fixados de próprio punho e letra no manuscrito: 19 de setembro de 1851, à noite.

5. O que se pode concluir sobre a origem de *Madame Bovary*?

Que o romance tem, como causa remota, a frustração que foi para Flaubert o veredito de Bouilhet e Du Camp sobre a primeira *Tentation de Saint Antoine*, opinião que, embora lhe tenha sido difícil, conseguiu aceitar parcialmente, e

que o levou a escolher para seu romance seguinte um tema e uma forma diferentes do livro condenado. Não é impossível que Bouilhet tenha sugerido nessa ocasião “a história de Delamare”, escândalo regional que, sem dúvida, toda Rouen conhecia. Talvez esse conselho tenha sido apenas vagamente aceito por Gustave, deprimido demais nesse momento para manifestar o entusiasmo que Du Camp lhe atribui. Depois, enquanto viaja pelo Oriente e se recupera do fracasso, Flaubert considera vários projetos, velhos, como o *Dictionnaire*, ou novos, como *Don Juan*, *Anúbis*, o romance cômico e a história flamenca, sem ficar pensando muito nas aventuras de Delphine Delamare, mas sem esquecê-las. Esse assunto deve ter ficado adormecido e adiado, mas vivo, um pequeno demônio que foi abrindo caminho, à medida que se prolongava a viagem, ao compasso de saudade que Gustave sentia de casa, da paisagem e do povo da Normandia, que eram o cenário e os atores da história de Delamare. Ao regressar a Rouen, o próprio Bouilhet ou madame Flaubert contaram, sem dúvida, que Eugène havia morrido, o que punha um ponto final no drama, e talvez esse detalhe tenha sido decisivo para a escolha. Ele deve ter feito averiguações, descoberto novos dados, enquanto corrigia as *Notes de voyage*, e comunicado tudo isso a Maxime, e é a isso que alude a pergunta de seu amigo na carta de 23 de julho. A decisão de deixar de lado *Don Juan* em favor de *Emma Bovary* deve ter sido de final de julho, talvez quando Du Camp se encontrava com ele em Croisset.

Minha suposição de que a ideia de escrever um romance aproveitando a história de Delamare tomou conta de Gustave pouco a pouco não se deve tanto ao testemunho de Maxime Du Camp, mas sim ao fato de jamais, em toda sua vida de escritor, Flaubert ter escolhido um tema de maneira brusca ou intempestiva. Todos os seus outros romances resultaram de experiências e propósitos longamente acalentados, meditados, reconsiderados, às vezes escritos, abandonados durante muito tempo e reescritos com grandes modificações. Trata-se de um criador em quem a gestação do tema é sempre lenta, uma contaminação gradual, uma obsessão progressiva. Se isso acontece nos outros livros, em *Madame Bovary*, cuja matéria constituía uma mudança tão grande a respeito da obra anterior, é muito improvável que a escolha fosse coisa de poucos dias ou semanas. É mais verossímil que, assim como os outros, também este romance fosse, de início, uma semente minúscula que lentamente

germinou, regada pela melancolia e pela difícil aceitação de uma derrota, no curso desses vinte e tantos meses, enquanto se permitia esse “banquete de cores” no Oriente — como dizem suas cartas —, contraía sífilis, começava a perder o cabelo e se aproximava dos trinta anos de idade.

6. Quanto tempo levou para escrever Madame Bovary e quais são as características do manuscrito?

Começou a escrever o romance na noite da sexta-feira, 19 de setembro de 1851, e terminou em 30 de abril de 1856, segundo datas autógrafas que aparecem nos cartões que protegem o manuscrito, o que dá uma duração de quatro anos, sete meses e onze dias. Não conto as correções e supressões que fez em todas as edições publicadas durante sua vida, que em alguns casos foram muito importantes: por exemplo, a primeira edição em um volume, feita por Lévy em 1862, contém 208 mudanças introduzidas por Flaubert na edição original, descobertas e contadas por madame Claudine Gothot-Mersch.¹²

Todo o trabalho está conservado na Biblioteca Municipal de Rouen: (1) 46 folhas grandes, de *Scénarios*, o *plan* da obra: argumento, caráter dos personagens, divisão em capítulos etc.; (2) 1.788 folhas de rascunho, escritas em ambos os lados e cobertas de anotações à margem, de palavras riscadas e acréscimos; e (3) 487 folhas que constituem o manuscrito definitivo.

7. Quais as fontes para acompanhar o trabalho de Flaubert nesses anos?

A fonte primordial é a correspondência com Louise Colet. Tinham se conhecido e iniciado seus amores em 1846, mas romperam em 1848. Felizmente se reconciliaram poucos dias depois que Gustave voltou do Oriente, e nas cartas deste para Louise — no mínimo duas por semana, muitas vezes três ou quatro — pode-se acompanhar quase dia a dia a confecção do romance. As de Louise para Gustave foram queimadas pela sobrinha Caroline por conter “horrores demais”, atitude que logrou para sempre à nefasta parente o ódio de

todos os aficionados. As cartas de Louise cessam em abril de 1854, pelo choque definitivo entre os amantes. A partir daí, a principal fonte são as cartas de Flaubert a Louis Bouilhet, que nessa época residia em Paris. Nesses cinco anos, Gustave também escreve de quando em quando a seu amigo de infância Ernest Chevalier, a Du Camp (com quem a amizade havia esfriado e a respeito de quem, à medida que o oportunismo literário de Maxime fica mais notório, Flaubert se expressa com mais sarcasmo em suas cartas a Louise) e, às vezes, embora não mencione a eles seu trabalho, a Victor Hugo e a Maurice Schlésinger. Essa parte da *Correspondance* — três dos treze volumes da edição Conard — tem interesse comparável ao dos melhores romances de Flaubert. São, por um lado, cartas de uma extraordinária riqueza literária e episódica: escritas a todo vapor, contêm as opiniões políticas, artísticas e sociais de Flaubert, seus conceitos e preconceitos sobre as pessoas que ia conhecendo ou recordando, os altos e baixos emocionais produzidos pelo trabalho. Por outro lado, e isso é o mais importante, desenvolvem sua teoria do romance, que foi se estruturando nesses anos em função do livro que nascia, como resultado paulatino da prática criativa.¹³ Trata-se de uma história muito mais fidedigna do que algo extraído de um hipotético “Diário de *Madame Bovary*” caso Flaubert o tivesse feito, porque nessas cartas não existe a menor premeditação literária, apenas a espontaneidade e a liberdade mais totais. Flaubert não só ignorava que essas cartas seriam lidas por alguém além de seu destinatário como também nelas traçava a história de seu romance e esboçava a mais revolucionária teoria literária de seu século.

8. *Flaubert trabalhou esses quatro anos, sete meses e onze dias de maneira contínua ou com interrupções?*

As interrupções foram mínimas, e calculo que, somados, os dias que deixou de trabalhar não significam nem a décima parte do total. Em 1851, pouco depois de iniciado o livro, foi a Londres por alguns dias, acompanhando sua mãe e sua sobrinha a uma exposição internacional. Nesse mesmo ano, entre novembro e dezembro, passou três semanas em Paris, onde foi testemunha e quase vítima

do golpe de Estado de 2 de dezembro em que Luís Bonaparte se declarou imperador. No verão de 1853, passou um mês de férias com a família em Trouville, durante o qual não trabalhou, já que, animal de hábitos, só conseguia escrever na própria casa. As outras interrupções são curtas. Suas relações com Louise não lhe tomam muito tempo, pois ele impôs um regime *sui generis*: a cada três meses, fazia uma viagem a Mantes, aonde ela ia se encontrar com ele; passavam juntos algumas horas no hotel ou, no máximo, uma noite. Às vezes, esses rápidos encontros trimestrais tinham lugar em Paris; Flaubert não permanecia lá mais que dois ou três dias. Não deixa de ser notável que, apesar de Louise Colet ter concordado com essa disciplina durante anos, os biógrafos a acusem de dominante e difícil; a verdade é que, *se eram amantes*, Louise foi uma mulher bastante compreensiva para aceitar o sistema amoroso quase exclusivamente epistolar de Gustave. Criticam-na também por ter sido infiel; são mais realistas que o rei: em suas cartas percebe-se como Flaubert se preocupava pouco com esse problema e que, inclusive, algumas vezes aconselhou Louise a se mostrar mais complacente com seus admiradores.

9. *Flaubert sofreu ataques de sua enfermidade nervosa nos anos de Madame Bovary?*

Algumas vezes, o excesso de trabalho, a tremenda excitação que o consome num episódio, num problema de estilo, o deixam em estado de desequilíbrio emocional, de ira frenética, e chega a beirar o colapso nervoso.

Em 23 de dezembro de 1853, por exemplo, trabalha doze horas seguidas — com uma pausa de 25 minutos para comer alguma coisa — no passeio de Emma e Rodolphe pelo bosque e, por volta das seis da tarde está tão exaltado, lendo em voz alta suas próprias frases e sentindo “*si profondément ce que ma petite femme éprouvait*” [tão profundamente o que minha mulherzinha experimentava] que, ao escrever no papel *attaque de nerfs*, está a ponto de sofrer um. Com a cabeça aturdida, põe-se de pé, vai cambaleando até a janela e ali permanece, respirando a brisa do rio, até se acalmar. Fica com o corpo todo dolorido (carta a Louise de 23 de dezembro de 1853). Mas esses estados de

euforia são diferentes de seus antigos ataques; aparentemente, não os sofreu nesses anos. As poucas vezes em que se refere a sua “enfermidade”, fala como de algo passado, o que comprova a tese de quem defende o caráter neurótico do mal, a natureza eletiva dos ataques. A literatura foi, em todo caso, sua melhor terapia. É improvável que tenha, por pudor, ocultado de Louise os ataques, pois em suas cartas para ela ou para amigos fala com naturalidade de outras doenças que, às vezes, dificultaram seu trabalho. Além de gripes, resfriados, em agosto de 1854 sofreu um envenenamento por mercúrio (tomava um remédio à base de mercúrio como tratamento para a sífilis). Durante cerca de três semanas ficou com a língua muito inchada, tanto que não podia falar e mal conseguia comer. Foi tratado com gelo, laxantes e sanguessugas.¹⁴ Também nesses anos, pela primeira vez brotaram em sua pele os furúnculos — sem dúvida consequência do avanço da sífilis — que tanto o atormentariam no futuro.

10. Qual era o método de trabalho de Flaubert?

Em 26 de dezembro de 1858, Flaubert escreve a Mlle. Leroyer de Chantepie: “*Un livre n’a jamais été pour moi qu’une manière de vivre dans un milieu quelconque. Voilà ce qui explique mes hésitations, mes angoisses et ma lenteur*” [Um livro nunca foi para mim senão uma *maneira de viver* num ambiente qualquer. É isso que explica minhas hesitações, minhas angústias e minha lentidão]. A frase resume maravilhosamente bem o método flaubertiano: essa lenta, escrupulosa, sistemática, obsessiva, teimosa, documentada, fria e ardente construção de uma história. Assim como sua poética, Gustave descobriu (inventou) um sistema de trabalho enquanto escrevia *Madame Bovary*; embora seus textos anteriores tenham exigido esforço e disciplina — sobretudo a primeira *Tentation* —, só a partir desse romance ficaria inteiramente definido esse conjunto de rotinas, manias, preocupações e ocupações que permitiam o máximo rendimento. *Uma maneira de viver num ambiente qualquer*: essa profunda compenetração com um “ambiente”, para recriá-lo verbalmente, é algo que Flaubert consegue mediante a entrega absoluta de sua energia e de seu

tempo, de sua vontade e de sua inteligência, à tarefa criativa. Meses depois da carta citada, usa a mesma fórmula para explicar seu trabalho a madame Jules Sandeau: “*Un livre a toujours été pour moi une manière spéciale de vivre, un moyen de me mettre dans un certain milieu*” [Um livro sempre foi para mim uma maneira especial de viver, um jeito de me colocar em determinado ambiente] (carta de 7 de agosto de 1859).

Levanta-se por volta do meio-dia e, depois do desjejum com sua mãe, ou sozinho com o cachorro, e de ler a correspondência (as cartas de Louise chegavam todo dia), dedica uma hora a dar aulas de gramática, história e geografia à sua sobrinha Caroline, cuja educação se empenhou em acompanhar pessoalmente. Às duas da tarde, se recolhe aos aposentos contíguos que são seu dormitório e seu escritório; este tem um terraço do qual se enxerga (naquela época) uma bela e tranquila paisagem: as águas do Sena, a terra fértil, as suaves colinas com álamos. Permanece no escritório onde, diante da janela, se encontra sua grande mesa redonda e um banco de carvalho. A mesa é coberta com um véu verde, para impedir que os criados Julie e Narcisse organizem a rigorosa desordem de fichas, cadernos e papéis que ali se encontram. Um feixe de penas de ganso em um recipiente, junto ao tinteiro, que é um sapo de cristal. Há estantes com livros, um divã coberto com a pele de um urso branco e, aqui e ali, muitos objetos que trouxe do Oriente: um narguilé, muitos cachimbos, um crocodilo embalsamado. No inverno mantém acesa a lareira e no verão trabalha com as janelas abertas, vestido quase sempre com uma bata de seda branca que chega até seus pés. Escreve até as sete ou oito da noite, hora em que sai para jantar com a mãe e fica algum tempo conversando com ela à mesa. Volta ao escritório, onde continua concentrado no romance até as duas ou três da madrugada. A essa hora ainda tem ânimo para escrever a Louise cartas extensas, nas quais às vezes se mostra exultante porque trabalhou bem, e outras, a maioria, louco de furor porque passou horas tentando melhorar uma única frase.

Até outubro de 1853, esse horário rígido mudava ligeiramente nos fins de semana, que Louis Bouilhet vinha passar com ele em Croisset. Os amigos ficavam fechados todo o domingo no escritório, lendo e criticando mutuamente — de maneira implacável — o trabalho feito por um e outro durante a semana. Gustave tinha confiança total na opinião de Bouilhet e

costumava acatar conselhos desse que, ao longo da escrita de *Madame Bovary*, foi uma segunda consciência crítica para Flaubert. Mas Gustave e Louis dedicam também muitos domingos a comentar em detalhes — e a corrigir, refazendo estrofes inteiras — os poemas enviados por Louise Colet. Essas visitas de Bouilhet, por quem Flaubert sempre teve muito carinho, eram uma das poucas distrações de sua vida monástica, um respiro que ele esperava com avidez durante a semana solitária e extenuante. Quando Bouilhet partiu para Paris, em outubro de 1853, o domingo se tornou um dia igual aos outros.

Há épocas em que as dificuldades e a sensação de impotência que tem de enfrentar são tão grandes que ele tem a impressão de que vai perder o juízo. O período crítico são os quatro meses dos comícios agrícolas, capítulo que em algumas partes — como o discurso do Conselheiro — foi refeito sete vezes. Nesse enclausuramento, há dias em que os personagens parecem se materializar e agir sobre ele. O que ocorreu de maneira espetacular quando escrevia a morte de Emma, como contou a Taine: “*Mes personnages imaginaires m’affectent, me poursuivent, ou plutôt c’est moi qui suis en eux. Quand j’écrivais l’empoisonnement d’Emma Bovary, j’avais si bien le goût d’arsenic dans la bouche, j’étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j’ai vomi tout mon dîner*”¹⁵ [Meus personagens imaginários *me afetam*, me perseguem, ou melhor, sou eu que estou neles. Quando escrevi o envenenamento de Emma Bovary, sentia também o *gosto do arsênico na boca*, eu próprio fiquei bem envenenado a ponto de ter duas indigestões uma em seguida da outra, duas indigestões reais, pois vomitei todo o jantar].

Ele costuma fumar muitos cachimbos durante o dia, às vezes até quinze. Comprovou-se que a luz de suas janelas, eternamente acesas, serviam de farol para os pescadores de caranguejo da região. Visita pouco Rouen, a não ser por questões de trabalho. Vai ao Hôtel-Dieu, para que seu irmão Achille o assessorasse sobre a patologia do pé disforme quando está escrevendo a operação de Hippolyte, e faz outra viagem especial para pesquisar no hospital e na biblioteca sobre envenenamentos com arsênico, antes de narrar o suicídio de Emma.

11. *O rigor documental de Flaubert atinge nesse romance os extremos que atingiu em Salammbô, L'Éducation sentimentale e Bouvard et Pécuchet?*

Não, as viagens, leituras, consultas e investigações que Flaubert fez para *Madame Bovary* não são tão importantes como a de suas obras posteriores, caso se imagine, por exemplo, os quinhentos livros que dizem ter lido e anotado para *Bouvard et Pécuchet*. Mas também na realização desse livro aparece esse aspecto fundamental do método flaubertiano: o roubo consciente da realidade real para a construção da realidade fictícia. Para descrever as leituras infantis de Emma, por exemplo, repassou os velhos livros de contos e fábulas que ele e os irmãos tinham lido em criança. Antes de começar os comícios agrícolas, assistiu, com lápis e papel na mão, a um evento desse tipo na aldeia de Darnétal, e para a doença do cego e o remédio que Homais recomenda a ele interrogou Louis Bouilhet, que tinha sido estudante de medicina, e pediu que ele consultasse especialistas. Da mesma forma, para ser “verídico” no que se refere à pressão econômica de Emma por Lheureux, foi a Rouen para que um advogado e um notário o instruissem sobre promissórias, embargos, liquidações e amortizações.¹⁶ Por outro lado, entre a multidão de exegetas que disputam há um século quais os modelos de Tostes e de Yonville — nomes fictícios —, ninguém conseguiu provar que Flaubert viajara especialmente para traçar seus planos a nenhuma das localidades que se arrogam o (duvidoso) privilégio de ser cenário do romance.

12. *Praticou algum esporte durante esses cinco anos?*

Quando jovem, ele havia sido excelente nadador, e era o único exercício que praticava, às vezes, nos dias de bom tempo. Ao entardecer, quando o calor diminuía, costumava dar uma escapada e nadar no Sena, em frente à sua casa. Durante algum tempo, havia praticado com entusiasmo a navegação à vela, mas abandonou-a por insistência da mãe. O pedido, sem dúvida, não se devia ao temor de um acidente, como diz ele em uma carta, mas por causa de seus ataques nervosos. Os médicos haviam recomendado repouso absoluto.

13. *E sua vida sexual entre 1851 e 1856?*

Consistiu principalmente nos encontros esporádicos com Louise que, nesses cinco anos, não devem ter passado de uns vinte (em alguns, os amantes se limitaram a brigar). Está provado que, no verão de 1853, foi para a cama brevemente com a ex-mulher do escultor Pradier, Louise d'Arcet, com quem tinha uma relação amistosa havia anos. A primeira tentativa amorosa com Louise d'Arcet, assim como ocorreu com Louise Colet, foi um *fiasco*, mas logo se redimiou e inclusive se permitiu certa deselegância, como aconselhar Bouilhet que tentasse seduzir a ex-madame Pradier: garantiu que ela era na cama mais eficiente que a Musa.¹⁷ Dizem também que em 1854, durante uma viagem a Paris, chegou a ter relações com a atriz Beatrix Person, embora não haja provas muito convincentes.¹⁸ Sartre acha que ele se masturbava com frequência, mas isso só parece evidente, a julgar por suas cartas, na primeira época de seus amores com Louise Colet (1846-8), antes da viagem ao Oriente. (Em uma gaveta de seu escritório, guardava umas pantufas, um lenço, uma mecha de cabelos de Louise, assim como um raminho verde que caiu no chapéu da Musa no primeiro encontro em Mantes, e enquanto escrevia a primeira *Tentation*, muitas noites interrompeu o trabalho para acariciar esses objetos em estado de viva excitação.) Mas, na segunda etapa dos amores, os anos de *Madame Bovary*, não há indícios dessas práticas, mas sim de que passou por períodos de total inapetência, como essa confissão a Louise no amanhecer de 13 de abril de 1854: “*Tu me dis que les idées de volupté ne te tourmentent guère. J'ai la même confiance à te faire, car je t'avoue que je n'ai plus de sexe, Dieu merci. Je le retrouverai au besoin et c'est ce qu'il faut*” [Você me diz que as ideias voluptuosas não te atormentam mais. Eu tenho a mesma confiança a te fazer, porque confesso que não tenho mais sexo, graças a Deus. Eu o recuperarei se for preciso, e isso basta]. Anos mais tarde, Flaubert chegou à conclusão de que uma intensa atividade erótica era prejudicial à criação literária e de que, ao contrário, certa contenção beneficiaria o romancista. Repetiu isso muitas vezes ao amigo Ernest Feydeau, cavaleiro incontinente, a quem Gustave dava conselhos de todo tipo: “*Mais prends garde d'abîmer ton intelligence dans le commerce des dames. Tu perdras ton génie au fond d'une matrice... Réserve ton priapisme pour le style, foute ton encrier, calme-toi sur la viande, et sois bien*

convaicu, comme dit Tissot (de Genève), (Traité de l'onanisme, page 72, voir la gravure), que: une once de sperme perdu fatigue plus que trois litres de sang” [Mas tome cuidado para não afogar sua inteligência no comércio das damas. Você perderá seu gênio no fundo de um útero... Reserve seu priapismo para o estilo, trepe com seu tinteiro, vá com calma com a carne e não duvide que, como diz Tissot (de Genebra), (Tratado do onanismo, página 72, veja a gravura), que: uma onça de esperma perdido cansa mais que três litros de sangue] (carta s. d., de princípio de fevereiro de 1859).

Seria um erro entender esses conselhos como uma prédica puritana, Flaubert não considerava incompatível o gozo sexual e a criação literária. Na verdade, em seu caso, ambas as experiências são, em alguns momentos, uma única; sua inapetência não significa que prescindia do sexo, mas sim que substituiu provisoriamente a mulher pela literatura como foco de desejo e fonte de prazer. Escrever — em seu caso, uma entrega tão veemente e total como a do coito — era, para Flaubert, uma “orgia”: “*Le seul moyen de supporter l’existence, c’est de s’étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle*” [O único jeito de suportar a existência é mergulhar na literatura como numa orgia perpétua] (carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, de 4 de setembro de 1858). Por isso não é estranho que fale de seu trabalho com metáforas sexuais. Assim explica, por exemplo, que *Salammbô* tenha decolado: “*Enfin l’érection est arrivée, monsieur, à force de me fouetter et de me masturper. Esperons qu’il y aura fête*” [Por fim me veio a ereção, meu senhor, às custas de me açoitar e me masturbar. Esperemos que haja festa] (carta a Ernest Feydeau, de 19 de dezembro de 1858).

14. *Quais autores leu nesses anos?*

O revolucionário da forma, o fundador da vanguarda narrativa de seu tempo, foi um leitor que desdenhava a atualidade, apaixonado pelos clássicos. Sua maior admiração, o autor ao qual volta uma e outra vez e que sempre lhe arranca trinados de alegria pela riqueza e “impessoalidade” de seu mundo é Shakespeare: “*L’ensemble de ses oeuvres me fait un effet de stupéfaction et*

d'exaltation comme l'idée du système sidéral. Je n'y vois qu'une immensité où mon regard se perd avec des éblouissements" [O conjunto de suas obras tem sobre mim um efeito de estupefação e de exaltação tal como a ideia do sistema sidéral. Tudo que vejo nele é uma imensidão onde meu olhar se perde em deslumbramentos] (carta a Louise Colet, depois de reler *King Lear*, em 30 de março de 1854). Entre os franceses, o autor que mais amou e releu foi Montaigne: chama-o de "*mon père nourricier*" [meu pai provedor], cita-o de memória, parafraseia-o em suas cartas. Os críticos dizem que lhe ensinou o ceticismo, mas eu penso que é mais exato dizer que Montaigne civilizou um ceticismo bruto que ele já possuía. Imediatamente depois, sua grande paixão é Rabelais, por seu desbocamento inventivo, sua percepção do grotesco e seu mundo de apetites em liberdade. Lê também, com altos e baixos de entusiasmo, Racine, Rousseau (que tolera nesses anos, mas logo detestará), Boileau (por quem sente uma atração "formal": anos mais tarde renegará também a ele), Buffon, Ronsard, Voltaire, que sempre apreciou (estudou com lápis e papel todo o seu teatro), Goethe e Byron — amores de sua adolescência —, e entre os modernos Victor Hugo, que respeitou durante toda a vida, Balzac, de quem falava sem grande estima porque seu estilo (ele acreditava que era falta de) o irritava, e Leconte de Lisle, pelo qual sentia discreta simpatia. Durante esses cinco anos, continua em seu afã de estudar grego clássico para ler Homero no original (nunca chegou a conseguir isso) e de quando em quando mergulha num autor latino, como Plutarco (lia latim com facilidade). Mas suas caudalosas leituras de gregos e latinos não são dessa época, e sim dos períodos de *La tentation de Saint Antoine*, *Salammbô* e *Hérodias*. Nesses anos, releu também o *Quixote*, outro clássico pelo qual sempre sentiu devoção. Já o tinha lido antes da viagem ao Oriente e a lembrança permanecia muito viva nele: menciona-o, às vezes, associado a um projeto de viagem para a Espanha que nunca se concretizou. Entre as coisas atuais que lê, figuram todos os números de *La Revue de Paris* (da qual Maxime Du Camp era codiretor) que, no geral, o deixam de mau humor. E também, além das leituras de amizade (Louise Colet, Bouilhet, Maxime), as funcionais: livros de medicina, para certos episódios do romance, e os manuais que usa nas aulas para Caroline.

15. Como Flaubert escreveu Madame Bovary? Quais as etapas de elaboração do romance?

Flaubert respondeu a essa pergunta, de maneira metafórica mas exatíssima, em uma carta a Ernest Feydeau: “*les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité, et en apportant des grandes blocs l’un par-dessus l’autre, à force de reins, de temps et de sueur*”¹⁹ [livros a gente não faz como faz filhos, mas como as pirâmides, com um projeto premeditado, e colocando grandes blocos uns sobre os outros, à força de braços, tempo e suor]. O primeiro passo para o *dessin prémédité*, ou plano da obra: traçar uma sinopse na qual fiquem esboçadas as linhas gerais da história. A preocupação central dessa primeira etapa é o argumento: os personagens, a trajetória dramática, os incidentes episódicos principais. Nessas semanas, a reflexão sobre a forma é nula, Flaubert está empenhado em resumir em quadros, capítulos e desenhos o tema do livro, ao mesmo tempo que se deixa impregnar por essa matéria. Explica isso a Louise: “*Il faut bien ruminer son objectif avant de songer à la forme, car elle n’arrive bonne que si l’illusion du sujet nous obsède*” [É preciso ruminar muito seu objetivo antes de sonhar com a forma, porque ela não fica boa se não estivermos obcecados pela ilusão do tema] (carta de 29 de novembro de 1853). As 46 páginas de *Scénarios*²⁰ permitem comprovar duas coisas: (1) esse plano inicial é muito detalhado e preciso, nele estão pormenorizados mesmo os fatos mais insignificantes, o que indica que Flaubert quer levar a premeditação ao extremo, eliminar toda espontaneidade e (2) o plano vai sendo modificado à medida que progride a escritura, não em suas linhas gerais, mas no conteúdo dos *tableaux*, esses blocos de que fala em sua carta a Feydeau e que são as unidades temáticas do livro.

Uma vez traçado o projeto geral da obra e o plano rigoroso do primeiro capítulo, começa a redação. Agora sim, a preocupação formal o domina e desespera: “*On n’arrive au style qu’avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée*” [Não se chega ao estilo senão através de um trabalho atroz, com uma obstinação fanática e devota] (carta a Louise, de 15 de agosto de 1846). Como em suas cartas só fala do “estilo”, a maioria dos críticos entende que a obsessão formal de Flaubert deve ser exclusivamente com a

linguagem. Na realidade, é tão empenhado no que se refere a estrutura — a ordem do relato, a organização do tempo, a graduação dos efeitos, a ocultação ou exibição dos dados — como na escrita. Sua grande contribuição ao romance é ao mesmo tempo técnica, tem tanto a ver com o uso da palavra como com a distribuição dos materiais narrativos. Espero mostrar isso ao demonstrar algumas das peças que compõem e fazem funcionar a “máquina” (palavras dele) de *Madame Bovary*.

Flaubert trabalha, é quase certo, com duas páginas em branco, uma ao lado da outra. Na primeira, escreve — com letra uniforme e pequena, deixando grandes margens — a primeira versão do episódio, sem dúvida muito depressa, desenvolvendo as ideias tais como brotam, sem se preocupar muito com a forma. Assim preenche algumas folhas. Então, volta ao princípio e começa a correção meticulosa, lentíssima, frase a frase, palavra por palavra. A página vai sendo coberta de correções, acréscimos, repetições, camadas sobrepostas de palavras que chegam a torná-la incompreensível. Então, ele passa a limpo a mesma página em outra que ainda não foi tocada. Avança muito devagar, e essa nova versão é submetida à prova do *gueuloir* [grito], que seria mais justo chamar do ouvido. Sua convicção é a seguinte: uma frase está realizada quando é musicalmente perfeita. “*Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore; soyez-en sûre. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot*” [Quanto mais bela é uma ideia, mais sonora é a frase; pode ter certeza. A exatidão do pensamento faz (e é ela mesma) a da palavra] (carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, de 12 de dezembro de 1857). Por isso, quando uma frase lhe parece mais ou menos pronta, ele a lê em voz alta, a interpreta, subindo muito o tom, passeando pela sala e gesticulando como um ator. Se não *soa* bem, se não é melodiosa e envolvente, se suas virtualidades sonoras não constituem em si mesmas um valor, não está correta, as palavras não são as palavras certas, a “ideia” não foi expressa cabalmente. Assim vão se acumulando as folhas, aos pares: o *rosto* de uma é a primeira versão do *verso* da outra. Um bom dia de trabalho pode significar meia página definitiva; mas há dias dedicados a compor — esse é o verbo justo — uma única frase. Trata-se de uma autêntica guerra de cinco anos, nos quais pouco a pouco se multiplicam seus inimigos, feras negras que são matéria de pesadelos e alvo de seus mais biliosos ataques de ira: as consonâncias e assonâncias, as cacofonias, certas preposições que tendem

a se repetir como *que*. Suas cartas empregam belas imagens para descrever os incidentes da longa contenda. As “palavras” se materializam nessa declaração beligerante: “*Il faut retourner tous les mots, sous tous leurs côtés, et faire comme les pères Spartiates, jeter impitoyablement au néant ceux qui ont les pieds boîteux ou la poitrine étroite*” [É preciso revirar todas as palavras, de todos os lados, e fazer como os pais de Esparta, jogar impiedosamente no nada as que têm pés tortos ou peito estreito] (carta a Louise, de 26 de março de 1854). E quanto à instância superior das palavras que é a “frase”: “*Il faut que les phrases s’agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance*” [É preciso que as frases se agitem num livro como as folhas de uma floresta, todas diferentes em sua semelhança] (carta a Louise, de 7 de abril de 1854). Cada *tableau* surge simultaneamente como uma unidade narrativa e uma unidade musical. Quando um quadro está acabado, sai para lê-lo ao ar livre, na “alameda da gritaria”, e no geral esse exame revela desarmonias no conjunto que mais de uma vez o obrigam a refazer o escrito. Sua preocupação devoradora pela musicalidade faz com que, quando aparecem os primeiros capítulos em *La Revue de Paris* e Frédéric Baudry lhe pede que mude o nome de *Le Journal de Rouen* [O Diário de Rouen] para evitar suscetibilidades (existia um diário com esse nome) e lhe sugere *Le Progressif de Rouen* [O Progressista de Rouen], Flaubert se angustia porque a mudança vai prejudicar auditivamente o texto: “*ça va casser le rythme de mes pauvres phrases! C’est grave*” [isso vai romper o ritmo de minhas pobres frases! É grave] (carta a Bouilhet de 5 de outubro de 1856). Mas encontrou um substituto com o mesmo número de sílabas e terminação idêntica: *Le Fanal de Rouen* [O farol de Rouen].

Não passa à redação do quadro seguinte enquanto não tem uma versão satisfatória do que está escrevendo — às vezes, como no casamento de Emma e Charles e nos comícios agrícolas, os quadros abarcam um capítulo inteiro, mas no geral os capítulos contêm vários episódios. (Uso o termo *tableau*, que ele utiliza, para destacar outro aspecto de forma flaubertiana, tão importante como o musical: o visual.) Desse modo, o romance avança em ritmo lento, mas cada parte elaborada é definitiva.

Ao terminar cada quadro, ele dedica um ou vários dias a fazer um esquema desenvolvido dos elementos que serão matéria do seguinte. Em geral isso significa acrescentar precisões e episódios ao assunto mencionado no plano

geral, mas em alguns casos altera profundamente a ideia inicial. Ele jamais começa um *tableau* sem ter feito um esboço minucioso de seu conteúdo, sem saber de antemão, com fartura de detalhes, o que vai contar. Chama a isso de: “*faire du plan*” [fazer o plano]. Concluída uma das partes, dá uma lida geral, a fim de verificar o encadeamento dos *tableaux* e trabalhar o que ele chama de “proporções”. Para que se veja até que ponto Flaubert se preocupa com o argumento e como sua consciência formal é também de estrutura, não só de estilo, veja-se a impressão enviada a Bouilhet depois de reler os nove primeiros capítulos de *Madame Bovary*: “*J’ai relu hier toute la première partie. Cela m’a paru maigre. Mais ça marche (?)*. *Le pire de la chose est que les préparatifs psychologiques, pittoresques, grotesques, etc. qui précèdent, étant fort longs, exigent, je crois, un développement d’action qui soit en rapport avec eux. Il ne faut pas que le prologue emporte le récit (quelque déguisé et fondu que soit le récit), et j’aurai fort à faire pour établir une proportion à peu près égale entre les aventures et les pensées. En délayant tout le dramatique, je pense y arriver à peu près*” [Reli ontem toda a primeira parte. Me pareceu insuficiente. Mas avança (?). O pior da coisa é que os preparativos precedentes, psicológicos, pitorescos, grotescos etc., sendo muito prolongados, *exigem*, creio eu, um desenvolvimento de ação que se relacione com eles. É preciso que o prólogo não prevaleça sobre a narrativa (por mais disfarçada ou maluca que seja a narrativa) e tenho muito o que fazer para estabelecer uma proporção mais ou menos igual entre as aventuras e os pensamentos. Ao diluir toda a dramaticidade, creio chegar quase lá] (carta de 10 de dezembro de 1853). É evidente que não desconsidera em absoluto os efeitos do que conta e esses esforços, em sua opinião, dependem do ordenamento dos elementos que integram a história.

Quando termina o manuscrito, faz uma leitura geral e, antes de enviá-lo a Du Camp para *La Revue de Paris*, realiza mudanças que consistem sobretudo em supressões: elimina umas trinta páginas e muitas frases soltas. Na poda, perecem “*trois grandes tartines de Homais, un paysage en entier, les conversations des bourgeois dans le bal, un article de Homais, etc., etc., etc.*” [três longas arengas de Homais, uma paisagem inteira, as conversas dos burgueses no baile, um artigo de Homais etc. etc. etc.] (carta a Bouilhet de 1º de junho de 1856). Em *La Revue de Paris* o romance aparece (dedicado a Louis Bouilhet) com numerosas mutilações, algumas das quais Flaubert aceitou de má vontade,

outras impostas *manu militari* pelos diretores. Gustave exige a publicação de uma nota na qual se exime do texto. A primeira edição do livro (abril de 1857) restabelece as partes suprimidas por *La Revue de Paris*, mas há novas mudanças do autor, o que ocorrerá em todas as outras edições feitas em vida de Flaubert. O que quer dizer que o perfeccionismo flaubertiano é, de certa maneira, uma operação infinita. O sistema em que essa necessidade perfeccionista se encaixa consiste simplesmente em que um livro é publicado num dado momento, mas nunca está pronto. Não seria jamais concluído, a não ser com a morte do autor, esse acidente. O que aconteceu com *Bouvard et Pécuchet* é simbólico. Se Flaubert tivesse morrido dez anos mais tarde, é possível que o romance tivesse ficado inconcluso: por suas características e pela natureza do método flaubertiano, para ser terminado exigiria pouco menos que a imortalidade do autor.

16. *Flaubert utilizou elementos reais em Madame Bovary? Tinha consciência disso?*

Em carta à amiga madame Roger des Genettes, Flaubert explicou uma circunstância evidente para quem escreve romances, porém mais difícil de ser compreendida pelos outros: na escolha do tema, é decisiva a intervenção do fator irracional, esse domínio em que a vontade e a consciência não mandam, e sim obedecem, e a partir do qual certas experiências-chave aí armazenadas e muitas vezes esquecidas agem secretamente sobre as ações, pensamentos e sonhos humanos, como sua raiz remota, como sua explicação profunda. Era a isso que Flaubert se referia ao afirmar que o escritor não escolhe livremente seus temas: “*On n’est pas du tout libre d’écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent pas. Le secret des chefs-d’oeuvre est là, dans la concordance du sujet et du tempérament de l’auteur.*”²¹ [Não somos absolutamente livres para escrever isto ou aquilo. Não escolhemos nosso tema. Isso é o que o público e os críticos não entendem. O segredo das obras de arte está aí, na concordância do tema com o temperamento do autor]. Oito anos depois, dirá exatamente a mesma coisa a George Sand: “*Quant à ma*

rage de travail, je la comparerai à une dartre. Je me gratte en criant. C'est à la fois un plaisir et un supplice. Et je ne fait rien de ce que je veux! Car on ne choisit pas ses sujets, ils s'imposent" [Quanto a meu furor de trabalho, eu o compararia à sarna. Eu me coço aos gritos. É ao mesmo tempo um prazer e um suplício. E não faço nada do que quero! Porque não escolhemos nossos temas, eles se impõem] (carta de 1º de janeiro de 1869). Isso significa que o romancista não cria a partir do nada, mas em função de sua experiência, que o ponto de partida da realidade fictícia é sempre a realidade real, tal como a vive o escritor. Certos temas se impõem a ele, assim como o amor e o sofrimento, os desejos e os pesadelos. Isso não quer dizer, naturalmente, que a "inspiração" baixe sobre ele como um eflúvio celeste, mas apenas que tem um passado e um presente, uma soma de experiências, algumas das quais lhe servem como material de trabalho. Certos assuntos tocam fibras profundas do seu ser, excitam sua sensibilidade, provocam nele a vontade de criar, e outros, ao contrário, o deixam indiferente. Por que alguns sim e outros não? Porque os temas que o estimulam em nível consciente preexistem, de modo embrionário e difuso, em sua subjetividade. Eles o fascinam porque dão forma, envoltório episódico, figura simbólica a experiências que são a própria origem de sua vocação, decepções radicais da vida que fizeram brotar nele a necessidade de recriar a vida, experiências que, ao indispor-lo com a realidade, lhe despertaram essa vocação de criar realidades imaginárias. É sintomático que mesmo o mais racionalista e ponderado dos escritores, aquele que atribuía todo o processo criador à vontade, assinale a *concordância entre tema e temperamento* como o segredo da obra realizada. O que também significa que a discordância entre ambas as coisas — o autor que, por exemplo, se impõe por razões morais ou políticas um tema inválido para seu temperamento — pode explicar em muitos casos o fracasso de uma obra.

Se a escolha do tema é, na realidade, uma "aceitação", esses assuntos que vão servir como material de trabalho a Flaubert e que ele "reconheceu" provêm de onde, onde se encontram? A seu redor, na vida de que é parte. Sua primeira ação de romancista consiste em uma pilhagem sistemática de tudo o que está ao alcance de sua sensibilidade. Esse é o significado da famosa frase que escreve a Louise pouco antes de completar dois anos de trabalho em *Madame Bovary*: "*Tout ce qu'on invente est vrai, sois-en sûre. La poésie est une chose aussi précise que*

la géométrie. L'induction vaut la déduction, et puis, arrivé à un certain point, on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme. Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même" [Tudo o que inventamos é verdadeiro, pode ter certeza. A poesia é uma coisa tão precisa quanto a geometria. A indução é igual à dedução e depois, quando se chega a determinado ponto, não nos enganamos mais quanto a tudo o que é da alma. Minha pobre *Bovary*, sem dúvida, sofre e chora em vinte aldeias da França ao mesmo tempo, neste exato momento] (carta de 14 de agosto de 1853). E é também o que quer dizer outra frase célebre dele sobre esse livro ("*Madame Bovary c'est moi*" [Madame Bovary sou eu]): que o romancista só inventa histórias a partir de sua história pessoal.

O grau de consciência que o romancista tem de seus roubos varia, é claro, e não é raro o caso de autor inconsciente do furto que fundamenta sua obra. Por outro lado, é difícil que um romancista chegue a ter consciência cabal de tudo o que usou para criar, porque essa pilhagem não só é multitudinária como extremamente complexa. Um romance não é resultado de um tema tomado da vida, mas sempre de um conglomerado de experiências, importantes, secundárias, ínfimas, ocorridas em épocas e circunstâncias diferentes, estagnadas no fundo do subconsciente ou frescas na memória, algumas vividas pessoalmente, outras apenas ouvidas, outras lidas, que, de maneira paulatina, vão confluindo para a imaginação do escritor, que, como uma poderosa betoneira, as desmanchará e remontará numa substância nova à qual as palavras e a ordem dão outra existência. Das ruínas e dissolução da realidade real surgirá então algo muito diferente, uma resposta e não uma cópia: a realidade fictícia.

Flaubert é um dos escritores mais lúcidos a respeito desse processo de conversão do real em fictício. Desde muito jovem afirmou, com toda a clareza, que sua vocação não só permitia que considerasse o mundo como uma mina, mas que exigia isso. Tinha 21 anos quando disse ao companheiro Ernest Chevalier que para ele as pessoas *não passavam* de pretextos para livros e que essa curiosidade incidia igualmente sobre o "bom" e o "ruim", pois a verdade estava no *todo*. Vale a pena ler com cuidado essa citação juvenil; contém três elementos precoces de sua teoria do romance: (1) que o escritor se serve sem escrúpulos de toda a realidade; (2) a ambição totalizadora e (3) a ideia de que o romance deve mostrar, não julgar: "*Il faut s'habituer à ne voir dans les gens qui*

nous entourent que des livres. L'homme de sens les étudie, les compare et fait de tout cela une synthèse à son usage. Le monde n'est qu'un clavecin pour le véritable artiste; à lui d'en tirer des sons qui ravissent ou que glacent d'effroi. La bonne et la mauvaise société doivent être étudiées. La vérité est dans tout. Comprendons chaque chose et n'en blâmons aucune" [É preciso se habituar a não ver nas pessoas à nossa volta nada além de livros. O homem sensato as estuda, as compara e faz de tudo isso uma síntese para seu uso. O mundo não passa de um cravo para o artista de verdade; cabe a ele produzir sons que arrebatem ou que gelem de horror. Tanto a sociedade boa como a má devem ser estudadas. A verdade está em tudo. Compreendamos cada coisa e não culpemos nenhuma] (carta de 23 de fevereiro de 1842). A convicção de que a realidade é apenas um material de trabalho se manifesta, por certo, nessa mania de documentação que Flaubert levava a extremos titânicos. Mas não são só os livros, jornais e os especialistas que consulta as fontes de seu trabalho. Ele transforma em literatura tudo o que vai lhe acontecendo, sua vida inteira é canibalizada pelo romance. Quando está empenhado na redação de *L'éducation sentimentale*, ele explica à sobrinha como, *segundo o que sempre fez*, tudo o que vê e sente é aproveitado para a ficção: "*Au milieu de tout cela je pense sans cesse à mon roman; je me suis même trouvé samedi dans une des situations de mon héros. Je rapporte à cette oeuvre (suivant mon habitude) tout ce que je vois et ressens*" [Em meio a tudo isso, penso sem parar em meu romance; no sábado, me vi mesmo numa das situações de meu herói. Relaciono a essa obra (como é meu hábito) tudo aquilo que vejo e sinto] (carta s. d., de janeiro de 1864).

Temos provas de que ele pôs em prática essas ideias enquanto escrevia *Madame Bovary*. Em junho de 1853, morre em Rouen a mãe de um amigo, um médico chamado Pouchet, e Gustave, que se dispõe a ir ao enterro, escreve a Louise uma carta cheia de pena, que começa com reflexões sombrias sobre a dor do amigo. E imediatamente, sem transição, com naturalidade, acrescenta que, *como é preciso aproveitar tudo*, espera que o ambiente do enterro e a aflição de Pouchet lhe proporcionem elementos para o romance: "*Comme il faut du reste profiter de tout, je suis sûr que ce sera demain d'un dramatique très sombre et que ce pauvre savant sera lamentable. Je trouverai là peut-être des choses pour ma Bovary.*"²² [Como é preciso *aproveitar tudo*, tenho certeza de que amanhã será de uma dramaticidade bem sombria e que esse pobre intelectual estará

inconsolável. Talvez encontre lá coisas para minha *Bovary*]. Não há cinismo nisso. Flaubert irá ao enterro porque sente essa morte e porque quer fazer um gesto pelo amigo. Ao mesmo tempo, sabe algo irremediável: é possível que a cerimônia lhe seja útil. Um romance é feito de subtrações desse gênero. Se são inevitáveis, não há por que se envergonhar, é preferível assumi-las como elemento necessário da criação. O que significa que no escritor existe um desdobramento constante, que nele coexistem dois homens: o que vive e o que olha o outro viver, o que padece e o que observa esse padecimento para usá-lo. Essa duplicidade do romancista, esse viver e repartir a experiência humana, e ao mesmo tempo ser um frio e ciumento explorador da vida própria e alheia, é algo de que Flaubert tomou consciência durante sua viagem ao Oriente. A condição de criador — homem que participa sem participar, que está na vida sem estar — lhe pareceu uma “monstruosidade”. Suas reflexões aparecem em uma carta à mãe, escrita em Constantinopla: “*Quand on veut, petit ou grand, se mêler des oeuvres du bon Dieu, il faut commencer, rien que sous le rapport de l’hygiène, par se mettre dans une position à n’en être pas la dupe. Tu peindras le vin, l’amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. Mêlé à la vie, on la voit mal; on en souffre ou on en jouit trop. L’artiste, selon moi, est une monstruosité, quelque chose hors nature. Tous les malheurs dont la Providence l’accable lui viennent de l’entêtement qu’il a à nier cet axiome. Il en souffre et en fait souffrir*” [Quando queremos, pequenos ou grandes, nos meter nas obras do bom Deus, é preciso começar, apenas no que diz respeito à higiene, por se colocar numa posição de não se tornar um joguete. Você pintará o vinho, o amor, as mulheres, a glória, com a condição, meu bom homem, de que não seja nem bêbado, nem amante, nem marido, nem soldadinho. Mergulhados na vida, não a vemos bem; sofremos ou gozamos demais. O artista, digo eu, é uma monstruosidade, uma coisa externa à natureza. Todas as desgraças que a Providência lhe manda vêm dessa teimosia em negar esse axioma. Por isso ele sofre e faz sofrer] (15 de dezembro de 1850). O uso de fórmulas derivadas do romantismo de sua adolescência — “monstruosidade” quer dizer, menos terrivelmente, “marginalidade” — não impede que a visão de Flaubert seja certa. Ele, a partir dessa data, assumiu sua vocação assim: fez da vida uma provedoria literária, e ao se dirigir a escritores que respeitava não vacilou em recordar a eles

que suas desgraças poderiam lhes ser proveitosas. (Para Flaubert, que durante toda a vida repetiu que escrevia para *se vingar* da realidade, as experiências negativas, sobretudo, eram as mais estimulantes literariamente.) Em outubro de 1859, é informado de que a esposa de Ernest Feydeau está agonizando. Imediatamente envia umas linhas de condolências antecipadas ao amigo, nas quais também o alerta de que é a ocasião de se valer dessa tragédia familiar: “*Pauvre petite femme! C’est affreux! Tu as et tu vas avoir de bons tableaux et tu pourras faire de bonnes études! C’est chèrement les payer. Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre coeur. La race des gladiateurs n’est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies*”²³ [Pobre mulherzinha! É terrível! Você tem e terá *bons* quadros e poderá fazer *bons* estudos! E paga por eles um preço altíssimo. Os burgueses não duvidam de que nós lhes servimos nosso coração. A raça dos gladiadores não está morta, todo artista é um. Ele diverte o público com suas agonias]. A verdade é que, ao escrever sobre as “agonias”, elas se mitigam: a literatura as exorciza ou as torna suportáveis.

Essa vocação “monstruosa” que leva o homem a considerar a vida um mero pretexto para a literatura outorga ao escritor uma liberdade extraordinária: ele pode usar tudo para seu trabalho. Mas trata-se de uma faca de dois gumes: a vertiginosa abundância pode também paralisá-lo. Além disso, nem todas as experiências são incentivos; só aquelas que deram origem e mantêm sua vocação, e isso, no caso de Flaubert, quer dizer a *misère humaine*. Nenhum romancista viu com tanta clareza como ele — e nenhum foi mais preciso — que essa vocação, assim como os abutres, se alimenta preferencialmente de carniça. Sem ruborizar, ele disse isso a Louise Colet: “*Quand on a son modèle net, devant les yeux, on écrit toujours bien, et où donc le vrai est-il plus clairement visible que dans ces belles expositions de la misère humaine? Elles ont quelque chose de si cru que cela donne à l’esprit des appétits de canibale. Il se précipite dessus pour les dévorer, se les assimiler. Avec quelles rêveries je suis resté souvent dans un lit de putain, regardant les éraillures de sa couche! / Comme j’ai bâti des drames féroces à la Morgue, où j’avais la rage d’aller autrefois, etc.! Je crois du reste qu’à cet endroit j’ai une faculté de perception particulière; en fait de malsain, je m’y connais*” [Quando temos o modelo nítido diante dos olhos, sempre escrevemos bem, e onde então o verdadeiro pode ser mais

claramente visível que nas belas exposições da miséria humana? Elas têm em si uma coisa tão crua que isso dá ao espírito apetites de canibal. Ele se atira em cima delas para devorá-las, para assimilá-las. Com quantos devaneios me vi tantas vezes numa cama de puta, olhando os rasgos de suas cobertas! / Como eu construí dramas ferozes no necrotério aonde já tinha a fúria de ir etc.! Apesar disso, acredito que, nesse caso, tenho uma percepção particular, doentia mesmo, eu me conheço] (carta de 7-8 de julho de 1853). A carniça de que fala aqui com tanto entusiasmo é de talhe romântico negro: bordéis, hospitais, cadáveres. A que serviu de matéria-prima para *Madame Bovary* é menos vistosa.

17. *No cômputo geral de elementos extraídos da realidade para Madame Bovary, quais podem ser identificados?*

Uma exegese completa dos materiais reais usados por Flaubert não só é impossível como seria tão extensa que ocuparia gerações de investigadores: quando se começa a rastrear as fontes de uma ficção, descobre-se que cada fonte remete a outras e estas por sua vez a outras, de modo que a totalidade abrange, cedo ou tarde, a história inteira dos seres humanos. Por outro lado, não há interesse em fazer a genealogia real da ficção remontar às origens, pois o importante não é o que o escritor usa, mas sim a forma como o usa e no que o transforma: só as duas últimas etapas dizem respeito à literatura. Para perceber essa alquimia basta os modelos principais.

O mais importante de todos é a história de Eugène e Delphine Delamare, que, como disse Enid Starkie, é o grão de areia no centro da pérola, o punhado de flores de papel que quando submersas em água — a mente do gênio — desabrocha como os jardins da Babilônia.²⁴ Se cabem dúvidas a respeito do momento em que Flaubert resolveu utilizar essa história — o dia seguinte à leitura da *Tentation* ou ao regressar do Oriente —, não cabe nenhuma sobre o fato de que o fez: os grandes traços episódicos do romance correspondem aos desse acontecimento provinciano. É difícil, porém, saber com precisão a história Delamare, pois não está escrita em lugar nenhum *antes* do romance que a tornou famosa; acabou sendo deformada para parecer com a história

fictícia. Resumo o que é comprovado. Eugène Delamare estudou medicina em Rouen, estava entre os discípulos do pai de Flaubert no Hôtel-Dieu e assim que recebeu seu certificado de “*officier de Santé*” — título inferior ao de cirurgião, mas que dava o direito de exercer a medicina — instalou-se em Ry, a uns vinte quilômetros de Rouen. Ali, em abril de 1836, casou-se com uma mulher mais velha que ele, chamada Mutel, da qual enviuvou no ano seguinte. Vinte meses mais tarde, casou-se com uma moça de dezessete anos, Delphine Couturier, filha de fazendeiros abastados. O casal teve uma filha. Delphine morreu em 6 de março de 1848 (o atestado de óbito não indica a causa da morte)²⁵ e recebeu sepultura cristã no cemitério de Ry. Eugène morreu em 1849. Nesses fatos é possível reconhecer os episódios centrais da vida de Charles Bovary: ele também estuda medicina em Rouen e, uma vez obtido o título, instala-se em províncias onde se casa, primeiro com uma mulher mais velha, da qual enviúva, e em seguida com Emma, que também lhe dá uma filha e morre antes dele. Mas Flaubert não escolheu seu modelo por Charles, e sim por Emma, como indica uma carta de Du Camp de 23 de julho de 1853, na qual o amigo pergunta se ele vai escrever “*l’histoire de Mme. Delamarre [sic] qui est bien belle*”. Sobre essa história a única certeza é a de que se trata de algo “escandaloso”. No mundinho de Ry e arredores, Delphine deu muito o que falar com suas travessuras amorosas, e as pessoas garantiam que ela havia se suicidado. No início do século, o dr. Brunon, diretor da Escola de Medicina de Rouen, localizou uma mulher que fora empregada dos Delamare.²⁶ Segundo a anciã, Delphine escandalizava as pessoas de Ry por seus ares de grandeza e por seu excesso de pompa; as cortinas amarelas e negras de sua sala, sobretudo, provocavam inveja. Como Emma, teria sido uma voraz consumidora de romances que tomava de empréstimo nas bibliotecas de Rouen. Quanto a seus amantes, René Dumesnil identifica dois: o primeiro, um fazendeiro poderoso, Louis Campion, que se arruinou com o jogo e as mulheres e suicidou-se com um tiro na cabeça em uma rua de Paris; o segundo, um aprendiz de tabelião que morreu em 1905 no departamento de l’Oise.²⁷ Se esses dados forem exatos (o que não é seguro), Flaubert tomou emprestado da história Delamare, além dos modelos de Charles, Héloïse, Emma e Berthe, os de Rodolphe Boulanger e de Léon Dupuis. Em todo caso, o que fica evidente é que a história de Delamare que corria à boca pequena nos mexericos locais proporcionou o

esqueleto do romance, o núcleo episódico que ele resume no primeiro *Scénario* e a que vai obedecer, embora nos demais faça mudanças: a história de uma moça que se casa com um pobre-diabo mais velho que ela e que, no povoado onde vive, sonha com amores, luxo, viagens, tem dois amantes, se endivida e, quando fica sem amor e arruinada, se suicida. O marido, desconsolado, morre pouco depois.

Mas se a história Delamare dá a Gustave o esquema da vida de Emma, outro drama feminino, no qual se mesclam dissipação e problemas econômicos, lhe serve para adensar a matéria de seu romance. E sobre essa fonte, sim, existe uma certeza, pois se encontra escrita: trata-se das *Mémoires de madame Ludovica*. Gabrielle Leleu as descobriu em 1947, entre os cadernos e papéis que Flaubert utilizou para *Bouvard et Pécuchet*.²⁸ São quarenta páginas manuscritas na frente e no verso, com sintaxe e ortografia primárias, cuja autora se apresenta como esposa de um carpinteiro e pessoa próxima a madame Ludovica. A identificação da personagem que se oculta atrás da alcunha de Ludovica não é difícil, pois a autora do manuscrito, que no começo usa apenas um P. para o sobrenome, logo esquece essa precaução e o escreve completo: Pradier. Trata-se de Louise d’Arcet, irmã de um colega de escola de Flaubert e filha de um químico destacado, amigo do dr. Flaubert. Louise d’Arcet, depois de enviudar muito jovem de um primeiro casamento, casou-se com o escultor James Pradier. Foi uma mulher extravagante e fácil; teve uma infinidade de amantes e levou à ruína seu marido, que obteve a separação legal em 1845. As *Mémoires de madame Ludovica* narram — o verbo é generoso para a má intenção e a prosa torpe, conviria mais dizer denunciam — a truculenta história de Louise d’Arcet desde o primeiro casamento até seu divórcio de Pradier, insistindo em seus loucos amores, em suas confusões e apertos de dinheiro. Vários críticos acreditam que o texto foi ditado por Louise d’Arcet a alguma criada, o que não faz sentido; basta lê-lo para descobrir que sua autora está cheia de rancor e inveja de Louise, a quem retrata por um ângulo muito negativo. É absurdo que a própria Louise d’Arcet fizesse esse texto chegar a Flaubert; o mais seguro é que ela nem soubesse que havia sido escrito.

18. *Então por que foi escrito e como foi parar nas mãos de Flaubert?*

Pode-se formular uma hipótese caso se relacione o que sabemos, por um lado, do sistema de trabalho de Flaubert e, por outro, dos vínculos existentes entre ele e Ludovica (ao que parece, era o nome que usavam os amigos íntimos dela). Todos os dados da correspondência de Flaubert a respeito de Louise d’Arcet são posteriores à separação desta do escultor Pradier (1845). O primeiro é de abril daquele ano. Flaubert, em viagem com a família para a Itália, se encontra de passagem em Paris, e no dia 2 escreve a Le Poittevin, que visitou Louise Pradier em seu modestíssimo apartamento na rua Laffite. A ex-mulher do escultor atravessa um momento crítico; separada do marido, foram-lhe tirados os filhos, vive na miséria e acaba de descobrir que é seguida pela polícia a mando dos pais de seu amante — um adolescente. Gustave conta a Alfred que, adotando ares mundanos, declarou-se defensor do adultério e que, com sua indulgência, assombrou essa “*femme perdue*” [mulher perdida]. A situação de Ludovica gerou uma curiosidade literária em Flaubert, a julgar por essa frase (a mesma que utiliza em outras cartas para designar experiências que lhe parecem utilizáveis): “*Ah! la belle étude que j’ai faite là!*” [Ah, o belo estudo que fiz lá!] (*Corresp.*, v. 1, p. 162). Flaubert conta também a Le Poittevin que Louise d’Arcet o convidou para almoçar na volta da Itália. Em sua resposta, Alfred o incita a aceitar esse almoço e, depois de perguntar se tem em mente algum projeto literário, sugere submeter Ludovica a um interrogatório.²⁹ Não há dúvida de que Le Poittevin intui algo que está implícito na carta de Flaubert: a história da “*femme perdue*” pode ser um bom tema. Isso aconteceu quando Flaubert tinha 24 anos, seis meses antes de começar a escrever *Madame Bovary*, e não sabemos se compareceu a esse almoço ao voltar da Itália, nem se levou a cabo tal interrogatório nessa época. Mas que continuou se encontrando com Ludovica é certo, pois em fevereiro de 1847, seis meses depois de ter se tornado amante de Louise Colet, esta faz uma violenta cena de ciúmes na casa de Du Camp porque Flaubert se encontrou com Louise d’Arcet. A disputa se prolonga, e há uma carta de Flaubert, censurada na *Correspondance*, na qual nega ter por Ludovica algum interesse além do literário. O que o liga a ela, diz, é uma vaga amizade, e só quer “*analisá-la*”, por lhe parecer o protótipo da mulher de instintos, uma orquestra de sentimentos femininos.³⁰ Que tem um

interesse literário é inegável, mas que além disso tem interesses de outra ordem começa a ficar notório nessa época, pois, em meados de 1847, ao voltar de sua viagem a pé pela Bretanha com Maxime, Flaubert investiga o paradeiro de madame Pradier, que espera visitar em Paris. Du Camp faz saber que está de mudança e não poderá vê-lo. No período entre essa viagem à Bretanha e a viagem ao Egito — agosto de 1847 a outubro de 1849 — se estabelece uma relação íntima entre Maxime Du Camp, Louise d’Arcet e Gustave, que, em suas curtas viagens a Paris, se encontra não só com Louise Colet, mas também com Ludovica. Maxime desconfia que esta se sente atraída pelo amigo. Diz isso no dia 25 de dezembro de 1848, em carta na qual revela que, uma noite, ele e Louise d’Arcet estiveram a ponto de fazer amor, mas que resistiram à tentação porque Ludovica temia que isso magoasse Gustave.³¹ E Ludovica escreve a Gustave, brincando, que irá viver em Rouen para ficar perto dele. Em outubro de 1849, antes de realizar a viagem ao Oriente, Flaubert vai se despedir dela. Até então havia sido apenas uma amizade maliciosa. Benjamin F. Bart descobriu o período exato em que Ludovica se entregou a Flaubert: no verão de 1853.³² O relacionamento foi muito curto e existiu precisamente enquanto Flaubert escrevia *Madame Bovary*. Depois, reinou entre ambos uma cordialidade distante; há uma carta de Flaubert a Louise d’Arcet de 17 de fevereiro de 1857 anunciando que o tribunal absolveu seu romance e, no final de 1862, envia a ela um dos primeiros exemplares de *Salammbô*.

O que se conclui desses dados? Que a partir de 1845, data em que se estabelece uma relação desinibida entre ambos, e sobretudo a partir de 1853, em que se tornam amantes, Flaubert podia ouvir, da boca da própria Louise d’Arcet, a história de sua vida. Porém, pode ter intuído que a vida de Ludovica era mais “literária” do que ela confessava e, então, pedido a uma criada — pessoa que podia obter suas confidências — que fizesse esse informe secreto. Que fez essa encomenda pelas costas de Ludovica e que, sem dúvida, pagou em dinheiro por ela é o que me parece mais provável: Flaubert já havia dito que para ele as pessoas não passavam de pretextos para livros, o que há de estranho em que agisse de acordo? A dúvida que tenho é sobre a data dessa operação fraudulenta. O mais provável é que tenha sido na época da carta a Le Poittevin (1845), pois as *Mémoires* terminam com a vida de Ludovica em 1844, quando é abandonada por Pradier; Flaubert pensaria valer-se delas para algum relato e

logo esqueceu, até começar a escrever *Madame Bovary*. Mas também pode ter encomendado o escrito quando já havia resolvido escrever a história de Emma.

Esta é, em síntese, a vida de madame Ludovica. Casou-se muito jovem para se livrar da autoridade paterna, e seu primeiro casamento, um fracasso, termina com a morte do marido. O escultor Pradier se apaixona pela bela viúva que, acreditando estar também apaixonada, se casa com ele. Tudo vai mal desde o princípio; os três filhos que têm não resolvem nada. Ludovica se distrai com amantes incontáveis, sucessivos ou simultâneos, ao mesmo tempo em que leva uma vida cara, na qual joga pela janela (cobre de presentes os amantes) o dinheiro que não tem. Vai fazendo dívidas. Mediante tramoias, consegue poder legal para dispor dos bens de Pradier e então assina promissórias, hipotecas e, pouco a pouco, chega a uma situação crítica. Vê-se ameaçada pela justiça. Seus bens são embargados e postos à venda para reembolsar os credores. Desesperada, Ludovica recorre aos ex-amantes, a quem envia uma pessoa de confiança com cartas desesperadas. Todos respondem com negativas e nem sequer dão pretextos verossímeis. O marido, um dia, ao voltar para casa, encontra na porta da cocheira o aviso de leilão. Só então descobre a catástrofe de que é vítima: fica estupefato e meio enlouquecido. Pouco depois, obtém a separação legal de Ludovica.

Flaubert fez cruces e sublinhou no manuscrito os fatos e situações que passariam a fazer parte da peripécia de Emma Bovary. A história de Ludovica é utilizada de maneira quase literal em todo o drama financeiro de Emma que, como aquela, sentirá sempre a necessidade de juntar o adultério ao luxo e ao esbanjamento, procurará dinheiro recorrendo a usurários, não vacilará em roubar do marido e se verá com todos os móveis embargados pela justiça. Assim como o escultor Pradier, Charles Bovary descobre um dia, ao voltar para casa, que é um homem arruinado e desprestigiado pelas loucuras da mulher. Gustave fez uma marca no manuscrito de madame Ludovica onde se fala da mesquinha dos ex-amantes (*“pas un de ces hommes ne mit même de politesse dans le refus qu’ils faisaient”* [nenhum desses homens usou sequer de delicadeza nas recusas que lhe fizeram])). No romance, o episódio é basicamente o mesmo, embora tenha sido ainda mais dramatizado; em vez de mandar a empregada, Emma irá em pessoa suplicar a Léon e Rodolphe que lhe estendam a mão, para que ressalte ainda mais a vileza de ambos e a humilhação de Emma. Há outros

detalhes que Flaubert aproveitou: o manuscrito fala da “debilidade” de Ludovica, que jamais conseguiu resistir às tentações masculinas, e é certo que Emma opõe pouca resistência a seus galanteadores. Os homens que obtiveram os favores de Ludovica são tachados de insignificantes; os que obtêm os favores de Emma também o são; entre a galeria de amantes de Ludovica figuram um aprendiz de tabelião, como Léon Dupuis. Nadeau observa que Emma se abandona ao devaneio ao escutar no teatro o tenor Lagardy e que se entrega no dia seguinte a Léon, tal como Ludovica se apaixona pelo tenor Mocker e cede no dia seguinte a um tal Charles Puis.³³ Ludovica não se suicida quando não consegue pagar suas dívidas, mas pensa em jogar-se no Sena e tem um sonho sobre a Itália que se assemelha às fantasias exóticas de Emma.

As histórias de Delphine e Ludovica se atraíram e mesclaram porque tinham um elemento comum: a derrota de uma mulher a quem o desejo de viver acima dos condicionamentos impostos por sua situação leva primeiro ao adultério e em seguida ao desastre. Esse tema era um velho demônio que atormentava Flaubert desde a adolescência. Ele o encontrara pela primeira vez na vida real em 4 de outubro de 1837, graças a um artigo de *La Gazette des Tribunaux*, intitulado “La moderne Brinvilliers” (ou talvez o tenha lido no dia seguinte em *Le Journal de Rouen*), sobre uma adúltera que acabava de se suicidar. A história era folhetinesca. A heroína, uma mulher casada, se encantara por um jovem que a fez sua amante. Tempos depois, para se livrar de uma situação que resultava incômoda, ele foge para o Brasil. Dali escreve à mulher pedindo perdão e tentando convencê-la de que não podia ter feito outra coisa, pois seu amor teria sido motivo de remorsos e infelicidade. A mulher decide ser livre para se casar com o amante e emprega métodos expeditos. Envenena o marido sem que ninguém descubra, mas quando os filhos morrem também as autoridades passam a suspeitar e mandam prendê-la. Ao chegar à sua casa, a polícia a encontra sem vida, com um frasco de ácido prússico na mão. Esse acontecimento impressionou tanto Gustave que ele escreveu um “Conte philosophique” baseado nele; concluiu-o em 10 de dezembro de 1837, pouco antes de completar dezesseis anos, e o chamou de “Passion et vertu” [Paixão e virtude]. É a melhor ficção de sua adolescência e algo assim como o primeiro rascunho de *Madame Bovary*. Quando se enclausurou em Croisset para sua longa aventura romancista, talvez não se

lembrasse desse artigo lido catorze anos antes, nem do conto que escreveu. Mas a tragédia da suicida — consciente ou inconscientemente — prestaria sua ajuda também à lenta elaboração em que se encontra, recolhendo aqui e ali fatos, nomes, situações, para forjar a matéria da qual sairá Emma Bovary. Da vida da envenenadora, Flaubert translada para o romance alguns episódios-chave: Emma é, como aquela, abandonada por um amante que em vez de romper pessoalmente se vale de uma carta; para ambas, o fim é o suicídio por meio de veneno. Emma usurpou também da infeliz o caráter forte, a audácia, a capacidade de empreender ações temerárias. Em “*Passion et vertu*”, Flaubert modificou a história real, e as alterações se repetiram na história de Emma. *La Gazette des Tribunaux* apresentava o amante como um homem sensato e ela como a culpada do drama; no conto e no romance os papéis se invertem, e enquanto o amante é mostrado como um homem desprezível (Ernest Vaumont tem a presunção de Rodolphe Boulanger, seu espírito seco e calculista), as motivações psicológicas da mulher atenuam suas faltas e lhe dão certa estatura moral. Na realidade, havia uma carta; no conto, duas: a segunda quem recebe é Mazza quando está a ponto de fugir com a amante, exatamente como ocorre com Emma quando se apronta para fugir com Rodolphe. A carta, em ambos os casos — Mazza no alto da escarpa, Emma no desvão de sua casa —, provoca uma crise: aquela se mata e esta tem nessa ocasião, pela primeira vez, a ideia do suicídio. Assim como Emma, Mazza é um ser sonhador e ávido de paixão, e existe no conto — Mazza estendida em sua cama se deixando levar voluptuosamente pelo sonho; Mazza cheia de ódio toda tarde quando o esposo volta para casa, a beija e conta como foi seu dia de trabalho — o que parecem versões primitivas dos momentos da vida de Emma.

Delphine Delamare, Ludovica, a envenenadora (três personagens reais) e Mazza (um fictício): esponja em movimento que absorve todos os planos do real, Flaubert rouba aos outros e rouba a si mesmo, documenta-se sobre assuntos que lhe parecem sugestivos e ao mesmo tempo sua memória traz de volta imagens submersas que procedem tanto da vida como das mudanças que sua imaginação juvenil já havia imposto, obedecendo a impulsos íntimos, a esses precoces furtos literários. Roubo dos roubos, mudança das mudanças, mescla das mesclas, em que a vontade e o subconsciente agem de comum acordo, em que observação e deformação do real são simultâneas: assim vai

surgindo o argumento de *Madame Bovary*: dessas complicadas alianças e reduções impossíveis de reconstruir em sua totalidade, feito de retalhos, decalques, remendos, leituras, rumores, combinações — toda essa fábrica sob a batuta de uma ferida que quer se fechar, de um desgosto com a realidade tão insensato que procura destruí-la para reconquistá-la, que aparenta recriá-la quando no fundo quer aboli-la.

Mas existe outra envenenadora — crime da moda durante o século XIX, uma das restaurações medievais que o romantismo levou a cabo — que também pode ser abordada por Flaubert. Em março de 1852, quando ele se encontra mergulhado até o pescoço (a metáfora é dele) nos *rêves de jeune fille* [sonhos de mocinha] de Emma, recebe uma carta de Louise aconselhando-o a ler as memórias da viúva Lafarge, encarcerada por ter envenenado o marido, um homem brutal que a mantinha sequestrada numa aldeia perdida. “*Je suis presque fâché que tu m’aies conseillé de lire les mémoires de Mme. Lafarge, car je vais probablement suivre ton avis et j’ai peur d’être entraîné plus loin que je ne veux*” [Estou quase chateado que tenha me aconselhado a ler as memórias de Mme. Lafarge, porque provavelmente vou seguir seu conselho e tenho medo de ser levado mais longe do que pretendia], Flaubert responde a Louise em 21 de março. E uma semana depois, no dia 27, volta a falar do assunto: “*Tu n’as pas besoin de m’envoyer les mémoires de Lafarge. Je les demanderai ici*” [Não precisa me mandar as memórias de Lafarge. Vou pedir o livro aqui]. Parece certo que leu os grossos volumes intitulados *Les Mémoires de Marie Cappelle* (1842), embora não fale mais disso na *Correspondance*, porque há afinidades entre a envenenadora e Emma, a começar pelo caráter. As *Mémoires* revelam um ser profundamente inadaptado à vida; sua insatisfação se alimenta de sonhos e, ao mesmo tempo, fez dela uma mulher de ação. É o caso de Emma. A análise autoriza a crítica a pensar que certas cenas das *Mémoires* serviram ao menos em parte de modelo para episódios do romance: há um casamento campestre, um baile no Palais Royal e um retrato da morte por envenenamento do marido de Marie Cappelle que poderiam ter inspirado o casamento de Emma e Charles, o baile da Vaubyessard e a agonia de madame Bovary. Da mesma forma, uma premonição que a viúva tem do futuro da filha poderia ser o germe da fantasia do oficial de saúde imaginando Berthe que se transforma de bebê em menina, de menina em adolescente e de adolescente em mulher.

Outro acontecimento policial-judicial talvez tenha fornecido ingredientes para o romance. Quando Gustave tinha 24 anos, Rouen havia sido cenário de um ruidoso processo — “*l’affaire Loursel*”—, no qual se julgou um homem acusado de ter assassinado a esposa e uma criada para se casar com a mulher que amava, uma tal Esther de Boverly. Esta acabou sendo a figura mais chamativa do processo. De temperamento apaixonado e romântico, escrevia a Loursel cartas de amor audazes que foram esgrimidas contra ele, mas o advogado de defesa — ninguém menos que Maître Sénard, o futuro defensor de *Madame Bovary* — argumentou que o ardor e os excessos dessas cartas eram efeito da literatura romântica em voga. Maître Sénard conseguiu uma vitória retumbante: Loursel foi absolvido por falta de provas. Acredita-se que Flaubert conservou na memória o nome Boverly, o temperamento febril de Esther, assim como alguns detalhes do drama expostos no julgamento. Por exemplo, a morte da criada narrada perante o tribunal coincide em vários aspectos com a de Emma: a jovem foi atendida por um oficial de saúde tão inepto quanto Charles e como o dr. Canivet, que, igual a esses, só recorreu a um médico capaz quando já era tarde.³⁴

Esther de Boverly é uma das raízes atribuídas ao sobrenome do oficial de saúde de Yonville. Há muitas outras, e é divertido revisar a constelação de teorias tecidas pelos exegetas sobre a procedência real do sobrenome. Existe a teoria linguística, segundo a qual Boverly é um nome inventado a partir das palavras latinas *bovarium*, *boarium*, relativas ao boi: Flaubert teria querido insinuar no sobrenome as características pesadas, bovinas, deselegantes do espírito de Charles. Existe a teoria familiar: os genealogistas caçaram, entre remotos antepassados maternos de Flaubert, um fidalgo chamado Anne de Boveri, de quem Gustave teria tomado o sobrenome. Existe a teoria regionalista: averiguou-se que, em 1843, o maestro da orquestra do teatro de Rouen — onde Flaubert situa um episódio importante do romance — se chamava Boveri. Existe a sofisticada teoria do híbrido: quando criança Flaubert conheceu uma certa madame Bouvard, administradora de uma loja de tabaco dos arredores da catedral de Rouen, e cruzou seu nome com o da aldeia de Delphine Delamare (Bouvard + Ry = Bovary) para batizar seus heróis, antes de apresentá-lo ao copista do último romance. Até Flaubert propôs uma teoria. Em 20 de março de 1870, escreveu a madame Hortense Cornu que tinha

inventado o nome de Bovary “*en dénaturant celui de Bouvaret*” [deturpando o de Bouvaret], dono de um hotel onde se hospedou no Cairo, um ex-ator que, segundo as *Notes de voyage*, teria decorado o local com as gravuras de Gavarni que a revista *Charivari* publicava (isso levou René Dumesnil a garantir que, em uma de suas gravuras de 1833, um colegial usa o gorro que serviu de modelo para a famosa descrição do “*étrange coiffure d’ordre composite*” [estranho chapéu de tipo composto] de Charles Bovary, hipótese despropositada, mas não impossível). A teoria de Flaubert não é mais válida que as demais; a respeito de suas fontes, um autor no geral sabe menos que seus exegetas, e não seria difícil complicá-la com qualquer uma das outras, explicando que Flaubert acreditou deformar o nome de Bouvaret quando o que fazia era utilizar um estímulo inconsciente — Bouvaret — para resgatar do subconsciente o nome de um antepassado, de uma vendedora de tabaco, de um maestro de orquestra ou de uma aula de latim da infância... Certeza é a influência que Flaubert atribuía aos nomes: demorava a escolhê-los, fazia pesquisas para não ferir suscetibilidades, mas uma vez tomada a decisão não voltava atrás. Nos anos de *L’éducation sentimentale*, seu amigo Louis Bonenfant descobriu em Nogent uma família Moreau e sugeriu mudar o sobrenome de Frédéric. Flaubert se negou a isso: “*Un nom propre est une chose capitale. On ne peut plus changer un personnage de nom que de peau. C’est vouloir blanchir un nègre*”³⁵ [Um nome próprio é uma coisa *capital*. Não se pode mudar o nome de um personagem como não se pode mudar sua pele. É querer branquear um negro]. E nos *Carnets*, onde se encontram seus projetos literários entre 1862 e 1874 (publicados num livro excelente, no qual a erudição se combina maravilhosamente com a inteligência, de Marie-Jeanne Durry),³⁶ vê-se como, com frequência, junto ao personagem planejado, Flaubert escreve o nome e o sobrenome do modelo vivo.

19. *De que forma a vida pessoal e familiar de Flaubert se projetou em Madame Bovary?*

Flaubert não se limitou a escarafunchar vidas alheias para sua ficção, sua própria experiência se estende como uma mancha na realidade fictícia, manifestando-se nas situações e nos personagens mais diversos e às vezes da maneira mais insuspeitada. Pelo menos duas das mulheres que amou contribuíram para a feitura de Emma. *Madame Bovary* tem algo da sensualidade de Eulalie Foucaud, a misteriosa amante do hotel de Marselha que ensinou a Flaubert a embriaguez do prazer e a excitação do amor proibido quando ele tinha dezoito anos. A ausência de inibições e a aptidão voluptuosa de Eulalie (pelo menos atribuídas a ela por Gustave, em *Novembre*) fazem parte da personalidade de madame Bovary. Também é notória a dívida de Emma a Louise Colet, a amante dos anos da redação do livro, cujo caráter um pouco varonil e tempestuoso, assim como a disposição meridional à truculência e à expansividade, constitui traços destacados da heroína de Yonville. Existe, além disso, o possível aproveitamento de experiências mais transitórias. Para os adultérios de Emma e a imagem de Charles podem ter servido as aventuras de madame Roger des Genettes, que mais tarde seria sua amiga. Mas, quando está escrevendo *Madame Bovary*, fala mal dela a Louise e tem pena do marido enganado: “*J’ai bien vu le père Roger passer dans la rue avec sa redingote et son chien. Pauvre bonhomme!... Comme il se doute peu! As-tu songé quelquefois à cette quantité de femmes qui ont des amants, à ces quantités d’hommes qui ont des maîtresses, à tous ces ménages sous les autres ménages? Que de mensonges cela suppose! Que de manoeuvres et de trahisons, et de larmes et d’angoisses!*” [Eu vi o *père* Roger andando na rua com seu casaco e seu cão. Pobre bonachão!... Como ele se questiona pouco! Já pensou na quantidade de mulheres que têm amantes, na quantidade de homens que têm amantes, a todos esses casais por trás de outros casais? Quantas mentiras existem aí! Quantas manobras e traições, lágrimas e angústias!] (carta de 23 de dezembro de 1853). A figura de *père* Roger faz pensar em Charles. Thibaudet acreditava que o tédio atroz de Emma em Tostes e em Yonville transubstancia o que Gustave sentiu durante sua viagem ao Oriente e que Du Camp tanto lhe censurou.³⁷ Quando Flaubert

estava trabalhando em *Madame Bovary* havia quinze meses, Louise comunicou que talvez estivesse grávida, devido ao último encontro em Mantes. Foi um alarme falso, mas Flaubert passou três semanas de desespero e escreveu frases ferozes contra a paternidade (“*L’idée de donner le jour à quelqu’un me fait horreur. Je me maudirais si j’étais père. Un fils de moi! Oh, non, non, non!*”)³⁸ [A ideia de dar vida a alguém me *horroriza*. Eu me amaldiçoaria se fosse pai. Um filho meu? Ah, não, não, não!]. À imagem e semelhança desses sentimentos, Emma sente entre indiferença e aberto desgosto pela maternidade.

O dr. Achille-Cléophas Flaubert, pai de Gustave, também foi útil a *Madame Bovary*. Mas essa trilha não serve tanto para esclarecer o livro como o contrário: o romance é instrutivo a respeito das relações de Gustave com o cirurgião-chefe do Hôtel-Dieu. Os biógrafos, tomando por certo que os filhos adoram os pais, acreditaram que Gustave, ao utilizar o dr. Achille-Cléophas como modelo para o dr. Larivière, prestava uma nostálgica homenagem a seu progenitor. Pois não diz a ficção que a chegada do ilustre profissional a Yonville causa mais emoção entre os vizinhos do que a aparição de um deus? Leram com muita boa-fé esse retrato do dr. Larivière, que é de uma ambivalência maquiavélica (e um romance, quando comparado com a realidade que o alimenta, não pode ser lido com boa-fé sem risco de se enganar) e dele se podem tirar conclusões opostas. Assim como o dr. Achille-Cléophas, Larivière é um cientista eminente, liberal e filósofo, amado por seus alunos, que o imitam até no vestir, que anda pelo mundo com a majestade bonachona que lhe dá a consciência do próprio talento, de sua fortuna e dos quarenta anos de uma existência irrepreensível. O sábio professa por seu ofício um amor *fanatique*, e as mãos musculosas e belas que nunca usaram luvas “*comme pour être plus promptes à plonger dans les misères*” [como se para estar mais prontas a mergulhar nas desgraças] têm algo de sádicas. Esse liberal é um homem de acessos de fúria que aterrorizam as pessoas, e a indicação do narrador de que podia ser tomado por santo “*si la finesse de son esprit ne l’eût fait craindre comme un démon*” [se a finura de seu espírito não levasse a temê-lo como a um demônio], não é uma maneira de chamá-lo de cruel? Sartre tem muita razão quando diz que essa frase aplicada ao dr. Larivière lança luz sobre os genuínos sentimentos de Gustave pelo pai: “*Son regard, plus tranchant que ses bistouris, vous descendait droit dans l’âme et désarticulait tout mensonge à travers les*

allégations et les pudeurs” [Seu olhar, mais cortante que seus bisturis, descia direto na alma e desarticulava toda mentira através das alegações e dos pudores]. Essa é a imagem secreta que Gustave tinha de Achille-Cléophas: um deus autoritário que lia sua alma, uma vontade diante da qual só podia se render. Além disso, que função desempenha na história de Emma o dr. Larivière, esse modelo da ciência médica? É verdade que o chamam tarde e com certeza quando chega seus conhecimentos permitem, ao primeiro olhar, perceber que a sorte da pobre mulher está selada. Mesmo assim, é estranho que nem sequer examine a vítima, que não faça a mínima tentativa de combater o veneno, que depois desse rápido olhar vá comer com tanto apetite e vá embora da aldeia tão despreocupado. Mesmo que os personagens e o narrador assegurem que tem grande talento, sua atuação não dá a menor prova disso, e resta ao leitor uma sensação de mera aparência, de falso prestígio, de frieza, de reduzida consciência profissional. Ao usar seu pai como modelo para o dr. Larivière, Gustave prestava uma homenagem ou encetava uma vingança? E onde poderia lhe doer mais: em sua “ciência”. Porque existe outro roubo que consolida a hipótese dessa separação (talvez inconsciente) de Flaubert do seu progenitor. O dr. Achille-Cléophas uma vez tentou curar o pé deformado de uma menina chamada Marlin mantendo-a de cama vários meses, com o pé imobilizado numa couraça de ferro. Sua experiência fracassou. Essa é, sem dúvida, a fonte da grotesca operação do pé de Hippolyte realizada por Charles Bovary, que, depois de puncioná-lo, impõe ao infeliz um regime idêntico (que termina em gangrena e amputação). Dessa forma, os méritos e deméritos de Achille-Cléophas alimentam no mínimo dois médicos da realidade fictícia: Larivière e Charles. O pai de Flaubert, chamado muitas vezes em consulta por seus antigos discípulos estabelecidos nas aldeias normandas, costumava levar Gustave, ainda menino, nessas viagens profissionais. Essas lembranças, que Gustave preservava muito nítidas, são a base das contínuas expedições do agente de saúde pelo campo para atender seus pacientes.

Não só as boas lembranças que a nostalgia transforma em feridas alimentam uma ficção; são sobretudo as chagas que ainda supuram no espírito, os demônios que instigam e vivificam a imaginação de um escritor. Será que a explicação para a difícil relação de Gustave com o pai e a causa remota de sua enfermidade é, como acredita Sartre, um complexo de Édipo tortuosamente

prolongado? O dr. Achille-Cléophas constitui, até a crise de Pont-l'Évêque, o obstáculo mais sério que ele encontra para abraçar a única coisa que o interessa, a literatura, e cujo exercício ele só concebe como entrega exclusiva. Não resta dúvida de que é o pai quem aconselha (o que, para um filho dócil, não é diferente de uma ordem) o estudo de Direito. Esses dois anos na Sorbonne (1842 e 1843) foram para Gustave uma experiência muito dura, e suas cartas dessa época são o principal reforço para a tese segundo a qual, para livrar-se desse destino de advogado, “escolheu” sua enfermidade. Os pesadelos que os Códigos lhe deram ainda exasperam as cartas a Ernest Chevalier: “*Sacré nom de Dieu de merde de nom d’une pipe de vingt-cinq mille putains du tonnerre de Dieu, sacré nom... que le diable étrangle la jurisprudence et ceux que l’ont inventée!... Axiome sur l’étude et le métier d’avocat; l’étude en est embêtante et le métier ignoble*” [Putá que pariu caralho porra de merda... que o diabo estrangule a jurisprudência e quem a inventou!... Axioma sobre o estudo e o trabalho de advogado: o estudo é bestificante e o trabalho ignóbil] (21 de maio de 1842); “*Le Droit me tue, m’abrutit, me disloque, il m’est impossible d’y travailler. Quand je suis resté trois heures le nez sur le Code, pendant lesquelles je n’y ai rien compris, il m’est impossible d’aller au delà: je me suiciderais...*” [O Direito me mata, me agonia, me desarticula, para mim é impossível trabalhar nisso. Quando fico três horas com o nariz enfiado no Código, durante as quais não entendi nada, para mim é impossível continuar: vou me suicidar...] (25 de junho de 1842); “*Le Droit me met dans un état de castration morale étrange à concevoir*” [O Direito me põe num estado de castração moral difícil de entender] (1º de agosto de 1842). Podem-se acrescentar dezenas de citações semelhantes. Sua obra estará cheia de pessoas que praticam esse “ofício ignóbil”, e essa será sua represália pelos dois anos de calvário: advogados, tabeliões e juízes representarão sempre na realidade fictícia o que é sórdido, rotineiro, vil. Em *Madame Bovary*, as pessoas cuja atividade estão vinculadas ao Direito são várias e com certeza para configurar Maître Guillaumin e Léon Dupuis ele se serviu à exaustão de suas lembranças da Sorbonne. Em Léon, estudante tímido e sentimental que termina transformado em um próspero tabelião moralmente desprezível em Yvetot, Flaubert colocou algo de si e muito de um amigo de infância — exatamente o destinatário dessas vociferações contra a advocacia: Ernest Chevalier. Ele havia sido um entusiasta da literatura, um colegial que levava

um punhal escondido na roupa como os heróis dos romances românticos, mas logo se transformou em modelo de burguês bem-sucedido: fez carreira nos tribunais como procurador e foi, inclusive, deputado. Léon Dupuis tem algo de Flaubert não só devido a seus anos parisienses de estudante das Leis, mas também porque em suas relações com Emma (nas quais se adivinha a reprodução de uma situação edipiana) manifesta uma constante sentimental de Flaubert: amar mulheres mais velhas (suas três amantes eram vários anos mais velhas: Eulalie Foucaud, Elisa Schlésinger e Louise Colet).

Semanas antes de completar dois anos escrevendo seu romance, Flaubert passou umas férias em Trouville e hospedou-se na casa de um farmacêutico. Por uma descrição que fez a Bouilhet do ambiente e das pessoas dessa residência, deduz-se que muito do que viu e ouviu ali inspirou o ambiente em que se movimenta Homais, e até sua própria figura: *“Admire encore ici une de ces politesses de la Providence et qui y feraient croire. Chez qui suis-je logé? Chez un pharmacien! Mais de qui est-il l’élève? De Dupré! Il fait, comme lui, beaucoup d’eau de Seltz. Je suis le seul à Trouville que fasse de l’eau de Seltz!” En effet, dès huit heures du matin, je suis souvent réveillé par le bruit des bouchons que partent inopinément. Pif! Paf! La cuisine est en même temps le laboratoire. Un alambic monstrueux y courbe parmi les casseroles.*

L’effrayante longueur de son cuivre qui fume

et souvent on ne peut mettre le pot au feu à cause des préparations pharmaceutiques. Pour aller dans la cour, il faut passer par-dessus des paniers pleins de bouteilles. Là crache une pompe qui vous mouille les jambes. Les deux garçons rincent des boccas. Un perroquet répète du matin au soir: ‘As-tu bien déjeuné, Jacko?’ Et enfin un môme de dix ans environ, le fils de la maison, l’espoir de la pharmacie, s’exerce à des tours de force en soulevant des poids avec ses dents” [Imagine só uma dessas gentilezas da Providência que nem dá para acreditar. Em casa de quem fui hospedado? Na casa de um farmacêutico! E de quem ele foi aluno? De Dupré! Ele também faz muita água de Seltz. “Eu sou o único fabricante de água de Seltz em Trouville!” De fato, às oito horas da manhã eu

acordava com o barulho das tampas que se abrem inopinadamente. Pif! Paf! A cozinha é ao mesmo tempo o laboratório. Um monstruoso alambique ali entre as caçarolas — *O tamanho assustador do cobre fumegante* — e muitas vezes não se pode pôr o bule no fogo por causa dos preparados farmacêuticos. Para ir ao pátio, é preciso passar debaixo de cestos cheios de frascos. Ali, cospe uma bomba que molha nossas pernas. Os dois meninos lavam os frascos. Um papagaio repete da manhã até a noite: “Comeu bem, Jacko?”. E por fim um moleque de uns dez anos, filho da família, a esperança da farmácia, exhibe feitos de força erguendo pesos com os dentes] (carta de 23 de agosto de 1853). O leitor de *Madame Bovary* reconhece essa descrição da farmácia (que é também a residência) de Homais: o ritmo diligente, para o qual toda a família contribui, e, sobretudo, a confusão entre o doméstico e o profissional. Ao ler que nessa cozinha de Trouville os remédios usurpam o lugar das panelas, impossível não recordar a imagem da família Homais preparando uma geleia na farmácia, o que surpreende Emma no dia em que lhe anunciam a morte do pai. A desordem, essa espécie de regozijo inevitável, os meninos limpando bocais, que poderiam ser Athalie e Napoléon, e a mesocrática vaidade do farmacêutico real (“*Je suis le seul à Trouville qui fasse de l’eau de Seltz*” é algo que Homais teria dito com as mesmas palavras), assim como esse “*espoir de la pharmacie*” que é uma antevisão magnífica de Justin, indicam que essas férias foram muito úteis. Em uma temporada anterior, ocorrida também em Trouville, Flaubert tinha sentado, num banquete, ao lado de um padreco que, de improviso, se pôs a perorar, muito excitado, sobre a vida de champanhe e atrizes que os estudantes levavam em Paris. Essa é a fonte, reconhecida por Flaubert, da ideia mítica sobre a vida parisiense dos universitários que Homais torna pública quando Léon deixa Yonville e na qual Gustave reuniu, segundo disse a Louise, “*toutes les bêtises que l’on dit en province sur Paris* [todas as bobagens que dizem na província a respeito de Paris] (carta de 14-15 de junho de 1853).

Mas, quando Flaubert esteve alojado na farmácia de Trouville, Homais já existia em sua mente com traços nítidos (a carta a Bouilhet menciona uma coincidência). O personagem vinha bem lá de trás. Talvez de sua infância, quando Gustave e os amigos da escola de Rouen se alternavam encarnando o fantoche que haviam batizado de Garçon? Os Goncourt acreditavam que o Garçon era o protótipo de Homais e, embora muitos o neguem (nenhum

personagem excitou tanto os exegetas como o farmacêutico de Yonville: rastreamos a França inteira atrás de seu modelo), penso que não lhes falta razão.³⁹ O Garçon era um boneco articulado cujas gargalhadas estridentes e enlouquecidas reduziam a pó o comedimento, a razão e os bons modos, e instalava a farsa sangrenta, o disparate, a distorção, a anarquia. É evidente que esse aspecto do Garçon não reflete em nada o farmacêutico de barrete grego, que não abandona jamais o mundo da formalidade e das convenções intelectuais, morais e sociais. Mas o Garçon era também um ventríloquo ambulante dos clichês e das modas. Ao passar em frente à catedral de Rouen, por exemplo, se assombrava com as belezas *que eram de assombrar* e dizia sobre o gótico *o que era preciso dizer*. Ao mesmo tempo que era um feroz Mefistófeles que se materializava para provar que a vida é grotesca e mentirosa, o Garçon era porta-voz do *nível retórico* de seu tempo: nele se concretizavam os ditados, as frases feitas, as fórmulas que expressam o pensamento institucionalizado e inerte de uma sociedade. Não há dúvida de que esse é também o aspecto central da assombrosa personalidade de Homais: armazenar e atribuir cidadania satisfeita e pomposa ao lugar-comum, ser um epifenômeno do instituído. Por outro lado, em seus anos de escola — os anos do Garçon — Flaubert escreveu uma “fisiologia” à maneira de Balzac, sobre um tipo social, o *Commis* (funcionário), e essa sátira de seus quinze anos está para Homais como Mazza de “*Passion et vertu*” está para Emma: são rudimentos.⁴⁰

Os supostos modelos de Homais são uma multidão. Durante algum tempo, deu-se por certo que era uma versão caricatural do boticário de Ry na época de Delphine Delamare, um sujeito chamado Jouanne, cuja farmácia, segundo Raoul Brunon, parecia com a farmácia descrita por Flaubert. Essa tese foi impugnada com o argumento de que Jouanne, ao contrário de Homais, tinha sido um obstinado clerical (como se Flaubert não tivesse podido roubar-lhe a farmácia, deixando-lhe intocadas suas ideias). René Dumesnil, seguindo essa pista, encontrou em Forges-les-Eaux, onde Flaubert passara alguns meses em 1848, um farmacêutico raivosamente anticlerical que, na revolução de 1848, “imolou sua prataria no altar da Pátria” e a quem Flaubert, atraído pelo pitoresco do personagem, foi observar. Já Gérard Gailly produziu outro modelo, explorando mais as pegadas de pompa idiota. Demonstrou que, no povoadinho de Veules, Flaubert conheceu um farmacêutico que atendia pelo

nome programático de Esprit Bellemère, o qual, sendo prefeito do lugar, recebeu uma vez Victor Hugo com esta frase, que de fato não destoaria na boca de Homais: “*Vous, monsieur Victor Hugo, si digne de ce nom.*” [O senhor, Victor Hugo, tão digno desse nome!]. Também se disse que o modelo foi literário. Enid Starkie pensa que Joseph Prudhomme, o célebre personagem de Henri Monnier, que durante meio século encarnou o pedantismo cômico e o lugar-comum, era o ascendente de Homais.⁴¹ Flaubert fala muitas vezes de Joseph Prudhomme, sobretudo quando vocifera contra os burgueses, e não há dúvida de que existem semelhanças entre o gárrulo de Yonville e o pretensioso parisiense. Mas embora a obra de teatro de Monnier, *Grandeur et décadence de Joseph Prudhomme*, tenha estreado em 1853 (Flaubert não a menciona nesses anos), as *Mémoires* de Joseph Prudhomme só apareceriam depois de *Madame Bovary* (1857). Homais, assim como outros personagens, é resultado de muitos enxertos; Flaubert pode ter se apropriado do tipo nas aldeias ou encontrado nas ruas de Rouen excelentes provedores de material para seu livro. Em carta a Bouilhet, Flaubert, que acaba de fazer uma viagem de estudos a Rouen, diz que, como o romance será uma pintura dessa cidade, é indispensável que os *cheminots*, lenços em forma de turbante típicos dali, entrem na realidade fictícia e que o farão pelas mãos de Homais: serão sua “única” debilidade humana (24 de maio de 1855). Afinal, acabarão sendo de madame Homais, para quem o marido vai comprar *cheminots* de quando em quando.

Por sua vez, são escassos os modelos do antípoda e complemento de Homais, o abade Bournisien. Dizem que havia sido calcado num abade Lafortune, de Ry, mas a hipótese foi descartada quando se demonstrou não ter havido nenhum sacerdote com esse nome em toda a diocese. O que se comprova é que o nome de Bournisien, assim como o de outros personagens — o coletor de impostos Binet e o coveiro Lestiboudois —, foram escolhidos com uma intenção de realismo: são tipicamente normandos e populares. Da mesma forma que Homais e Emma, Bournisien está aninhado no espírito de Flaubert muito antes de ele começar a escrever o romance. Talvez inspirado por seu precoce anticlericalismo — que nunca diminuiu e que explica sua permanente admiração por Voltaire —, o tipo de sacerdote ignorante e terreno, desprovido de toda forma de espiritualidade, aparece em seus escritos de adolescente. Num relato dos dezesseis anos, “*Agonies, pensées sceptiques*”, o

narrador, um niilista, num momento de desespero procura um sacerdote em busca de conselho, mas o religioso está mais interessado nas batatas que fervem na cozinha contígua do que em escutá-lo. Esse padreco pedestre e a cena citada prefiguram obviamente o padre Bournisien quando Emma tem uma crise de religiosidade e ele é incapaz de entender o que ela diz, porque transforma tudo o que ouve em algo vulgar e porque está mais interessado nas criancinhas do catecismo que em sua visitante.

Aos quinze anos, Gustave compareceu a um baile promovido por um grande proprietário de terras, o marquês de Pomereu, em seu castelo de Héron, e usou essa experiência em um relato juvenil: “*Quidquid voleris*” [Como quiser]. Guardou uma imagem romântica da festa e lembrou-se dela durante a viagem ao Oriente: “*Je ne m’étais pas couché et le matin j’avais été me promener en barque sur l’étang, tout seul, dans mon habit de collègue. Les cygnes me regardaient passer et les feuilles des arbustes retombaient dans l’eau*” [Eu não dormi e de manhã fui passear de barco na represa, sozinho, com meu uniforme de colégio. Os cisnes me olhavam passar e as folhas dos arbustos caíam na água] (carta a Louis Bouilhet de 13 de março de 1850). Vinte e seis meses mais tarde, está mergulhado em *Madame Bovary* e chegou ao baile de La Vaubyessard: “*Il faut que je mette mon héroïne dans un bal. Il y a si longtemps que je n’en ai vu un que ça me demande de grands efforts d’imagination. Et puis c’est si commun, c’est tellement dit partout! Ce serait une merveille que d’éviter le vulgaire, et je veux l’éviter pourtant*” [Preciso pôr minha heroína num baile. Há tanto tempo não vejo um que isso me exige grandes esforços de imaginação. E no entanto é tão comum, falado por toda parte! Seria uma maravilha evitar o vulgar, e é o que eu quero evitar] (carta a Louise, de 2 de maio de 1852). Não há dúvida de que o exemplo principal do baile que muda a vida de Emma — ao entrar em contato com a opulência ela fica *atormetada* para sempre — foi essa festa de adolescência da qual Gustave recordava um lânguido passeio de barco entre cisnes e folhas secas. Emma também, na manhã seguinte ao baile, dá um passeio solitário, fazendo uma análise de sua vida, pelos jardins da Vaubyessard.

Assim como nesse caso, é possível rastrear na vida de Flaubert a semente de outros episódios do romance. Há quem garanta que madame Flaubert cantava para Gustave no berço a canção picaresca que o Cego cantarola quando

Emma está morrendo e, ao mesmo tempo, está provado que Flaubert leu essa canção em Restif de la Bretonne. Um pesquisador descobriu que a cachorrinha de colo de Emma, Djali, tem o mesmo nome da cabra da cigana Esmeralda de *Notre-Dame de Paris*, um romance que havia enfeitado Flaubert e seus companheiros de colégio.⁴² O episódio do fiacre, no qual Emma se entrega a Léon, possivelmente se baseia na história amorosa de Flaubert e Louise Colet. Gustave contou aos Goncourt, em 1862, que a Musa havia *começado* a se entregar a ele uma noite quando a levava para casa num fiacre, e os memorialistas registraram a confissão com as palavras cruas de Flaubert: “*La baisade fut ebauchée dans une reconduite en fiacre*” [Começamos a trepar em um passeio de fiacre] (carta de 6 de dezembro de 1862). Mas sabe-se também que, enquanto Flaubert escrevia *Madame Bovary*, Louise esteve a ponto de ser violada em uma carruagem pelo sensual e veterano Alfred de Musset: o assunto foi comentado pelos amantes e talvez usado por Gustave ao relatar o episódio. Pode também ter servido ao mesmo fim um medíocre romance semierótico do cavalheiro Andrea de Nerciat, militar e pornógrafo do século XVIII, que em *Félicia ou mes fredaines* [Félicia ou minhas escapadas] (1775) dedica todo um capítulo a descrever o amor de um casal em uma carruagem que atravessa Paris.

Flaubert nasceu e passou a infância e a adolescência em um hospital; seu pai e seu irmão foram médicos. Em sua memória, eram abundantes as imagens de doentes, de sofrimento físico, de sangue e morte. Há uma célebre carta sua em que conta a Louise Colet que ele e a irmã, Caroline, costumavam espiar, do jardim do Hôtel-Dieu, os cadáveres do necrotério sobre os quais as moscas zuniam; às vezes, o dr. Flaubert os surpreendia bisbilhotando durante uma dissecação e os mandava embora. Quando *Madame Bovary* foi lançado, Sainte-Beuve foi o primeiro a associar o meio familiar de Flaubert ao estilo “científico” e à minúcia descritiva — as autópsias — do livro: “*Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d’autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!*”⁴³ [Filho e irmão de médicos notáveis, M. Gustave Flaubert maneja a pena como outros o bisturi. Anatomistas e fisiologistas, eu os encontro por toda parte!]. É uma observação inteligente — numa crônica medíocre — e toda a crítica a adotou. Não resta dúvida, a atmosfera do Hôtel-Dieu, a familiaridade precoce com a decadência do corpo contribuíram para dar certa fisionomia à realidade fictícia. Nela, a

doença e a medicina ocupam lugar de grande destaque: há o pé disforme de Hippolyte, a operação, o tratamento corretivo, a gangrena, a amputação; há intervenções menos audazes e mais bem-sucedidas de Charles: a cura de *père Rouault*, seu futuro sogro, e a sangria do lavrador de Rodolphe; há o Cego purulento e os remédios sugeridos a ele por Homais, que além de farmacêutico é médico por baixo dos panos e se movimenta entre receitas e males orgânicos; o envenenamento de Emma é motivo de agitação científica — a chegada a Yonville dos médicos Canivet e Larivière — e da descrição prolixa de uma agonia e uma morte. A doença, os tratamentos, as operações são sempre descritos com exatidão: já vimos como, pelo menos em dois casos, Flaubert buscou a assessoria de médicos para não errar. O ambiente familiar não influi em *Madame Bovary* apenas nesse nível episódico, mas também, como supõe Sainte-Beuve, na cosmovisão do autor e em seu estilo. A objetividade que Flaubert ambiciona, essa impessoalidade conseguida a partir de certa técnica, equivale a considerar o romance como um produto científico, resultado de uma operação combinatória de ingredientes que, escolhidos e dosificados segundo leis precisas pela inteligência do criador, adquirem a vida própria de uma verdade positiva. A suposta frieza flaubertiana para narrar as aventuras e desventuras dos personagens era a atitude com que Achille-Cléophas examinava, receitava, amputava, curava ou declarava desenganados seus pacientes. Mas, ao lado das ideias e sugestões recolhidas no ambiente familiar, figuram as que abriam caminho em um círculo mais vasto, a revolução ocorrida nesses anos na filosofia e na ciência na França. Flaubert escreveu *Madame Bovary* na mesma época em que Auguste Comte proclama que a atitude “científica” é a única válida para entender o ser humano e o pensamento, em livros convictos de que a sociedade explica o indivíduo e não o contrário, como acreditavam os “metafísicos”, e em que Claude Bernard começa as conferências e pesquisas que culminariam com o dogma da experimentação como único caminho para a descoberta da verdade. A objetividade, o determinismo social, a recusa à metafísica e à intuição, a confiança na inteligência e no raciocínio — elementos que concorrem, todos, para a elaboração de *Madame Bovary* — são noções que toda a geração de Flaubert absorveu, pois durante sua juventude e primeira maturidade começaram a se impor na França.

Se os médicos e doentes de sua infância serviram para seu romance, não é lógico supor que sua própria enfermidade também repercutiu em *Madame Bovary*? Sartre acredita que os transtornos físicos que a decepção amorosa com Rodolphe produz em Emma são uma reprodução literal da doença de Flaubert. Sartre defende que a “*maladie de nerfs*” [doença nervosa] foi uma resposta ou solução psicossomática às terríveis crises que infernizaram a infância e a juventude de Gustave e, depois de citar esta frase autobiográfica sobre os ataques: “*La souffrance ne reste pas dans la boîte crânienne: elle se glisse dans les membres et, reprise en charge par le corps, devient convulsionnaire*” [O sofrimento não se detém na caixa craniana: ele desliza para os membros e, retomado pelo corpo, se torna convulsivo], faz esta sugestiva comparação: “*Flaubert n’a cessé de considérer sa névrose comme le fait le plus hautement significatif de sa vie: cette ‘mort et transfiguration’ loin d’y voir un accident, il ne la distingue pas de sa propre personne: c’est lui, en tant qu’il est devenu ce qu’il était; il n’a jamais pensé, comme le croit Dumesnil, qu’il s’adaptait ou qu’il s’adapterait à sa maladie mais, tout au contraire, que sa maladie était, par elle-même, adaptation: bref il la tenait pour une réponse, pour une solution. La preuve en est que sa Bovary, plus tard, fera explicitement une somatisation-réponse: abandonné par Rodolphe, elle tombe dans la maladie, une terrible poussée de fièvre semble mettre ses jours en danger; et puis, au bout de quelques semaines, elle se trouve guérie de la fièvre et de l’amour tout à la fois. Ou si l’on préfère, l’amour s’est fait fièvre pour se liquider dans ses désordres physiques*”⁴⁴ [Flaubert nunca deixou de considerar sua neurose como o fato mais altamente significativo de sua vida: essa “morte e transfiguração”, longe de considerá-la um acidente, ele não a distingue de sua própria pessoa: é ele, na medida em que ele se tornou o que era; ele jamais pensou, como acredita Dumesnil, que se adaptava ou que se adaptaria à sua doença, mas, muito ao contrário, que sua doença era, ela própria, adaptação: em resumo, ele a considerava uma *resposta*, uma *solução*. A prova disso é que sua Bovary, mais tarde, fará explicitamente uma somatização: abandonada por Rodolphe, ela cai doente, um terrível ataque de febre parece pôr sua vida em risco; e depois, ao fim de algumas semanas, ela se encontra curada da febre e do amor ao mesmo tempo. Ou, se preferirmos, o amor *se transformou em febre* para se eliminar em suas perturbações físicas]. Desse modo, Sartre encontra em *Madame Bovary*

argumentos para sua hipótese da neurose escolhida por Flaubert como solução para seus problemas. Seu caso não é único. Dois médicos, partidários da teoria da epilepsia, garantem que o tipo de alucinações que essa enfermidade produz marcou o estilo de *Madame Bovary*. Segundo os drs. Galeran e Alen, um dos sintomas da epilepsia, que tem seu foco no lobo têmporo-occipital, são as visões multicoloridas, e isso explica, segundo eles, a obsessão de Flaubert, nesse romance, pelos adjetivos que descrevem cor, pelas imagens visuais.⁴⁵ É indiscutível que em *Madame Bovary* o pictórico é tão importante quanto o musical, mas o que debilita essa afirmação é que muitos outros autores da época romântica e pós-romântica tiveram inclinação semelhante pelo aspecto plástico — Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire — sem que em seu caso se possa atribuir isso à epilepsia. Mas não há dúvida de que os ataques nervosos foram canibalizados pela realidade fictícia. É flagrante, por exemplo, a semelhança de certas alucinações sofridas por ele em suas crises e uma de que Emma padeceu. Em 7 de junho de 1844, Gustave menciona a Ernest Chevalier os ataques desses dias: “*Il ne se passe pas de jour sans que je ne voie, de temps à autre, passer devant mes yeux comme des paquets de cheveux ou de feux du Bengale*” [Não passa um dia sem que eu veja, de vez em quando, passar diante de meus olhos uma massa de cabelos ou fogos de bengala]. Ao sair do castelo de Huchette, depois de ser humilhada, Emma, sozinha na noite, tem uma alucinação na qual vê as mesmas bolas de fogo: “*Il lui sembla à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l’air comme des balles fulminantes en s’aplatissant, et tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches de arbres*” [Parecia-lhe, de repente, que glóbulos cor de fogo explodiam no ar como balas fulminantes se achatando e viravam para afundar na neve entre os galhos das árvores].

20. *Quais são as principais fontes literárias de Madame Bovary?*

Se os modelos vivos (certos ou falsos) são incontáveis, ocorre algo semelhante com os literários. Também nessa área seria quimérico pretender esgotar as filiações comprovadas ou prováveis. Vou me limitar a assinalar alguns

exemplos. Um paralelo em que todos os comentaristas insistem, de Thibaudet a Lukács, é o de Emma Bovary e o Quixote. O homem de La Mancha foi um inadaptado na vida por culpa de sua imaginação e de certas leituras, e, igual à moça normanda, sua tragédia consistiu em querer inserir seus sonhos na realidade. As abundantes referências a Cervantes na *Correspondance* indicam que a história do Quixote deslumbrou Gustave quando criança, depois de seu tio Mignon ter contado para ele, e que todas as vezes que a releu quando adulto ela continuou provocando o mesmo efeito. As afinidades entre os dois romances não se limitam à condição dos protagonistas (cujo drama não consiste, como se disse, em ser incapazes de perceber a realidade com exatidão, em confundir seus desejos com a vida objetiva, mas sim em tentar *realizar* esses desejos: nisso está sua loucura e sua grandeza); em ambas as obras há a simbiose admirável que Flaubert via no Quixote: “*Ce qu’il y a de prodigieux dans Don Quichotte s’est l’absence d’art et cette perpétuelle fusion de l’illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique*”⁴⁶ [O que existe de prodigioso em Dom Quixote é a ausência de arte e aquela fusão permanente de ilusão e realidade que faz dele um livro tão cômico e tão poético]. Em *Madame Bovary* dá-se a mesma mescla de ilusão e realidade: o que ocorre objetivamente é tão importante quanto o que só acontece na imaginação de Emma, como na história de Alonso Quijano.

Outra aproximação obrigatória que a crítica faz ao falar de *Madame Bovary* é com Balzac. Gustave tinha sentimentos desencontrados quanto ao criador de *La Comédie humaine*. Ficou sabendo de sua morte durante a viagem para o Oriente e, no dia 14 de novembro de 1850, escreveu umas frases emocionadas a Louis Bouilhet: “*Pourquoi la mort de Balzac m’a-t-elle vivement affecté? Quand meurt un homme que l’on admire on est toujours triste. On espérait le connaître plus tard et s’en faire aimer. Oui, c’était un homme fort et qui avait crânement compris son temps*” [Por que a morte de Balzac me afetou tão vivamente? Quando morre um homem que admiramos, sempre ficamos tristes. Esperávamos conhecê-lo mais tarde e ser amados por ele. Sim, era um homem forte e que entendeu bravamente seu tempo]. Outras vezes ele foi menos compreensivo e o chamou de gênio de segunda classe. O certo é que, por um lado, admirava a amplitude extraordinária do mundo balzaquiano, essa imaginação em ebulição capaz de dar vida a multidões e de fazer evoluir com

desenvoltura os personagens de uma ficção a outra; por outro, seu perfeccionismo, sua mania do detalhe, sua concepção “*artiste*” da palavra não perdoava a facilidade com que Balzac escrevia, e suas repetições, incorreções gramaticais, cacofonias o faziam pensar que lhe faltava estilo (a verdade é que tinha um estilo diferente do seu). Balzac é um dos autores que ele lê nesses cinco anos. Refere-se muitas vezes a ele. Uma dessas alusões resume sua atitude ambivalente: “*Quel homme eût été Balzac, s’il eût su écrire! Mais il ne lui a manqué que cela. Un artiste, après tout, n’aurait pas tant fait, n’aurait pas eu cette ampleur*” [Que homem Balzac teria sido se soubesse escrever! Mas não lhe faltava senão isso. Um artista, afinal de contas, não teria feito tanto, não teria tido essa amplitude] (carta a Louise, de 17 de dezembro de 1852). Há nisso um fundo de verdade. Se Balzac tivesse tido a concepção flaubertiana de estilo, jamais teria escrito tudo o que escreveu. Mas o contrário também é certo: com as concepções estilísticas e estruturais do romance de Balzac, *Madame Bovary* não teria nascido. Por isso, os paralelismos que podem ser estabelecidos são, sobretudo, de caráter temático. Jean Pommier, por exemplo, provou que um “romance de província” de Balzac, *La Muse du département*, desenvolve o tema da malcasada de maneira semelhante a *Madame Bovary*: como Emma, a heroína de Balzac se entedia mortalmente em uma aldeia perdida e sonha com uma vida superior, mas, ao contrário de *Madame Bovary*, consegue abandonar a província e se instalar em Paris com o amante.⁴⁷ Mais interessante é uma relação descoberta por Claudine Gothot-Mersch, para quem as diferentes fases da vida matrimonial de Emma e Charles se ajustam fielmente à descrição que Balzac faz das etapas sucessivas do fracasso matrimonial em *Physiologie du mariage* (livro que Flaubert elogiou em 1839).⁴⁸ Mas as diferenças prevalecem, e de longe, sobre as semelhanças. Ernst Robert Curtius viu com muita clareza o que separa ambos os narradores:⁴⁹ o otimismo de Balzac e o pessimismo de Flaubert, que permeiam seus respectivos mundos literários. No primeiro, o homem ainda consegue que sua imaginação se torne realidade e renove a vida. No segundo, a imaginação é um crime que a realidade castiga estilhaçando quem a tenta viver. Diz Curtius: “Em Flaubert entram em conflito o desejo de viver e a realização do viver, e o conflito termina em uma cisão insolúvel. Em Balzac encontramos todo o contrário: uma fantasia ilimitada que consegue penetrar a realidade inteira e assimilá-la”. É verdade também que Balzac acha

que a vida é lógica e Flaubert, que é absurda, mas, ao contrário de Curtius — liberal otimista, não consegue esconder a antipatia que lhe inspira o desmancha-prazeres que é Flaubert —, não penso que isso atribua maior vigência contemporânea ao primeiro. Curtius encerra assim sua comparação: “Balzac sente um ardente interesse pela vida e nos contagia com seu fogo; Flaubert, com sua náusea”. É fato, e essa é precisamente a razão por que Flaubert é o primeiro romancista moderno.

Como muito cedo os críticos descobriram que *Madame Bovary* era o romance do “romantismo desiludido”, apressaram-se a procurar suas fontes românticas. Quase todos destacam Chateaubriand. Dumesnil escuta um eco nítido de *Atala* nas descrições de paisagem de *Madame Bovary*, mas essa analogia me parece mais um antagonismo.⁵⁰ A paisagem romântica é uma projeção do sentimento e da emoção do personagem, uma realidade totalmente subjetivizada, e isso em Chateaubriand mais que em qualquer outro. Em Flaubert ocorre o contrário, e essa foi uma das grandes novidades de *Madame Bovary*: nele a ordem natural contamina o humano, os pensamentos e a paixão são descritos objetivamente. Em Chateaubriand as árvores e os lagos se humanizam; em Flaubert, a alegria e a nostalgia viram coisas. Essa inversão absoluta na maneira de representar a paisagem e o ser humano é o que relaciona ambos os escritores: sua respectiva originalidade está na diferença.

O que mais comprova que Flaubert construiu *Madame Bovary* com sua vida, a de sua família, a de sua sociedade, que sua mina foi a realidade de seu tempo? E, no entanto, pode-se contestar as citações em que Flaubert reconhecia ter aproveitado sua experiência, muitíssimas citações nas quais, com a mesma convicção, ele nega que haja em *Madame Bovary* algo pessoal e afirma que se trata de uma história totalmente *inventada*. Em 18 de dezembro de 1853, ele escreve a Louise: “... *en imaginant on reproduit la généralité, tandis qu’en s’attachant à un fait vrai, il ne sort de votre oeuvre que quelque chose de contingent, de relatif, de restreint*” [... ao imaginar, reproduzimos a generalidade, já quando nos apegamos a um fato *real*, não sai da obra senão algo de contingente, de relativo, de restrito]. O romance que escreve será obra

da pura imaginação, não estará contaminado em absoluto por sua experiência, não haverá nele nada *verdadeiro*. Isso ele afirmou com ênfase a Mlle. Leroyer de Chantepie: “Madame Bovary *n’a rien de vrai. C’est une histoire* totalmente inventée: *je n’y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L’illusion (s’il y en a une) vient au contraire de l’impersonnalité de l’oeuvre. C’est un de mes principes, qu’il ne faut pas s’écrire. L’artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu’on le sente partout, mais qu’on ne le voie pas*”⁵¹ [*Madame Bovary* não tem nada de verdadeiro. É uma história totalmente inventada: não coloquei no livro nada de meus sentimentos, nem de minha existência. A ilusão (se é que existe uma), muito ao contrário, vem da *impessoalidade* da obra. É um dos meus princípios, que é preciso não *se escrever*. O artista tem de estar em sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso; tem de ser sentido em tudo, mas não ser visto].

A afirmação de que *Madame Bovary* não tem nada dele é tão certa como aquela segundo a qual ele só escrevia coisas verdadeiras. A experiência é um ponto de partida (o processo de gestação); o ponto de chegada (a obra concluída) consiste na *transmutação* desse material. A soma de experiências que constituem a base de uma ficção não é a ficção, esta sempre difere de seus materiais porque é, sobretudo, uma escrita e uma ordem, e na menção verbal e na distribuição técnica esses ingredientes voltam, inevitavelmente, a ser outros.

Isto é o que devemos ver agora, o que é realmente importante: como o romance se emancipou de suas fontes, como a realidade fictícia contradisse a realidade real que a inspirou.

⁸ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, v. I e II. Paris: Hachette, 1882-3. O episódio é relatado no v. I, cap. XII.

⁹ O grifo é de Flaubert.

¹⁰ Carta de 23 de julho de 1851, publicada pelo *Bulletin des Amis de Flaubert*, n. 14, 1959.

¹¹ Carta de 3 de agosto de 1851, conservada na coleção Spoehlberch de Lovenjoul, e citada por Enid Starkie, em *Flaubert. The Making of the Master*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1967, p. 188. (Traduzida do inglês pelo autor.)

¹² *Madame Bovary. Sommaire biographique, introduction, note bibliographique, relevé des variantes et notes par Claudine Gothot-Mersch*. Paris: Garnier, 1971, pp. 359-64.

¹³ No começo de 1854, Flaubert descobriu a interação entre a teoria e a prática da literatura, ou seja, que toda obra de criação contém implicitamente, percebe ou não seu autor, uma concepção geral da escrita e

da estrutura textuais e das relações entre ficção e realidade. Depois de estar trabalhando em *Madame Bovary* durante dois anos e meio, ele escreveu a Louise: “*Chaque oeuvre à faire a sa poétique en soi, qu’il faut trouver*” [Cada obra a ser feita tem sua própria poética, *é preciso encontrá-la*] (o grifo é dele) (carta s. d., de janeiro de 1854, *Corresp.*, v. IV, p. 23).

[14](#) Documentos inéditos da coleção Spoehlberch de Lovenjoul, consultados por Benjamin F. Bart, *Flaubert*. Syracuse, N. Y.: Syracuse University Press, 1967, pp. 249 e 758.

[15](#) Carta s. d., provavelmente de 1869, *Corresp.*, v. V, p. 350. O grifo é de Flaubert.

[16](#) Cartas de 31 de agosto e 17 de setembro de 1855.

[17](#) Documentos inéditos citados por Benjamin F. Bart, *op. cit.*, pp. 258-9.

[18](#) Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, escritor*. Barcelona: Editorial Lumen, 1971, p. 370.

[19](#) Carta s. d., de fim de novembro ou começo de dezembro de 1857, *Corresp.*, v. IV, pp. 239-40.

[20](#) Os *Scénarios* foram publicados por Gabrielle Leleu em *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*, 2 v. (Paris: Conard, 1936), e na edição crítica da mesma Gabrielle Leleu e Jean Pommier publicada em Paris por Corti, em 1949.

[21](#) Carta s. d., provavelmente de final de 1861, *Corresp.*, v. IV, p. 464.

[22](#) Carta de 6-7 de junho de 1853. O grifo é de Flaubert.

[23](#) Carta s. d., de meados de outubro de 1859, *Corresp.*, v. IV, p. 340. O grifo é de Flaubert.

[24](#) Enid Starkie, *Flaubert: the Master*, Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1967, p. 294

[25](#) Publicada em *La Normandie Médicale* de 15 de abril de 1910.

[26](#) *La Normandie Médicale*, 1^o de dezembro de 1907.

[27](#) *Madame Bovary de Gustave Flaubert: Étude et analyse par René Dumesnil*. Paris: Éditions de la Pensée Moderne, 1968, p. 67.

[28](#) Gabrielle Leleu e Jean Pommier, “*Du nouveau sur Madame Bovary*”, em *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 1947, julho-setembro, pp. 211-26.

[29](#) Alfred Le Poittevin, *Une promenade de Béliat et Oeuvres inédites, avec une introduction et de notes par René Descharmes*. Paris: Les Presses Françaises, 1924, p. 190.

[30](#) Carta citada por Benjamin F. Bart, *op. cit.*, p. 156.

[31](#) Carta publicada por Jean Pommier e Claude Digeon em “*Du nouveau sur Flaubert et son oeuvre*”, em *Mercur de France*. Paris: maio de 1952.

[32](#) Benjamin F. Bart, *op. cit.*, pp. 258-9.

[33](#) Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 160.

[34](#) Jean Pommier estudou cuidadosamente essa possível fonte, “*L’affaire Loursel*”, em *Les Lettres Françaises*, Paris, 11 de abril de 1947.

[35](#) Carta s. d., de final de 1868, *Corresp.*, v. V, p. 427. O grifo é de Flaubert.

[36](#) Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits*. Paris: Librairie Nizet, 1950.

[37](#) Albert Thibaudet, *op. cit.*, pp. 63-5.

[38](#) Carta a Louise Colet, de 11 de dezembro de 1852. O grifo é de Flaubert.

[39](#) Deve-se notar que, no que diz respeito aos modelos, adoto uma política maximalista e liberal: tudo me convence, menos o exclusivismo. Meu pressuposto é que nunca existe um modelo real, mas sempre vários, e que a hibridação é um processo tão complexo que jamais se pode ressuscitar de todo.

[40](#) “*Une leçon d’histoire naturelle. Genre Commis*” foi publicado em uma revista escolar de Rouen, *Le Colibri*, em 30 de março de 1837. A propósito, os anos escolares de Flaubert forneceram seguramente a

matéria inicial do romance: Charles chegando ao liceu depois de seu aniversário e sendo vítima de suas brincadeiras. Gustave demorou a se entrosar no colégio e foi objeto de hostilidade.

[41](#) Raoul Brunon, “À propos de Madame Bovary”, em *La Normandie Médicale*, 1^o de dezembro de 1907; René Dumesnil, *op. cit.*, p. 68; Gérard Gailly, *À la recherche du pharmacien Homais*, 1939; Enid Starkie, *op. cit.*, p. 330.

[42](#) Veja René Descharmes e René Dumesnil, *Autour de Flaubert*, 1912, v. I, p. 306, e René Dumesnil, *op. cit.*, pp. 63-80.

[43](#) Artigo publicado em *Le Moniteur* (Paris, 4 de maio de 1857), e reproduzido em *Lundis*, t. XIII, pp. 346-63.

[44](#) Sartre, *op. cit.*, v. II, pp. 1809-10.

[45](#) Dr. Galeran, “Flaubert vu per les médecins d’aujourd’hui”, no número de *Europe* dedicado a Flaubert, Paris, setembro-outubro-novembro de 1969, pp. 108-9.

[46](#) Carta a Louise Colet, de 22 de novembro de 1852.

[47](#) Jean Pommier, “*La Muse du département* et le thème de la femme mal mariée chez Balzac, Mérimée et Flaubert”, em *L’Année Balzacienne*. Paris: Garnier, 1961, pp. 191-221.

[48](#) Claudine Gothot-Mersch, *op. cit.*, pp. XII-XIII.

[49](#) Em um ensaio de 1950, “Reencuentro con Balzac”, incluído em *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Barcelona: Seix Barral, 1972, pp. 209-32.

[50](#) René Dumesnil, *La vocation de Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1961, p. 209.

[51](#) Carta de 18 de março de 1857. (Os grifos são de Flaubert.) Note-se que nessa carta duas ideias se confundem. Por um lado, Flaubert parece dizer que se pode prescindir da própria experiência para escrever um romance, o que é impossível. Por outro, assim não é a outra afirmação: que o narrador é uma presença que não se vê. A objetividade e a impassibilidade não são preceitos morais, mas sim, exclusivamente, uma técnica narrativa.

O elemento acrescentado

I. ALIANÇAS E SUBSTITUIÇÕES

Em 26 de agosto de 1853, Flaubert escreve a Louise: “*Je suis dévoré maintenant par un besoin de métamorphoses. Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu’il est, mais transfiguré. La narration exacte du fait réel le plus magnifique me serait impossible. Il me faudrait le broder encore*” [Estou agora devorado por uma necessidade de metamorfoses. Queria escrever tudo o que vejo, não como é, mas transfigurado. A narração exata do fato real mais magnífico me seria impossível. Eu ainda teria de *bordá-lo*]. A citação resume os dois movimentos da criação do romance, as relações entre ficção e realidade: (1) o ponto de partida é a realidade real (“*tout ce que je vois*” [tudo o que vejo]), a vida em sua acepção mais ampla (o que vejo pode ser o que escuto, leio, sonho); (2) mas esse material nunca é narrado “exato”, é sempre “transfigurado”, “bordado”. O romancista acrescenta algo à realidade que transformou em material de trabalho, e esse *elemento acrescentado* é a originalidade de sua obra, o que dá autonomia à realidade fictícia, o que a distingue da real.⁵²

Uma das principais características do mundo de *Madame Bovary* é a materialidade, a importância extraordinária que tem nele a realidade física, o inerte. A raiz desse fato se encontra, segundo alguns críticos, na influência que devem ter tido sobre Flaubert o pai cientista e incrédulo, conquistado pelas ideias recentes de experimentação e pela filosofia positivista, e a infância e adolescência no Hôtel-Dieu, entre doentes e cadáveres. Em todo caso, apesar de seu desprezo pelos filósofos materialistas, Flaubert afirmou com frequência que para ele o físico prevalecia sobre “o moral”: “*Je déclare quant à moi que le physique l’emporta sur le moral. Il n’y a pas de désillusion qui fasse souffrir comme une dent gâtée, ni de propos inepte qui m’agace autant qu’une porte grinçante, et c’est pour cela que la phrase de la meilleure intention rate son effet, dès qu’il s’y trouve une assonance ou un plis grammatical*” [Quanto a mim, declaro que o físico prevalece sobre o moral. Não há desilusão que faça sofrer tanto quanto um dente cariado, nem comentário desastrado que me irrite tanto quanto uma porta que range, e é por isso que a frase da melhor intenção frustra seu efeito

quando encontra uma assonância ou uma ruga gramatical] (carta a Louise, de 19 de fevereiro de 1854). Cada romancista cria o mundo à sua imagem e semelhança, corrige a realidade em função de seus demônios: esse materialismo subjetivo de Flaubert é, na realidade fictícia, um fato objetivo.

O instrumento mediante o qual se opera a *transfiguração* é o estilo. Claro, existe em *Madame Bovary* uma espécie de furor descritivo, a palavra ávida se volta sobre o todo e de tudo se apropria para expô-lo ao leitor com suas complexidades, relevos e detalhes. Universal, canibal, transborda os limites e, incansável, descreve objetos, pessoas, paisagens, sentimentos, ações, pensamentos e, inclusive, outras palavras, como no capítulo da ópera de Rouen em que as palavras do narrador descrevem — o que é diferente de reproduzir — as palavras dos atores que estão interpretando *Lucie de Lammermoor*. Esse frenesi descritivo não é um fim em si mesmo, mas um procedimento do qual o narrador se vale para desmontar a realidade e montá-la diferente. A substância verbal que se apodera de inúmeros dados reais faz algo mais insidioso do que dizer as propriedades dos homens e das coisas; seu propósito consiste mais em igualar, impondo-lhes propriedades que são suas — da própria palavra: propriedades formais —, todos esses ingredientes de natureza diversa expropriados da vida. A materialidade do mundo fictício é consequência de uma adulteração, perpetrada pela palavra, desses objetos, pessoas, sentimentos, ações, pensamentos e inclusive palavras. Na realidade fictícia, caem as fronteiras que os separam; o sistema descritivo do romance, aplicado de maneira tendenciosa aos seres humanos e às coisas, produz essa maravilhosa inversão devido à qual, no mundo de Emma Bovary, ao contrário do que acontece com o do leitor, as emoções e as ideias dão a impressão de ter corpo, cor, sabor, e os objetos, de possuir uma misteriosa intimidade, um espírito. Se não se pode, sem certo contrassenso, qualificar nenhum grande romance de realista — porque, de duas, uma: ou todos são, pois todos se nutrem de dados reais, ou nenhum é, porque mesmo os mais medíocres realizam uma mínima transfiguração de sua matéria para transformá-la em ficção —, é de surpreender que durante mais de um século se tenha considerado *Madame Bovary* um romance no qual o espírito se transforma em matéria e a matéria em espírito, como um exemplo de realismo, entendido esse termo no sentido de mera duplicação literária do real.

As coisas humanizadas

Por que certos objetos da realidade fictícia sobrevivem na memória tão nítidos e sugestivos como verdadeiros personagens em carne e osso? Porque foram arrancados do mundo morto do inerte e elevados a uma dignidade superior; dotados de qualidades insuspeitadas, como por exemplo uma recôndita psicologia, uma capacidade de comunicar mensagens e despertar emoções, que fazem deles, apesar de seus corpos imóveis, pétreos, cegos e mudos, seres imbuídos de profunda animação, de vida secreta. Desde as primeiras páginas do romance, um desses objetos humanizados, a *casquette* de Charles Bovary, estabelece, graças a uma memorável descrição, uma característica distintiva da realidade fictícia: a aptidão de certas coisas para se impor, por sua vistosidade, riqueza de matizes, poder significativo e simbolismo, como entes tão complexos, misteriosos, duradouros e sensíveis quanto seus proprietários: *“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, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d’expressions comme le visage d’un imbécile. 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; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d’une broderie en soutache compliquée, et d’où pendait, au bout d’un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d’or, en manière de gland. Elle était neuve; la visière brillait”* [Era um desses chapéus de tipo composto, no qual se encontram elementos do gorro de pele, do *chapska*, do chapéu redondo, do boné de foca e do gorro de algodão, uma dessas pobres coisas, enfim, cuja feiura muda tem a profundidade de expressão do rosto de um imbecil. Com forma de ovo e bojudo com barbatanas, começava com três frisos circulares; depois se alternavam, separados por uma tira vermelha, losangos de veludo e de pele de coelho; vinha então uma espécie de saco, que terminava num polígono cartonado, coberto com um complexo bordado em sutache, de onde pendia, na ponta de um cordão longo, muito fino, uma pequena cruz de ouro, à guisa de borla. Era novo; a viseira brilhava]. Nisso consistia a famosa frieza de Flaubert que a crítica condenou quando o livro foi lançado. O romance desconcertava os costumes tradicionais

da narrativa, que exigiam, por parte do narrador, atitudes distintas segundo descrevesse coisas ou seres humanos. Em *Madame Bovary*, o narrador presta às coisas a mesma atenção prolixa e impetuosa que se reservava aos seres humanos, e lhes confia funções que pareciam prerrogativas do personagem, impensáveis em objetos cuja única obrigação, até então, era compor uma decoração, um pano de fundo, uma cenografia dentro da qual monopolizava todas as aventuras da alma e do corpo, esse monarca absoluto, senhor da ação, da inteligência e do sentimento: o homem. Em *Madame Bovary*, por obra da descrição, certas coisas, como a *casquette* de Charles, são mais loquazes e transcendentais que seus donos, e nos revelam, melhor que as palavras e os atos daqueles, a personalidade do proprietário: seu status social, sua economia, seus costumes, suas aspirações, sua imaginação, seu sentido artístico, suas convicções. A *casquette* não só está humanizada porque é capaz de transmitir uma massa considerável de informação, porque fala, mas também porque, devido a certos adjetivos (“*pauvre chose*”, “*laideur muette*”) e comparações (“*profondeurs d’expression comme le visage d’un imbécile*”), ficou carregada de uma idiossincrasia particular, é suscetível de padecer desgraças humanas e de merecer por isso, como um hominídeo, comiseração, afeto, solidariedade. A descrição da *casquette* é minuciosa, científica, objetiva, mas não é fria: existe uma ternura soterrada nesse afã de definir com precisão sua natureza híbrida, um discreto amor na perfeição com que é recriada pela palavra. Esse objeto, anódino na realidade real, poderosamente transfigurado pela linguagem, é a demonstração de uma coisa que Flaubert descobriu aos 24 anos e que se apressou a comunicar ao amigo Le Poittevin: “*Pour qu’une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps*”⁵³ [Para que uma coisa seja interessante, basta olhar muito tempo para ela].

Mas o objeto, em *Madame Bovary*, não ostenta apenas características individuais; em determinados momentos substitui o ser humano como ser social cuja natureza só pode ser determinada em situação, segundo o lugar que ocupa e as funções que exerce dentro de uma comunidade de semelhantes. Os objetos constituem então uma sociedade paralela: refletem classes e interesses, níveis de fortuna, o grau de refinamento dos grupos e das famílias. Em um dos segmentos do livro, o casamento de Emma, o narrador, que está descrevendo a heterogênea composição dos convidados, abandona os homens e mulheres que

chegam à fazenda de Bertaux para se concentrar nos trajes, rica e diversa coletividade social, estruturada segundo firmes hierarquias que reproduzem a sociedade humana: “*Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes: — bons habits, entourés de toute la considération d’une famille, et qui ne sortaient de l’armoire que pour les solennités: redingotes à grandes basques flottant au vent, à collet cylindrique, à poches larges comme des sacs; vestes de gros drap, qui accompagnaient ordinairement quelque casquette cerclée de cuivre à sa visière; habits-vestes très courts, ayant dans le dos deux boutons rapprochés comme une paire d’yeux, et dont les pans semblaient avoir été coupés à même un seul bloc, par la hache du charpentier. Quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr, devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie, c’est-à-dire dont le col était rabattu sur les épaules, le dos froncé à petits plis et la taille attachée très bas par une ceinture cousue*” [De acordo com suas diferentes posições sociais, eles vestiam casacas, sobrecasacas, paletós, sobretudos: casacos bons conservados com toda estima pelas famílias e que só saíam do armário para solenidades: sobrecasacas de grandes abas flutuantes, de gola cilíndrica, bolsos grandes como bolsas; casacas de tecido grosso, geralmente acompanhadas de algum chapéu com a viseira debruada de cobre; casacas muito curtas, com dois botões lado a lado nas costas como um par de olhos e cujas abas pareciam cortadas de um único bloco, pelo machado de um carpinteiro. Outros ainda (mas esses, sem dúvida, deviam comer à cabeceira da mesa) usavam blusas de cerimônia, ou melhor, com os colarinhos abertos sobre os ombros, as costas franzidas com pequenas pregas e a cintura muito baixa marcada por um cinto costurado]. Os homens contaminam as coisas e as coisas, os homens, desvanecem-se os limites entre inerte e animado, e, dentro dessa fraternidade de objetos e donos, o narrador escolhe uns para descrever os outros. Desse modo, não só vai alterando a realidade real, na qual essa confusão é impossível, mas, ao mesmo tempo, realizando no trecho — situação, episódio ou capítulo — o desígnio do todo do romance: a totalização, querer construir uma realidade tão vasta como a real. Descrevendo homens como objetos e objetos como homens, o narrador transforma em uma só duas ordens da realidade independentes e, de certa forma, inimigas. Como no caso das roupas, produz-se também um deslize de proprietários a coisas com as cartas que Rodolphe recebeu ao longo de sua vida de sedutor: “*Ainsi flânant parmi ses*

souvenirs, il examinait les écritures et le style des lettres, aussi variés que leurs orthographes. Elles étaient tendres ou joviales, facétieuses, mélancoliques; il y en avait qui demandaient de l'amour et d'autres qui demandaient de l'argent" [Assim vagando entre suas lembranças, ele examinava a caligrafia e o estilo das cartas, tão variados quanto suas ortografias. Eram ternas ou alegres, maliciosas, melancólicas; havia as que pediam amor e outras que pediam dinheiro].

A atitude igualitária do narrador quanto a seres humanos e coisas atinge seu ápice no episódio do fiacre, quando Emma se entrega pela primeira vez a Léon numa carruagem que, com as cortinas abaixadas, percorre incansavelmente, uma e outra vez, as ruas de Rouen. Aqui, a confusão de ordens se revela extraordinariamente útil. Essa substituição do casal pelo fiacre na atenção do narrador, que se limita, insistente e obsessivo, a descrever as idas e vindas erráticas da carruagem pelas ruas, praças, encruzilhadas da cidade, sem dar nem uma olhada ao que está acontecendo em seu interior, tem a virtude de transformar essa ausência — a ação substituída por seu cenário na descrição — em uma presença ardente: o que acontece dentro da carruagem se enriquece com as roupagens que a imaginação ativada do leitor deposita no interior escamoteado da carruagem. O deslocamento do casal para o objeto é verossímil, não dá a impressão de artifício, porque ocorre em um contexto no qual fomos sendo acostumados a substituições parecidas. A permuta de propriedades é muito visível nesse episódio. Desde o começo a carruagem é descrita como um ser dotado de vontade e mobilidade próprias: "*Et la lourde machine se mit en route*" [E a pesada máquina se pôs em marcha]. Ao longo de três páginas, tem-se a impressão de que é o fiacre, não o cocheiro, que toma as iniciativas: "*La voiture repartit... sortit des grilles... trotta doucement... alla le long de la rivière... elle s'élança d'un bond... elle vagabonda...*" [O veículo partiu... saiu dos portões... trotou suavemente... seguiu pela margem do rio... partiu com um tranco... ficou vagando...]. O cocheiro, que transpira, olha angustiados os bares, se desespera de tédio e incompreensão, parece ser ele o levado, não o que leva, enquanto a carruagem se mostra, com todo seu "*lourdeur*" [peso], diligente e animada. No trambolho maciço, acaba-se por perceber uma chispa de inteligência, aquela que não brota em nenhum momento no pobre cocheiro, incapaz de decifrar o capricho de seus clientes;

parece que o fiacre, por sua vez, compreende e, complacente, malicioso, dá uma mão aos amantes.

A *casquette* loquaz de Charles, as roupas sociais dos convidados do casamento, o fiacre erótico: mostra mínima da infinidade desigual de objetos que na realidade fictícia, por obra da descrição, acabam carregados de virtualidades inéditas, se alternam com os seres humanos em pé de igualdade ou os relegam a segundo plano como protagonistas de um episódio. Cartas, selos, roupas, móveis, adornos, livros, diligências, frutos, residências, estátuas, pedras, aldeias, cidades: mencionados às vezes depressa, às vezes miúda ou amplamente pormenorizados, sua presença na realidade fictícia não é nunca desprezível ou casual e exige sempre do leitor um mínimo de consideração, quando não de apreço, porque a palavra impôs a esses objetos, junto com um valor estético, uma espécie de dignidade humana.

Os homens coisificados

Essa elevação do objeto a humano não teria sido possível sem uma operação simultânea de rebaixamento do homem a objeto: para que confraternizassem, deviam percorrer um trecho equitativo de caminho. Enquanto em *Madame Bovary* as coisas se espiritualizam e se animam, acentua-se a materialidade dos homens e, em muitos momentos, a descrição, ao se limitar a seus traços externos, faz deles uma forma física, uma presença quieta e muda, coisas. Mas a mera aparência carnal e a dissimulação da intimidade não são suficientes; a coisificação resulta sobretudo de um procedimento complementar, que consiste em desmembrar a figura e descrever apenas uma ou algumas de suas partes, omitindo as outras: essas peças soltas — no geral rostos, cabeças, mas também mãos, troncos —, deslocadas da arquitetura humana pela cirurgia descritiva do narrador e expostas como unidades de valor físico dominante ou exclusivo, deixam de viver, transformam-se em seres inanimados, roçam o inerte. Os convidados ao casamento de Emma, por exemplo, são essa galeria de orelhas e epidermes: “*Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s’écartaient des têtes, on était rasé de près; quelques-uns même qui s’étaient levés dès avant l’aube, n’ayant*

pas vu clair à se faire la barbe, avaient des balafres en diagonale sous le nez, ou, le long de mâchoires, des pelures d'épiderme larges comme des écus de trois francs, et qu'avait enflammées le grand air pendant la route, ce qui marbrait un peu de plaques roses toutes ces grosses faces blanches épanouies" [Todo mundo estava com os cabelos recém-cortados, as orelhas se destacando na cabeça, as barbas bem-feitas; alguns que estavam de pé desde antes do amanhecer, não tendo luz suficiente para fazer a barba, tinham cortes em diagonal debaixo do nariz, ou ao longo do maxilar, esfoladuras do tamanho de moedas de três francos e que haviam inflamado com o ar fresco ao longo do caminho, o que manchava um pouco com placas rosadas todos aqueles rostos brancos, largos e risonhos]. Cerceadas por troncos e extremidades, essas caras perdem, além disso, outro atributo: a individualidade, são seriadas e intercambiáveis como objetos de consumo. Esse é outro recurso que o narrador utiliza para que os homens da realidade física pareçam coisas: descrevê-los como conjuntos nos quais, ao desaparecer o particular e privativo, e destacar-se apenas o geral e compartilhado, adotam um caráter uniforme e idêntico, uma natureza indiferenciável, que é característica dos produtos da indústria, reprodução mecânica de uma matriz arquetípica. Por isso a coisificação do humano é visível sobretudo nos episódios em que se descrevem coletividades: o casamento, o baile da Vaubyessard, os comícios agrícolas, o espetáculo na Ópera de Rouen, o enterro de Emma. Nessas ocasiões, por obra da palavra astuta e igualitária com que o narrador descreve, o rígido e o vivo se aproximam até quase se confundir. Na cena do baile, os objetos e os membros mutilados de seus proprietários se reúnem em uma ronda em que leques e rostos, mãos e luvas, flores e cabelos desfilam como formas distintas de uma substância indivisível: *"Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruissaient sur les bras nus. Les chevelures, bien collées sur les fronts et tordues à la nuque, avaient, en couronnes, en grappes ou en rameaux, des myosotis, du jasmin, des fleurs de grenadier, des épis, ou des bluets. Pacifiques à leurs places, des mères à figure renfrognée portaient des turbans rouges"*

[Na fila de mulheres sentadas, os leques pintados se agitavam, os buquês semiencobriam os sorrisos, e os frascos de perfume com tampa de ouro volteavam nas mãos entreabertas, cujas luvas brancas marcavam o formato das unhas e apertavam a carne nos pulsos. Os enfeites de renda, os broches de diamante, as pulseiras de medalhão tremeluziam nos corpetes, cintilavam nos peitos, tilintavam nos braços nus. As cabeleiras, bem coladas na testa e torcidas na nuca, tinham, em coroas, em cachos ou em ramos, miosótis, jasmims, flores de romã, espigas, centáureas. Pacíficas em seus lugares, as mãos carrancudas usavam turbantes vermelhos]. Ambas as ordens intercambiam propriedades: enquanto os leques se *agitam*, os buquês de flores *ocultam* sorrisos, os frascos de perfume *volteiam* nas mãos, as luvas marcam a forma das unhas, os braceletes *tremeluzem*, *cintilam* e *tilintam* — verbos ativos, dinâmicos —, as mãos, os peitos, os pulsos, as unhas, as cabeleiras permanecem imóveis e passivas, deixando-se levar pelas coisas inquietas e nervosas, sob a vigilância dessas estátuas graníticas, as mãos, cuja única verdade parece ser usarem turbantes vermelhos. Em poucas linhas, vemos aqui essa inversão de termos da realidade que é uma das chaves constitutivas do elemento acrescentado em *Madame Bovary*.⁵⁴

Enquanto a paisagem exterior se animiza, o interior dos sentimentos se torna visível, ganha consistência. Quando Léon parte de Yonville, Emma fica profundamente abatida; encerra-se na recordação do jovem, ao qual associa tudo o que lhe ocorre e ao qual tenta reavivar com as novas experiências que vive. No entanto, esse amor vai decaindo com o tempo até cessar. Tudo isso está expresso no romance mediante uma metáfora, a mais longa do livro, e, sem dúvida, uma das mais longas da literatura. A lembrança de Léon na memória de Emma é comparada a uma queimada que incendeia a estepe, e a permanência dessa lembrança, a avidez com que Emma a valoriza e reanima, mas que não obstante vai enfraquecendo e morre, é a descrição desse fogo cujas chamas reavivam novas matérias, até que por fim se apagam, “*soit que la provision d’elle-même s’épuisât, ou que l’entassement fût trop considérable*” [fosse porque o combustível delas mesmas se esaurisse, fosse por conta do acúmulo excessivo]. A imagem (22 linhas na edição Garnier) é tão complexa e minuciosa que, de certa forma, constitui uma série de metáforas, uma alegoria. Essa realidade material — a queimada que arde, dura, revive, diminui e acaba

—, cuja função deveria ser explicativa da outra, essa realidade espiritual da qual é símbolo, termina é por absorvê-la. De referência, o fogo passa a ser o referido, a explicação vira o explicado. Ocorre uma mudança típica da realidade fictícia, na qual, assim como as roupas se animam, o amor literalmente se acende, crepita, dança em chamas vermelhas, amarelas e azuis, devora troncos e folhas secas e, em seguida, vai se transformando em cinzas. Outro exemplo de cristalização do sentimento numa paisagem visível é a descrição da intimidade de Emma, depois de ter se entregado a Rodolphe, como uma geografia de picos e gargantas majestosas se desdobrando debaixo do céu azul: “*Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire: une immensité bleuâtre l’entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, l’existence ordinaire n’apparaissait qu’au loin, tout en bas, dans l’ombre, entre les intervalles de ces hauteurs*” [Entrava em alguma coisa de maravilhoso em que tudo seria paixão, êxtase, delírio: uma imensidão azulada a circundava, os cumes do sentimento cintilando sob seu pensamento, a existência comum não aparecendo senão ao longe, lá embaixo, na sombra, nos intervalos dessas alturas]. Trata-se de algo mais que uma comparação destinada a definir uma ideia: os sentimentos de Emma são essas cristas magníficas que desafiam o céu, a vida comum é essa orografia rasteira e humilhada por aquelas alturas.

Dinheiro e amor

Em determinado momento da história, o narrador, descrevendo o sentimento de Léon por Emma, nos diz que o aprendiz de tabelião “*admirait l’exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe*” [admirava a exaltação de sua alma e as rendas de sua saia]. Isso não depõe contra o jovem, não significa que seja um rústico incapaz de hierarquizar entre a alma e as saias de uma mulher: na realidade fictícia não existe uma diferença essencial entre ambas as coisas, o espírito e os objetos pertencem a uma mesma categoria — o existente — e não há razão para que não despertem sentimentos parecidos. Dessa forma, sua primeira mulher, Héloïse, costumava pedir a Charles Bovary “*quelque sirop pour sa santé et un peu plus d’amour*” [algum xarope para sua saúde e um pouco mais de

amor]. Postos em pé de igualdade, seres humanos e coisas se complementam, e estas últimas são inseparáveis, por exemplo, de estados anímicos como o entusiasmo ou o tédio. Quanto ao amor, os objetos não só adornam o cenário amoroso como também a paixão erótica; no caso da protagonista, ela está inextricavelmente ligada a uma paixão possessiva, a um afã de ter mais e mais coisas. No romance existe por isso uma íntima vinculação entre o amor e o dinheiro (símbolo das coisas) e, sobretudo na relação de Emma e Léon, não se pode falar de um sem falar do outro.

No início de sua estada em Yonville, Emma se apaixona pelo jovem, mas não deixa que se note; esse amor reprimido a atormenta tanto como a ambição de riqueza insatisfeita, e o narrador define que ambas as frustrações se confundem num mesmo sofrimento: “*Alors, les appétits de la chair, les convoitises d’argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance*” [Então, os apetites da carne, as cobiças do dinheiro e as melancolias da paixão, todos se confundiram num mesmo sofrimento]. Mais tarde, o amor e o dinheiro se confundirão para ela em um mesmo prazer. A primeira viagem de Emma a Rouen, para passar três dias com seu novo amante (parte III, cap. III) tem também como objeto registrar ante um notário a procuração que lhe dará direito de decidir sobre a herança de Charles. Pode-se pensar que isso é um mero pretexto, algo secundário que Emma esquece nesses três dias apaixonados; mas ao final do capítulo se revela — dado escondido em hipérbato — que entre uma carícia e outra Emma falou muitas vezes com seu amante sobre o assunto do poder, pois, quando ela vai embora, Léon, caminhando pelas ruas de Rouen, pensa: “*Mais pourquoi donc... tient-elle si fort à cette procuration?*” [Mas por que... ela quer tanto essa procuração?]. Esse conluio do erótico com o monetário dura o tempo de seus amores, uma coisa se infiltra na outra até se tornar algo irreduzível. Pouco depois, Léon, impaciente e apaixonado, vai a Yonville, e os amantes podem desfrutar uns momentos sozinhos na ruazinha atrás da casa dos Bovary. A despedida é terna, e Emma promete encontrar um jeito de ir a Rouen. O narrador acrescenta: “*Elle était, d’ailleurs, pleine d’espoir. Il allait lui venir de l’argent*” [Ela estava, além disso, cheia de esperança. Contava receber dinheiro]. E, com efeito, Emma começa a fazer compras, decora outra vez sua casa, gasta com ímpeto: “*Aussi, elle acheta pour sa chambre une paire de rideaux jaunes à larges raies, dont*

M. Lheureux lui avait vanté de bon marché; elle rêva un tapis...” [Havia também comprado para seu quarto um par de cortinas amarelas com listas largas, cujo bom preço o sr. Lheureux elogiara; sonhou com um tapete...]. Amor e dinheiro se apoiam e ativam mutuamente. Emma, quando ama, precisa rodear-se de objetos bonitos, embelezar o mundo físico, criar em torno de si uma decoração tão suntuosa quanto seus sentimentos. É uma mulher para a qual o gozo não é completo se não se materializa: projeta o prazer do corpo nas coisas e, por sua vez, as coisas acrescentam e prolongam o prazer do corpo. No capítulo seguinte, no qual a paixão de Emma e Léon chega ao clímax, os apetites sexuais aplacados despertam paralelamente em madame Bovary apetites extravagantes de luxo; ela ambiciona ir de Yonville a Rouen em “*un tilbury bleu, attelé d’un cheval anglais, et conduit par un groom en bottes à revers*” [um tílbur azul, atrelado a um cavalo inglês e conduzido por um laçao com botas de cano alto]. Essa é a cobiça material que precipitará a sua queda; à medida que seus amores com Léon crescem em audácia e refinamento, aumentam suas dívidas com o comerciante Lheureux, que, com mão de mestre, excita e satisfaz os caprichos de Emma até arruiná-la.

No entanto, o afã de Emma para possuir objetos não se conecta só a seus amores; também a seus desenganos e seu tédio. É uma relação mais sutil, menos enfatizada que a anterior, mas que, em certos períodos de sua vida, se percebe claramente. Cem anos antes que suas congêneres de carne e osso, Emma Bovary, em uma aldeiazinha normanda, tenta contrabalançar uma insuficiência vital adquirindo objetos, recorrendo aos produtos industriais na busca da ajuda que os homens não podem lhe dar. Em *Madame Bovary* desponta essa alienação que um século mais tarde dominará homens e mulheres nas sociedades desenvolvidas (mas sobretudo as mulheres, por suas condições de vida): o consumismo como um desafogo para a angústia, tentar povoar com objetos o vazio que a vida moderna instalou na existência do indivíduo. O drama de Emma é o intervalo entre a ilusão e a realidade, a distância entre o desejo e seu cumprimento. Em duas ocasiões ela acredita que o adultério pode lhe proporcionar essa vida esplêndida pela qual sua imaginação almeja, e em ambas se vê decepcionada. Seu ideal amoroso é destruído pelas “*souillures du mariage et la désillusion de l’adultère*” [conspurações do casamento e a desilusão do adultério]. Mesmo na época em

que seus amores com Léon prosperam sem sombras, a cada viagem a Rouen Emma descobre que por baixo do sonho está sempre a realidade: “*Elle se promettait continuellement, pour son prochain voyage, une félicité profonde; puis elle s’avouait ne rien sentir d’extraordinaire. Cette déception s’effaçait vite sous un espoir nouveau, et Emma revenait à lui plus enflammée, plus avide*” [Continuamente, ela prometia a si mesma, para a próxima viagem, uma felicidade profunda; e depois admitia não sentir nada de especial. Essa decepção se apagava depressa com uma nova esperança, e Emma voltava a ele mais arrebatada, mais ávida]. Emma se desespera por essa sabotagem que sua mente exerce contra sua felicidade. Ela pergunta a si mesma: “*D’où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s’appuyait?*” [De onde vinha então aquela insuficiência da vida, aquele apodrecimento instantâneo das coisas em que ela se apoiava?]. A resposta é: de sua fantasia, que a leva sempre a desejar coisas que estão além das coisas. Esse abismo entre desejo e realidade talvez explique a vocação possessiva de Emma, esse apetite por objetos que, se num começo parecem ser um meio — de embelezar o entorno, de distração para a monotonia de seus dias —, logo se transforma em um fim, em um comprar por comprar, um gastar por gastar. Assim como a publicidade moderna, Lheureux é o sábio orquestrador desse processo, que orienta as inquietações de Emma na direção de seu comércio. No caso de Emma Bovary, anuncia-se já esse extraordinário fenômeno do mundo moderno, por meio do qual, de servidores e instrumentos dos homens, as coisas passaram a se transformar em seus amos e destruidores.

Madame Bovary, homem

Mas na realidade fictícia não só as coisas se transformam em homens e os homens em coisas. Há outra inversão de substâncias, igualmente nítida: algumas mulheres e varões trocam seus sexos. Emma é um personagem fundamentalmente ambíguo, no qual coexistem sentimentos e apetites contrários — em um momento, o narrador diz que nela “*l’on ne distinguait plus l’égoïsme de la charité, ni la corruption de la vertu*” [não se distinguia mais o

egoísmo da caridade, nem a corrupção da virtude] — e isso, que ao ser lançado o livro pode ter parecido absurdo a críticos acostumados à distribuição maniqueísta de vícios e virtudes em personagens distintos, nos parece hoje a melhor prova de sua humanidade. Mas sua indefinição não é apenas moral e psicológica; em profundidade, tem a ver mesmo é com seu sexo. Porque, debaixo da requintada feminilidade dessa moça, está emboscado um decidido varão.

A tragédia de Emma é não ser livre. A escravidão parece a ela não apenas produto de sua classe social — pequena burguesia controlada por determinados meios de vida e preconceitos — e de sua condição de provinciana — mundo mínimo onde as possibilidades de fazer algo são escassas —, mas também, e talvez sobretudo, como consequência de ser mulher. Na realidade fictícia, ser mulher restringe, fecha portas, condena a opções mais medíocres que as do homem. Durante o diálogo amoroso com Rodolphe, no local dos comícios agrícolas, quando o sedutor fala dessa classe de seres a que ela pertence, a quem é indispensável o sonho e a ação, paixões puras e gozos furiosos, Emma olha para ele como alguém que passou por “países extraordinários” e responde com amargura, em nome de seu sexo: “*Nous n’avons pas même cette distraction, nous autres pauvres femmes!*” [Nós não temos nem mesmo essa distração, nós, pobres mulheres!]. É fato: na realidade fictícia não só a aventura está proibida à mulher; também o sonho parece privilégio masculino, pois aquelas que buscam a evasão imaginária, por exemplo através dos romances, como *Madame Bovary*, são malvistas, consideradas umas “dissipadas”. Emma tem clara consciência da situação de inferioridade em que se encontra a mulher na sociedade fictícia — que no vocabulário feminista atual seria designada como uma típica “sociedade chauvinista fálica” —, e isso se torna evidente quando ela fica grávida. Deseja ardentemente que seu filho seja homem, “*et cette idée d’avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées*” [e esta ideia de ter um filho homem era como a revanche esperada de todas as suas impotências passadas]. Continuando, por meio da fluidez do estilo indireto livre, o narrador faz a seguinte reflexão que inequivocamente corresponde a Emma e na qual se descreve o regime discriminatório que existe para os sexos: “*Un homme, au moins, est libre; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles,*

mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les molleses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient” [Um homem, pelo menos, é livre; ele pode percorrer todas as paixões e todos os lugares, atravessar os obstáculos, consumir as alegrias mais distantes. Mas uma mulher é tolhida continuamente. Inerte e flexível ao mesmo tempo, tem contra ela as fraquezas da carne e as imposições da lei. Sua vontade, como o véu de seu chapéu preso por um cordão, palpita a qualquer vento; existe sempre um desejo que se impõe, uma conveniência que retém]. Ser mulher — sobretudo caso se tenha fantasia e inquietações — acaba sendo uma verdadeira maldição na realidade fictícia: não é estranho que, ao saber que deu à luz uma menina, Emma, frustrada, perca os sentidos.

Mas Emma é rebelde e ativa demais para se contentar em fantasiar uma *revanche* vicária das impotências a que seu sexo a condena, através de um possível filho varão. Por instinto, tateante, ela combate essa inferioridade feminina de uma maneira premonitória, que não se diferencia muito de certas formas eleitas um século mais tarde por algumas batalhadoras da emancipação da mulher: assumindo atitudes e enfeites tradicionalmente considerados masculinos. Feminista trágica — porque sua luta é individual, mais intuitiva que lógica, contraditória porque busca o que rechaça, e condenada ao fracasso —, em Emma lateja intimamente o desejo de ser homem. É mais que uma simples casualidade, por isso é que, em suas visitas ao castelo de Huchette, residência do amante, ela brinca de ser homem — “*elle se peignait avec son peigne et se regardait dans le miroir à barbe*” [ela se penteava com o pente dele e se olhava no espelho de barbear] — e inclusive, num ato falho que um analista rotularia como característico da inveja do pênis, costuma pôr entre os dentes “*le tuyau d’une grosse pipe*” [a haste de um grande cachimbo] de Rodolphe. Não é a única ocasião em que aparecem na vida de Emma gestos que traem uma vontade inconsciente de ser homem. Sua biografia está cheia de detalhes que fazem dessa atitude uma constante desde sua adolescência até sua morte. Um deles é a indumentária. Emma costuma dar a seus trajes um toque masculino, usar peças varonis, o que, além do mais, é atraente para os homens que a rodeiam. Quando Charles a conhece, na fazenda de Bertaux, observa que a

moça “portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d’écaille” [levava, como um homem, preso entre dois botões do corpete, um lornhão de tartaruga]. No primeiro passeio a cavalo com Rodolphe, ou seja, no dia em que começa a sua libertação das travas do matrimônio, Emma está usando simbolicamente “un chapeau d’homme” [chapéu de homem]. À medida que progridem os amores com Rodolphe e ela fica mais audaz e imprudente, começam a se multiplicar esses sinais exteriores de sua identificação com o viril: como para “escandalizar o mundo”, diz o narrador, Emma passeia com um cigarro na boca e um dia a vemos descer de *L’Hirondelle* “la taille serrée dans un gilet, à la façon d’un homme” [o corpo vestido com um colete, à maneira de um homem]: esse colete masculino acaba sendo tão inconcebível que os que duvidavam de sua infidelidade “já não duvidam mais”.

Essa propensão de Emma a romper os limites de seu sexo e invadir o contrário se plasma, naturalmente, em fatos menos secundários que as roupas. Está implícita em seu caráter dominante, na rapidez com que, assim que nota um sintoma de debilidade no homem, passa a assumir as funções viris e impõe a ele atitudes femininas. Em suas relações com Léon, por exemplo, os dois logo trocam de papel e ela toma todas as iniciativas: é Emma quem vai a Rouen para vê-lo e não ele a ela; é Emma quem pede que se vista de determinada maneira para agradá-la, ela que o aconselha a renovar as cortinas do apartamento, que ordena, ou pouco menos, que lhe escreva versos. Como Léon é inibido e avarento, Emma acaba repartindo com ele os gastos do hotel onde se amam. O elemento passivo é Léon, ela é o ativo, como aponta o narrador: “*Il ne discutait pas ses idées; il acceptait tous ses goûts; il devenait sa maîtresse plutôt qu’elle n’était la sienne*” [Ele não discutia suas ideias; aceitava todos os seus gostos; *ele se tornava a amante dela mais do que ela a dele*]. Mas precisamente porque Léon aceita com tanta facilidade essa inversão de papéis, esse papel feminino imposto pela energia de sua amante, Emma fica frustrada e o despreza *porque parece uma mulher*; dessa forma, sua identificação com a mentalidade do macho é total. Um dia, acontece de Léon deixá-la plantada porque não consegue se livrar de Homais; ela pensa então que o aprendiz de tabelião é “*incapable d’héroïsme, faible, banal, plus mou qu’un femme, avare d’ailleurs et pusillanime*”⁵⁵ [incapaz de heroísmo, fraco, banal, *mais passivo que uma mulher*,

e além disso avarento e pusilânime]. Emma é sempre condenada a se frustrar: sendo mulher, porque a mulher, na realidade fictícia, é um ser submetido ao que é vedado: o sonho e a paixão; sendo homem, porque só pode consegui-lo transformando seu amante em um ser nulo, incapaz de despertar nela a admiração e o respeito por essas virtudes supostamente *viris* que não encontra no marido e que procura em vão no adultério. Essa é uma das contradições insolúveis que fazem de Emma um personagem patético. O heroísmo, a audácia, a prodigalidade, a liberdade são, aparentemente, prerrogativas masculinas; no entanto, Emma descobre que os varões que a rodeiam — Charles, Léon, Rodolphe — se tornam brandos, covardes, medíocres e escravos, apenas ela assume uma atitude “masculina” (a única que lhe permite romper a escravidão a que estão condenadas as pessoas de seu sexo na realidade fictícia). Portanto, não há solução. Esse horror de ter uma filha, tão criticado pelos bem-pensantes, é um horror de trazer um ser feminino a um mundo em que a vida para uma mulher (como ela, pelo menos) é simplesmente impossível.

Também em suas relações conjugais os papéis mulher-homem logo se invertem; Emma passa a ser a personalidade dominante e Charles, a dominada. Ela impõe o tom, sempre se obedece à sua vontade, de início apenas em questões domésticas e logo em outros domínios: Emma se encarrega de cobrar as faturas dos pacientes, obtém um poder notarial para tomar as decisões e transforma-se no senhor e chefe da família. Consegue essa hierarquia quase sempre por bem, pois basta-lhe um pouco de astúcia, uns mimos, para transformar o fraco Charles em instrumento; mas se necessário não vacila em recorrer à força, como no momento em que põe o marido entre a cruz e a caldeirinha, fazendo com que escolha entre ela ou a sogra. O domínio de Emma sobre Charles, em vez de cessar com a morte, alcança seu apogeu depois do suicídio. A primeira coisa que Charles faz quando ela desaparece é decidir por um enterro suntuoso e romântico, conforme os gostos de Emma. Depois, adquire hábitos pródigos, os caprichos refinados da mulher, com o que acaba se precipitando na ruína, exatamente como ela. O narrador resume essa situação com uma imagem comovente: “*Elle le corrompait par delà le tombeau*”⁵⁶ [Ela corrompia do além-túmulo].

No mais, na realidade fictícia, o caso de Emma não é único; há outras mulheres que assumem papéis varonis e sem se sentir por isso tão frustradas como *Madame Bovary*. Em ambos os casos, trata-se de matriarcas que se transformam em varões do matrimônio por causa da fraqueza dos maridos. A mãe de Charles Bovary passa a ser o chefe da família quando o casamento declina e o mesmo se dá com a primeira mulher de Charles, que, desde que se casam, segundo define o narrador, “*fut le maître*” [foi o chefe]. Mas há uma diferença. Essas matriarcas não são propriamente feministas, não existe nelas a menor rebeldia implícita na inversão de papéis, mas sim resignação. Assumem o papel do homem porque não têm outro remédio, uma vez que os maridos renunciaram a ele e alguém tem de tomar as decisões em seu lugar. Em Emma, a virilidade não é só uma função que ela assume para preencher um vazio, mas também uma ambição de liberdade, uma maneira de lutar contra as desgraças da condição feminina.

Um mundo binário

A realidade fictícia tem também como sinal característico uma misteriosa organização cujo princípio é o número dois. Ela se organiza em pares: o existente dá a impressão de ser um e seu duplo, a vida e as coisas uma inquietante repetição. Nesse mundo binário, um é dois, quer dizer, tudo é um e sua réplica, às vezes idêntica, às vezes deformada; quase nada existe por si só, quase tudo se duplica em algo que o confirma e o nega. Essa simetria pode ser rastreada nos personagens e nas ações, nos lugares e nos objetos. A realidade fictícia, diferente da realidade real, não dá a impressão de crescer e multiplicar-se livre e caoticamente, mas dentro de um inflexível planejamento, em função de uma lei imanente ou virtualidade universal, à qual nada nem ninguém escapa, que substituiu a individualidade pela dualidade como célula primeira da vida. Na dinâmica fatídica do emparelhamento, submetem-se o vivo e o inerte para constituir um sistema de relação que não é explicável racionalmente: nesse sentido a realidade fictícia não é histórica, mas sim mágica.

Um elemento dramático constante da história de Emma é a luta entre a realidade objetiva e a subjetiva. Emma não diferencia as duas, só consegue viver a realidade ilusoriamente, ou melhor, vive a ilusão, tenta concretizá-la. Ilusão e realidade são, no romance, versões opostas de uma mesma coisa, duas irmãs (uma bela, outra feia) inseparáveis. A realidade descobre sua sordidez por contraste com a imagem embelezada que a fantasia de Emma traça dela — com a ajuda dos romances românticos — e, paralelamente, essa realidade subjetiva revela sua cor, elevação e riqueza (seu caráter ilusório: sua impossibilidade) ao ser contraposta à sua versão objetiva cinzenta e mesquinha. Uma, pois, é indispensável à outra para a constituição da realidade fictícia que resulta dessa dialética entre as caras “real” e “ideal” da vida. Flaubert escreveu a Louise Colet, em 21 de março de 1852: “*Toute la valeur de mon livre, s’il en a une, sera d’avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire (que je veux fondre dans une analyse narrative)*” [Todo o valor de meu livro, se é que o tem, será ter sabido equilibrar-se sobre um fio de cabelo, suspenso entre o duplo abismo do lirismo e do vulgar (que quero fundir em uma análise narrativa)]. Conseguir isso não é *tudo*, mas sim um dos méritos do romance, que está construído, com efeito, a partir de opostos que, ao se complementarem íntima e necessariamente, sem por isso perder sua especificidade, dotam o mundo fictício de uma natureza original. Também nessa conjugação de contrários — a realidade e a ilusão ou, como diz Flaubert, o “lírico” e o “vulgar” — *Madame Bovary* cumpre, à sua maneira, a vocação totalizadora do romance: na realidade fictícia não só o existente ganha vida; também o inexistente contribui para essa missão. Uma das convicções mais difundidas a respeito de *Madame Bovary* é que o livro anulou o romantismo e inaugurou a corrente realista. Seria mais justo falar de um romantismo completado do que negado. Os românticos descreviam exclusivamente (Lamartine, Chateaubriand), ou davam preferência (Victor Hugo) à versão subjetiva do real, substituíam a realidade pela ilusão. Em *Madame Bovary*, Flaubert estendeu essa realidade mutilada, acrescentando-lhe a metade abolida pela fantasia romântica (mas sem suprimir a primeira, como fariam mais tarde Zola, Huysmans, Daudet). No romance aparecem os componentes do amor romântico: a exuberância sentimental, a sina trágica, retórica, do lirismo febril. Separado do contexto, o diálogo amoroso de Emma e Léon que constitui quase

todo o primeiro capítulo da terceira parte parece prototípico de um romance romântico. O que acontece é que o contexto mostra a enorme dose de irrealidade que as belas frases dos amantes contêm: as mentiras voluntárias ou involuntárias que dizem, as armadilhas e autoenganos de que são vítimas, a distância entre suas palavras e os fatos. O espaço que o narrador instala entre a realidade e a ilusão não significa a condenação irremissível de uma pela outra: a cena não é um engodo. Essas delicadas falsidades que eles pronunciam são sempre comoventes, porque revelam sua sede de absoluto, de prazer, de beleza — a necessidade de ilusão —, seu esforço para, com as palavras, evitar o abismo entre seus ideais e sua verdadeira condição.

O sistema de dualidades que organiza a realidade fictícia não consiste naquilo que o pensamento dialético denomina identidade dos contrários, mas sim em sua reciprocidade: não se fundem em uma síntese superior, coexistem como elementos diferentes que, no entanto, só atingem sua plena realidade em função um do outro. Quando estava escrevendo *Madame Bovary*, Flaubert deu para Louise Colet ler suas *Notes de voyage* pelo Oriente, e Louise não gostou da descrição de Ruchiouk-Hânem, célebre prostituta egípcia com a qual Gustave tivera uma única, mas intensa, noite de amor. Louise achou que a cortesã terminava humilhada pelo retrato que incluía, junto a seus refinados enfeites, também seus piolhos. Eis a resposta de Flaubert: “*Tu me dis que les punaises de Ruchiouk-Hânem te la dégradent; c’est là, moi, ce qui m’enchantait. Leur odeur nauséabonde se mêlait au parfum de sa peau ruisselante de santal. Je veux qu’il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l’enthousiasme. Cela me rapelle Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l’odeur des citronniers et celle des cadavres; le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c’est la grande synthèse? Tous les appétits de l’imagination et de la pensée y sont assouvis à la fois; elle ne laisse rien derrière elle*” [Você me diz que os percevejos da Ruchiouk-Hânem a degradam; mas é isso que mais me encanta. Seu odor nauseabundo se misturava ao perfume de sua pele recendendo a sândalo. Quero que haja em tudo um amargor, um chiado eterno em meio a nossos triunfos, e que haja desolação no próprio entusiasmo. Isso me faz lembrar Jafa, onde, ao entrar na cidade, senti ao mesmo tempo o cheiro

dos limoeiros e o dos cadáveres; o cemitério esburacado deixava ver os esqueletos meio apodrecidos, enquanto os arbustos verdes oscilavam acima de nossas cabeças com seus frutos dourados. Você não percebe o quanto essa poesia é completa e que aí se encontra a grande síntese? Todos os apetites da imaginação e do pensamento satisfeitos ao mesmo tempo; ela não deixa nada para trás] (carta de 27 de março de 1853). A fórmula que Flaubert usa (“a grande síntese”) se presta à confusão. O cheiro nauseabundo o excita porque se mescla ao perfume de sândalo, e este porque contrasta com aquele, mas sem que nenhum dos dois desapareça em um perfume intermediário, híbrido; são essas duas presenças dissonantes, uma invalidando a outra, as que, ao conviver no corpo da prostituta, mutuamente se definem, e é essa relação de fraternidade inimiga, de contiguidade áspera (como a do cheiro dos limões e da carniça humana em Jafa), o que enfeitiça Flaubert. Como comprovam suas lembranças da cortesã do Nilo e do cemitério palestino, na realidade real essas dualidades são possíveis. Na fictícia, serão *necessárias*. Na vida real podem acontecer; na fictícia, coisas, pessoas e fatos darão a impressão de *só* acontecerem mediante dualidades, de contraste como nesses casos, ou de semelhança. A citação é interessante, além do mais, porque nela se observa como Flaubert entrevê na associação de opostos a obtenção de um desígnio totalizador: que sejam aplacados ao mesmo tempo *todos* os apetites da imaginação e do pensamento, que *nada* seja rechaçado. Essa ambição se expressa na realidade fictícia, da mesma forma, através do sistema binário: quando cada objeto, fato ou pessoa é ele mesmo e seu contrário, em cada parte do relato se manifesta, sinteticamente, uma totalização equivalente à que o todo aspira representar. Esse afã totalizador de Flaubert não nasceu com *Madame Bovary*; cinco anos antes de começar o romance, ele dizia a Louise: “*Moi, sous le belles apparences je cherche les vilains fonds; et je tache de découvrir, en dessous de superficies ignobles, des mines irrévélées de dévouement et de vertu. C’est une manie assez bonne, qui vous fait voir du nouveau où on ne se douterait pas qu’il existe*” [Eu, debaixo das belas aparências, procuro o fundo vil; e busco descobrir, sob as superfícies ignóbeis, as minas desconhecidas da devoção e da virtude. É uma mania bastante boa, que nos leva a ver o novo onde nem se suspeitaria que ele existe] (carta de 5 de setembro de 1846). Essa aproximação com coisas humanas, além de descobrir o novo, impede a distribuição

esquemática de vícios e virtudes, leva a entender que a bondade e a maldade podem ser atributos de uma mesma pessoa e em um mesmo momento para assuntos diferentes, e a postular a complexidade contraditória, a polivalência da vida.

Um dos domínios onde o binômio realidade-ilusão se manifesta de maneira sistemática no mundo fictício é a palavra. As mesmas coisas, dependendo de serem feitas ou escritas, mudam de natureza, se inimizam. Ao se transformar em escrita, a realidade se torna mentira. A correspondência, o jornalismo, os livros são agentes desrealizadores em *Madame Bovary*. Se nos fiássemos apenas no que os romances, a imprensa ou as cartas dizem, teríamos uma versão enganosa da realidade fictícia; conheceríamos certos acontecimentos não como efetivamente ocorreram, mas como os personagens acreditam ou querem fazer crer que ocorreram. Escrever, na realidade fictícia, é sempre enganar; a escrita é o reino da fantasia. A inadaptação de Emma à vida é, em boa parte, filha de suas leituras, dessas histórias românticas que moldaram em sua mente uma realidade ideal que não se encaixa com a real (o que quer dizer que esses romances falsificam a vida). Por isso as pessoas sensatas, como a mãe de Charles, temem o pendor de Emma pelos romances. Elas não se enganam. Pode-se ver muito bem que a insatisfação de Emma tem raiz na literatura no episódio que vem imediatamente depois de ela se entregar a Rodolphe. Madame Bovary acredita entrar no mundo das heroínas fictícias, tem certeza de que a ilusão vai, por fim, se transformar em realidade: “*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 soeurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations...*” [Então ela se lembrou das heroínas dos livros que tinha lido, e a legião lírica dessas mulheres adúlteras se pôs a cantar em sua memória com a voz de irmãs que a fascinavam. Ela própria se tornava uma parte verdadeira dessas imaginações...]. É possível que se Emma não tivesse lido todos esses romances seu destino tivesse sido muito distinto (tal como o Quixote, se não tivesse lido os romances de cavalaria); talvez tivesse suportado sua sorte com o sossego e a inconsciência das outras burguesas de Yonville. As mentiras da ficção encheram sua cabeça de apetites, de inquietação, de sonhos. Assim como a literatura, o jornalismo da realidade fictícia é outro grande criador de ilusões:

a diferença é que as dos romances são belas e nobres, e as do jornalismo, sujas e vis. A imprensa aparece como algo pretensioso e ruim; nela se despeja o pedantismo de Homais, desfigurando hiperbolicamente e com citações clássicas os comícios agrícolas de Yonville. O romance mostra os dois planos em que se registra esse acontecimento: o histórico e o retórico; o acontecido e sua deformação verbal perpetrada pelo farmacêutico. O que foi de fato uma festa popular cheia de absurdos e de elementos tragicômicos, nas palavras se torna uma cerimônia de supremo refinamento, festa de patriotismo, do progresso e da ciência. Piores ainda são as mentiras propagadas por *Le Fanal de Rouen* quando Homais, pondo em ação o que o narrador chama com justiça de “*le scélératesse de sa vanité*” [a perversão de sua vaidade], escreve comentários viperinos contra o Cego, a quem odeia porque não conseguiu curar. O jornal é um eficiente provedor desse meio ambiente moral em que se movimentam os personagens: a mentira. Por isso, são os seres instruídos — os mais lidos — os piores embusteiros. Quem diz a verdade são os bobos, como o pobre Charles Bovary, ou os rústicos, como o pai de Emma. Léon, Rodolphe, Emma, Homais, ao contrário, não param de enganar uns aos outros e de enganar a si mesmos. E, quando empregam a palavra escrita, superam a si mesmos na capacidade de fabular, de transformar a realidade em irre realidade. Nesse sentido, é exemplar a carta de ruptura que Rodolphe escreve a Emma na véspera da data marcada para a fuga. Utilizando a técnica de vasos comunicantes com a mesma mestria que no episódio dos comícios agrícolas, o narrador nos mostra, em duas páginas admiráveis, uma dessas dualidades contraditórias típicas da realidade fictícia, a mentira e a verdade de uma situação. A carta para Emma que Rodolphe vai escrevendo desmente sistematicamente o que está pensando e sentindo e vice-versa. Sua mão escreve frases melancólicas, sofridas, generosas, descrevendo o sacrifício que está disposto a aceitar para que Emma não cometa a imprudência de fugir com ele. Sua mente, por outro lado, só pensa em se livrar de uma amante que se tornou incômoda. Do antagonismo entre as palavras e os sentimentos surge a verdadeira personalidade de Rodolphe. Entre o vivido e o escrito existe sempre um divórcio na realidade fictícia; um e outro encarnam esses elementos de cujo conflito o romance extrai sua força dramática: a realidade e a ilusão.

Analisando-se o cenário em que transcorre a história de Emma Bovary, descobre-se que os lugares são constituídos de maneira simétrica, por pares afins ou antitéticos. A vida dos Bovary se desenvolve em duas aldeias gêmeas. O que distingue Tostes de Yonville? Normandas, minúsculas, com sua rua larga e única em que se alinham as casas dos vizinhos e seus personagens típicos, sua vida monótona, rodeadas ambas por uma campina idêntica onde se encontram, dispersas, as casas dos fazendeiros e a rede de caminhos que o oficial de saúde percorre incansavelmente a serviço de seus pacientes, uma parece a repetição da outra. Quando, depois da crise de Emma, os Bovary se mudam de Tostes para Yonville, o cenário muda de nome, não de substância: topográfica e sociologicamente continua sendo o mesmo. Mas Tostes é apenas um dos pontos de referência de Yonville: o outro é Rouen. Se Tostes é seu duplo, Rouen é sua antítese, a cidade de vida variada, múltipla, onde Emma encontra consolo para a aldeia sufocante: dali vêm as revistas e os romances que permitem que ela sonhe, dali Lheureux traz os objetos e as roupas com que tenta vestir seu vazio e sua angústia; ali há bailes e espetáculos, espaço e gente bastante para que possa passar ignorada e viver o amor proibido. Yonville/Rouen são os polos entre os quais — a partir de seus amores com Léon — gira a vida de Emma, os domicílios de sua duplicidade. Cada um desses cenários reflete, em seu tamanho e caráter, as duas vidas da protagonista. Yonville, a aldeia, é a chatice matrimonial, o tédio, a razão e os preconceitos, a rotina das obrigações domésticas, a compostura e o freio ao instinto, o cálculo sórdido das quebras e das dívidas. Rouen, a cidade, com sua catedral e seus hotéis, restaurantes, praças, ilhas, é a exuberância da paixão adúltera, o esbanjamento, a liberdade dos instintos, a festa, a despreocupação, a loucura. Entre Yonville e Rouen existe uma relação de vasos comunicantes: cada um revela sua fisionomia por contraste com o outro. Assim como a vida dupla de Emma encontra, de certa forma, materialização geográfica na dualidade Yonville/Rouen, suas duas aventuras amorosas estão também vinculadas a um cenário fixo. Rodolphe é o castelo de Huchette e Léon, o Hôtel de Boulogne. Ambos os lugares, com seus contrastes, insinuam os dos amantes: o castelo, com suas pedras frias, corredores desertos e alcovas elegantes, o refinamento, o poderio, a aristocracia e o espírito calculista daquele; o hotel, lugar de trânsito e refúgio, a instabilidade de Léon, seus costumes e sua mentalidade mesocrática.

Na realidade fictícia, além do mais, há dois castelos: o de la Huchette é uma versão modesta do de la Vaubyessard. Mas, por outro lado, Yonville, apesar de seu pequeno tamanho, se dá ao luxo de ter dois albergues idênticos, com seus respectivos bilhares, situados um em frente ao outro e que, inconciliáveis inimigos, disputam a reduzida clientela local: o Lyon d'Or da viúva Lefrançois replica o Café Français de Tellier. Essa duplicação dos lugares faz com que também haja duas fazendas: a de Bertaux, onde Emma nasceu e passou a infância, e a Maison Rolet, nos arredores de Yonville, onde Berthe Bovary é criada.

O sistema dual pode ser rastreado também na oposição campo/cidade que pulsa em todo o livro; a simetria que rege o romance faz com que as descrições fiquem rigorosamente equilibradas entre o rural e o urbano. Assim, a célebre descrição de Rouen, conforme se apresenta à vista de Emma quando *L'Hirondelle* chega ao alto da crista que domina a cidade, tem seu equivalente na descrição, que abre a segunda parte, da campina situada nos confins da Normandia, Picardia e Île-de-France, onde se encontra Yonville. Essa justiça distributiva na descrição do campo e da cidade quer que Emma se entregue pela primeira vez a cada um de seus amantes em um e outro cenário: a Rodolphe, em meio à natureza, numa cena em que o narrador entrelaça a descrição do diálogo do casal com a das plantas, árvores, flores e do céu que os rodeiam; e a Léon, nas ruas de uma cidade, ao longo de um episódio que é pouco menos que um cadastro de Rouen. O cenário das cenas que inauguram os adultérios de Emma correspondem ao que os amantes são social e profissionalmente: Rodolphe, agricultor aristocrata, com ranço feudal, faz amor sobre a grama, perto dos cavalos, ao ar livre; Léon, tabelião, produto nato da urbe, da burocracia, faz amor no centro de uma cidade.

Os pares Tostes/Yonville, Yonville/Rouen, campo/cidade, são os cenários onde transcorre objetivamente a ação. Mas há outro binômio cenográfico, antitético também, que, embora só apareça de vez em quando, tem grande significado, porque, igual ao vivido e ao escrito, encarna essa oposição básica do mundo fictício entre realidade e ilusão. Trata-se da província e da capital. Paris não aparece num plano objetivo, e sim no subjetivo: através dos mitos, invenções, exageros com que esse nome distante e inalcançável ressoa para os provincianos. A província é a realidade; Paris, a ilusão à qual, no começo de seu

matrimônio, para combater a asfixia e a frustração nascentes, Emma se translada em imaginação com a ajuda de um plano: fechando os olhos, percorre os bulevares ideais, faz compras nas lojas quiméricas, ouve ao seu redor como trepidam as caleches oníricas sobre os paralelepípedos e como chiam no escuro os fantasmagóricos lampiões a gás. E Paris é essa cidade que a imaginação tópica de Homais transforma em uma orgia de bailes de máscaras, em que as atrizes bebem champanhe e fazem amor com os estudantes e em que estes, favoritos do grande mundo, seduzem as opulentas damas de Saint-Germain que às vezes se casam com eles; mas também é o perigoso território onde se pode perder a virtude e ser roubado por delinquentes empedernidos. Para o dr. Canivet, que ao contrário de Homais odeia o progresso, Paris é o lugar de onde vêm todas as “inovações infernais”. Paris, na realidade fictícia, não é um lugar físico, mas mental, uma criação dos provincianos onde eles projetam seus terrores e seus apetites, é o oposto da realidade onde transcorrem suas vidas.

Se em termos de lugares os pares são sobretudo antitéticos, os objetos duplos da realidade física, por outro lado, vêm a ser idênticos. Este é o aspecto do romance no qual a crítica melhor percebeu o sistema binário de *Madame Bovary*.⁵⁷ Mas no geral, os críticos, inconscientemente preconceituosos pelo prurido de fidelidade, reprovam em Flaubert sua “mania” de duplicação (a acusação é de Duchet). O que se entende é que, como na realidade real essa dualidade sistemática não ocorre, tampouco deveria ocorrer na fictícia. A verdade é que, se esta fosse uma mera fotografia daquela, não seria uma obra de criação, mas de informação. É o *elemento acrescentado*, o reordenamento do real, o que dá autonomia a um mundo de romance e lhe permite competir criticamente com o mundo real. A duplicação de objetos — como a dos cenários, fatos e personagens — é uma tática destinada a dotar a realidade fictícia de qualidades próprias, para emancipá-la de seu modelo.

No exterior das casas de Yonville, dois objetos iguais aparecem como divisas ou adornos: “*les bocaux rouges et verts*” [dois frascos vermelho e verde] na vitrine do farmacêutico Homais, “*deux vases en fonte*” [dois grandes vasos] no pórtico do notário Guillaumin, “*deux banderoles d’indienne*” [duas bandeirolas de tecido estampado] na frente da loja do comerciante Lheureux e “*deux tringles*” [duas ondas] na placa que anuncia o cabeleireiro. Mais sutis são

os dois pares de sapatilhas eróticas que deslizam na história: as primeiras Léon dá de presente a Emma e as segundas, também um “*présent d’amour*” [presente de amor], são usadas pelo notário Guillaumin. Um mesmo objeto pode aparecer duas vezes, em circunstâncias antagônicas, como o vestido de noiva de Emma que, no dia do cortejo nupcial, branqueia alegre no meio do campo como símbolo das ilusões da moça e que, anos depois, durante o velório, lhe serve de mortalha. Um objeto pode se duplicar por obra da cobiça, como as “*deux caisses*” [dois baús] que Lheureux entrega a Emma apesar de ela ter pedido apenas um, e um objeto da mesma classe inaugurar e encerrar uma época: ao chegar a Tostes, recém-casada, Emma vê o buquê de noiva da primeira mulher de Charles; a última coisa que faz antes de partir de Yonville é queimar seu próprio buquê de noiva que encontrou numa gaveta, amarelado pelo tempo. Claude Duchet descobriu que no capítulo dos comícios agrícolas, o número *dois* aparece dezoito vezes, escoltando o diálogo amoroso das “*deux pauvres âmes*” [duas pobres almas] e que a duplicação se registra inclusive no estrado flanqueado por “*deux longs ifs*” [dois altos teixos] e no brinde de Homais “*à l’industrie et aux beaux-arts, ces deux soeurs*” [à indústria e às belas-artes, essas duas irmãs]. A lista é interminável: na lareira do Hôtel de Boulogne destacam-se “*deux de ces grandes coquilles roses où l’on entend le bruit de la mer*” [dois desses grandes caramujos rosados nos quais se escuta o ruído do mar]; a mesa da sala de jantar do notário Guillaumin ostenta “*deux réchauds d’argent*” [dois fogareiros de prata] e em sua gravata brilham “*deux épingles de diamant*” [dois alfinetes de diamante]; as botas de Charles Bovary que “*avaient au coude-pied deux plis épais*” [tinham duas pregas fundas no peito do pé] e as do coletor de impostos Binet, por causa de seus joanetes, “*avaient deux renflements parallèles*” [tinham dois inchaços paralelos]; o dois serve também de marco para Emma quando “*elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géranium*” [ela estava apoiada na borda, entre dois vasos de gerânios] ou com “*le coude au bord de son assiette, entre les deux bougies qui brûlaient*” [o cotovelo junto à borda do prato, entre duas velas acesas]. Os objetos duplos passariam como mero acaso se a duplicação não fosse também um traço de outros domínios da realidade fictícia. Não se trata de casualidade, mas de uma fatalidade. Nesse mundo, tudo tende a ser de maneira dual, em pares cujos membros são afirmações ou negações um do outro.

Se passarmos dos lugares e das coisas para a história, vemos que nela ocorre igualmente a lei mágica do duplo: os fatos tendem a se repetir. Emma tem dois amantes, Charles, duas mulheres, e fica viúvo de ambas, Hippolyte sofre duas operações: a que lhe faz Bovary para endireitar o pé e a de Canivet, quando o pé gangrena e tem de ser amputado. Há duas cenas de sedução de Emma, ambas construídas de maneira idêntica: numa, as palavras amorosas de Rodolphe, durante os comícios agrícolas, se entrelaçam com as frases convencionais dos discursos; na outra, na catedral de Rouen, as palavras de Léon e Emma se entrelaçam com o louvor das belezas e curiosidades da igreja pronunciadas pelo guia. O cortejo nupcial que dá início ao casamento dos Bovary tem uma réplica no cortejo fúnebre de Yonville que encerra a história do casal. Há dois bailes: o do castelo de Vaubyessard e o baile de máscaras a que Emma e Léon comparecem em Rouen e que é como uma versão plebeia daquela reunião aristocrática. Há duas festas rurais, fartas, verborrágicas e algo grotescas, que terminam com opíparas comilanças: as bodas de Emma e os comícios agrícolas. O suicídio de madame Bovary tem um precedente: a primeira vez que sente desejo de se matar e está a ponto de fazê-lo é no dia em que recebe a carta de Rodolphe dando os pretextos para não fugir com ela. E há duas mortes: uma ilusória e outra real. Na primeira, Emma imagina que está morrendo, rodeada de flores, candelabros, orações, em um leito cuidadosamente arrumado, igual a uma heroína de romance romântico. A segunda, a real, contrasta brutalmente com essa: o veneno produz dores atrozes e deforma suas feições diante do desesperado Charles e dos dois pobres-diabos que assistem à cena. Por outro lado, o envenenamento de Emma é anunciado por um envenenamento ilusório, no dia em que madame Bovary surpreende Homais ralhando com Justin por ter usado um recipiente de *capharnaüm* para o doce de groselhas; o boticário, enfurecido, lembra que o recipiente se encontrava perto do arsênico, e madame Homais, horrorizada, pensa em uma tragédia: toda a família poderia perecer. Os pequenos então começam “*à pousser des cris, comme s’ils avaient déjà senti dans leurs entrailles d’atroces douleurs*” [a dar gritos, como se já sentissem em suas entranhas dores atrozes]: esses rugidos Emma os proferirá quando se envenena de verdade.

Um binômio célebre do romance são os sonhos paralelos de Emma e Charles, nos quais a fantasia liberada de cada um vai construindo imagens que

refletem suas diferenças abissais de ambição e caráter. Enquanto Charles imagina um futuro plácido, sedentário e doméstico, em que a felicidade viria da repetição dos mesmos atos, e de graduais progressos materiais — Berthe cresceria, ficaria cada vez mais parecida com a mãe, seria uma magnífica dona de casa, usaria os mesmos chapéus de palha de Emma e de longe as pessoas tomariam as duas por irmãs, depois ela encontraria um bom marido que a faria feliz — Emma sonha com um futuro que significa uma ruptura violenta com sua vida presente, no qual não há lugar para Yonville, nem para Charles, nem para sua filha. Sua fantasia a conduz, com seu amante, a longínquas comarcas cheias de colorido, onde esplêndidas cidades com catedrais de mármore branco e campanários aguçados se sucedem a bosques de limoeiros, deliciosas aldeias de pescadores e uma cabana tropical rodeada de palmeiras: a paisagem e o clima são aí tão torrenciais como a paixão. Cada sonho adquire seu significado cabal graças ao outro: a maravilha do de Emma põe a descoberto a pobreza do de Charles, o egoísmo daquela se faz notório devido à absorvente presença que a família tem nele etc. Em nenhum outro binômio do romance o sentido simétrico que caracteriza a realidade fictícia é tão estreito como neste, no qual a cada sonho o narrador dedicou número quase idêntico de palavras.⁵⁸

Repetem-se as situações, os fatos, as imagens e as formas (embora os conteúdos divirjam). A chegada do dr. Canivet a Yonville para amputar a perna de Hippolyte prefigura a do dr. Larivière quando Emma está agonizando: em ambos os casos a vinda do médico é um acontecimento que provoca a agitação, a curiosidade admirada dos vizinhos, e ambos os médicos dão uma impressão de ímpeto, de domínio, de superioridade, como se viessem tomar posse do lugar mais que curar um paciente. Repetem-se os gestos: em seu último encontro, Emma e Rodolphe ficam um momento com os dedos entrelaçados; sem dúvida estiveram assim muitas vezes durante seus amores, mas o narrador especifica que esse gesto é repetição exata de outro, *o do primeiro dia*: “*Comme le premier jour, aux Comices!*” [Como no primeiro dia, nos Comícios!]. Assim, sua relação se inicia e se encerra com uma mesma imagem: duas mãos enlaçadas. O velho Rouault perde Emma duas vezes e ambas provocam nele uma ação idêntica. Quando Emma se casa, o velho acompanha os recém-casados durante um trecho do caminho. Despede-se, inicia o regresso, mas ao chegar ao alto de uma lombada — no caminho de Saint-Victor —, se volta

para vê-los desaparecer ao longe e chora. Faz exatamente a mesma coisa ao se retirar de Yonville, aonde fora enterrar a filha. O narrador enfatiza o caráter repetitivo do episódio: “*Mais, quand il fut au haut de la côte, il se détourna, comme autrefois il s’était détourné sur le chemin de Saint-Victor, en se séparant d’elle*” [Mas, ao chegar ao alto da encosta, ele se virou, como antes havia se virado no caminho de Saint-Victor, ao se separar dela]. O casamento e a morte de Emma culminam em seu caso em duas posturas gêmeas: o velho perscrutando uma paisagem, do alto de uma encosta, com os olhos cheios de lágrimas e o coração apertado de melancolia. Aqui uma pessoa faz duas vezes a mesma coisa; há casos em que um fato é realizado duas vezes por pessoas diferentes. Charles encontra a carta de rompimento de Rodolphe no celeiro, o mesmo lugar onde Emma correu a se refugiar no dia em que a recebeu, e fica tão espantado e lívido como ela, anos antes: “*Et Charles demeura tout immobile et béant à cette même place où jadis, encore plus pâle que lui, Emma, désespérée, avait voulu mourir*” [E Charles ficou totalmente imóvel e boquiaberto naquele mesmo lugar onde outrora, ainda mais pálida que ele, Emma, desesperada, tinha querido morrer].

Uma forma do sistema binário da realidade fictícia é a duplicidade, a capacidade de os personagens serem dois seres distintos ao mesmo tempo sem que os outros o notem. Não é prerrogativa apenas de alguns, mas de todos. Homens e mulheres em determinadas circunstâncias, perante determinados estímulos, se desdobram. Nem sempre o fazem de maneira premeditada, para dissimular seus sentimentos; às vezes, essa partenogênese invisível ocorre de maneira espontânea, como ocorre com Charles na primeira vez em que visita a fazenda de Bertaux. Está amanhecendo, o oficial de saúde segue adormecido sobre seu cavalo e, de repente, entressonha que é dois Charles de uma vez, que vive duas situações e dois tempos ao mesmo tempo. Vê-se “duplo”: “*... lui-même se percevait double, à la fois étudiant et marié, couché dans son lit comme tout à l’heure, traversant une salle d’opérés comme autrefois. L’odeur chaude des cataplasmes se mêlait dans sa tête à la verte odeur de la rosée; il entendait rouler sur leur tringle les anneaux de fer des lits et sa femme dormir...*” [... percebeu a si mesmo como duplo, ao mesmo tempo estudante e homem casado, deitado em sua cama como há pouco, atravessando uma sala de operações como antigamente. O odor quente dos cataplasmas se misturava em sua cabeça ao

aroma verde do orvalho; escutou deslizarem pelos varões as argolas de ferro dos leitos e sua mulher dormindo...]. Essa duplicação é aqui ilusória, ocorre num espírito sonolento. Algum tempo depois, Charles vai se transformar em uma conduta e um coração que se repelem um ao outro. Héloïse Bovary, farejando o perigo, o proíbe de voltar à fazenda dos Rouault, e o oficial de saúde obedece. Mas ao mesmo tempo que deixa de ver Emma, começa a amá-la, a vê-la na imaginação: “*la hardiesse de son désir protesta contre la servilité de sa conduite, et, par une sorte d’hypocrisie naïve, il estima que cette défense de la voir était pour lui comme un droit de l’aimer*” [a ousadia de seu desejo protestou contra o servilismo de sua conduta e, por uma espécie de ingênua hipocrisia, entendeu que aquela proibição de vê-la era, para ele, como um direito de amá-la]. Essa incongruência, que uma pessoa quando age seja o oposto do que é quando sente e pensa (vimos o exemplo de Rodolphe, ao escrever a carta de ruptura) — isto é, que seja duas pessoas, uma para si mesmo e outra para os demais —, é um motivo recorrente no romance. Quando Emma descobre, em seus primeiros tempos em Yonville, que está apaixonada por Léon, sua reação imediata é transformar-se na esposa-modelo diante de todos, inclusive do próprio Léon (e é ao ver essa dama doméstica, simples, amável, satisfeita, que Homais pronuncia sua frase memorável: “*C’est une femme de grands moyens et qui ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture*” [É uma mulher de grandes recursos e que não ficaria deslocada numa subprefeitura.]); ninguém — salvo ela e o leitor — sabe que, por baixo dessa aparência de perfeição e felicidade doméstica, esconde-se uma mulher “*pleine de convoitises, de rage, de haine*” [cheia de cobiças, de raiva, de ódio]. Toda a vida futura de Emma, a partir dessa época, transcorre sob o signo da duplicidade; até sua morte haverá sempre duas Emmas: a que Charles e os vizinhos de Yonville conhecem, e a conhecida por ela mesma e, em determinados períodos, por Léon, Rodolphe, Lheureux.

A duplicidade pode ser compartilhada, uma operação mediante a qual duas pessoas se duplicam para, de um lado, salvar as aparências e, de outro, realizar seus desejos. É o que acontece na primeira vez em que Léon e Emma estão sozinhos; suas palavras tecem um diálogo banal, enquanto seus olhos, suas mentes e seus corações mantêm o diálogo verdadeiro: “*N’avaient-ils rien d’autre chose à se dire? Leur yeux pourtant étaient pleins d’une causerie plus*

sérieuse; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix" [Não tinham mais nada a dizer um ao outro? Seus olhos porém estavam cheios de uma conversa mais séria; e, enquanto se esforçavam para encontrar frases banais, sentiam um mesmo langor envolver a ambos; era como um murmúrio da alma, profundo, contínuo, que dominava o da voz]. Essa divisão do ser humano, para satisfazer seus desejos sem violar as convenções sociais, é algo que os dois personagens realizam de modo instintivo; só Rodolphe dá um fundamento teórico à duplicidade. Há, segundo ele, duas morais. Uma, a dos medíocres, pequena e mesquinha, e outra, para certos eleitos, que autoriza todas as liberdades e excessos: "*La petite, la convenue, celle des hommes, celle qui varie sans cesse et qui braille si fort, s'agite en bas, terre à terre, comme ce rassemblement d'imbéciles que vous voyez. Mais l'autre, l'éternelle, elle est tout autour et au-dessus, comme le paysage qui nous environne et le ciel bleu qui nous éclaire*" [A pequena, a convencional, a dos homens, essa que varia sem cessar e que berra tão alto, que se agita embaixo, terra a terra, como essa reunião de imbecis que se vê. Mas a outra, a eterna, essa circunda tudo e está acima de tudo, como a paisagem que nos envolve e o céu azul que nos clareia]. Na realidade, Rodolphe é um cínico e está desenvolvendo aqui seu método de sedução; sem dúvida, ele não acredita muito nessa moral superior; Emma, em contrapartida, sim.

O tema do duplo em geral e da duplicidade em particular não é gratuito. Provavelmente tem sua origem no desdobramento constante que a vocação narrativa traz implícito. Quem a assume, de um lado, vive as experiências igual aos demais; de outro, as observa e aproveita. O que faz com que esteja ou não identificado com essas experiências, que seja, enquanto vive, alguém que se distancia do que vive e, enquanto escreve, alguém que tenta desesperadamente reviver o vivido para *mentir* melhor. Essa dualidade explica, sem dúvida, que os temas do duplo e da duplicidade sejam permanentes na narrativa, e algo semelhante ocorre na marginalidade, tema no qual o romance projeta a condição social que sua vocação impõe. Flaubert disse muitas vezes que havia nele duas pessoas. Não só falava das duas tendências literárias de sua vocação — a lírica e romântica, ávida de história e exotismo, e a realista e contemporânea —, mas das pessoas distintas que eram dentro dele o homem

que vivia e o que criava. Uma vez, quando Louise Colet o censurou por ter escrito a Eulalie Foucaud, ele respondeu assim: “*Tu me dis que j’ai aimé sérieusement cette femme. Cela n’est pas vrai. Seulement, quand je lui écrivais, avec la faculté que j’ai de m’émouvoir par la plume, je prenais mon sujet au sérieux; mais seulement pendant que j’écrivais. Beaucoup de choses qui me laissent froid, ou quand je les vois, ou quand d’autres en parlent, m’enthousiasment, m’irritent, me blessent si j’en parle, et surtout si j’écris*”⁵⁹ [Você me diz que amei seriamente essa mulher. Não é verdade. Só quando eu escrevia a ela, com a faculdade que tenho de me emocionar com a pena, eu levava meu tema a sério; mas só enquanto escrevia. Muitas coisas que me deixam frio quando as vejo ou quando me contam, me entusiasma, me irritam, me machucam quando falo delas e, sobretudo, quando escrevo]. Seis anos depois, repete a ela a mesma ideia: “*Oui, c’est une étrange chose que la plume d’un côté et l’individu de l’autre*” [É, sim, uma coisa estranha a pena de um lado e o indivíduo de outro] (carta a Louise, de 27 de julho de 1852).

Também entre os personagens se vê na realidade fictícia a predisposição ao dualismo. Agrupam-se em pares que sugerem a cristalização de uma mesma essência em duas pessoas distintas. É o caso dos sogros, dos respectivos pais de Emma e de Charles: são os homens mais simpáticos da história, os menos turvos, os mais consequentes em sua maneira de viver. O perdulário e brincalhão *monsieur Bovary* é um ser despreocupado e risonho, desprovido de calculismo ou malícia, muito semelhante, no plano moral, ao bonachão e simples *père Rouault*. Os dois sogros escapam, cada um à sua maneira, dessas maldições a que sucumbem quase todos os habitantes da sociedade fictícia: a mentira e a estupidez. Os dois médicos da história (Charles é apenas um oficial de saúde), o dr. Canivet e o dr. Larivière, têm muito em comum, embora o segundo seja mais prestigiado que seu colega: o ar superior e arrogante com que chegam a Yonville e tratam as pessoas, sua segurança granítica, sua frieza profissional que roça o inumano, seu excelente apetite. Emma tem dois amantes reais, mas, a um exame atento de sua vida sentimental, percebe-se que as etapas de que se compõem estão ocupadas por binômios ou pares, nas quais o amante verdadeiro tem uma parilha ou complemento ilusório, uma figura ideal à qual Emma o associa: na primeira etapa de Yonville, no espírito de Emma, Léon se vincula à figura já distante e algo mítica do visconde do castelo

de Vaubyessard, e esse personagem também ronda sua cabeça no início de seu romance com Rodolphe; na terceira etapa, quando reencontra o assistente de tabelião na ópera de Rouen, Emma faz fantasias românticas com a figura do tenor Lagardy e a relaciona a Léon, como antes fizera com o visconde. É como se, para amar um homem concreto, Emma precisasse do estímulo inicial de um homem ilusório — embora o visconde e o tenor existam, Emma lhes atribui uma vida puramente imaginária — da qual eles deveriam ser uma materialização (e sua derrota eterna é que não o sejam).

Mas o melhor exemplo dessa natureza binária do fictício é, claro, o tandem Homais-Bournisien. São inseparáveis, expressões simétricas e equivalentes do sectarismo ideológico e do conformismo espiritual. O farmacêutico repete os dogmas positivistas, mediante as fórmulas mais rudimentares e os argumentos mais batidos, sem levar a essa filosofia a menor contribuição pessoal, exatamente como o abade que verte os dogmas católicos através de clichês e exemplos grosseiros. Ambos, embora professem ideologias aparentemente opostas, fizeram algo idêntico: um ato de fé cômodo que os exime de pensar por conta própria, que lhes provê respostas simples e esquemáticas para todas as circunstâncias, submergiram no mar da autocomplacência, e ambos, no fundo, em seu deísmo ou materialismo, representam uma mesma forma de abdicação humana. Os dois encarnam a pior amostra da *bêtise* flaubertiana: a intelectual. Já se disse, com certa base, que em Homais e Bournisien Flaubert fez uma paródia das duas ideologias que coexistiram no seio de sua família: o cientificismo leigo e voltairiano de seu pai e o catolicismo materno, e que o fez do ponto de vista, igualmente crítico a ambas, que era o seu, o do ceticismo. A verdade é que Homais e Bournisien são duas faces da mesma moeda, e isso está magistralmente teatralizado no capítulo da morte de Emma quando, como dois bonecos movidos pelo mesmo titereiro, roncam em sincronia junto ao cadáver ou, segundo sua ideologia particular, um esparge água benta pela sala para espantar os demônios enquanto o outro esparge cloro para exterminar os micróbios.

[52](#) O *elemento acrescentado*, ou manipulação do real, não é gratuito: ele expressa sempre o conflito que é origem da vocação e pode ser pouco ou nada consciente da parte do escritor. Naturalmente, o *elemento*

acrescentado é detectado pelo leitor em função de sua própria experiência da realidade e, como esta é cambiante, o *elemento acrescentado* também muda, de acordo com os leitores, os lugares e as épocas.

[53](#) Carta s. d., de setembro de 1845, *Corresp.*, v. I, p. 192.

[54](#) Segundo Sartre, o tema do “*devenir-chose*” do ser humano fascinou Flaubert durante toda a vida, e isso se manifesta nos cadáveres autopsiados (corpos transformados em coisas pela morte e pelo bisturi) que aparecem em sua obra: Margarite, personagem de um conto da adolescência, acaba na mesa de dissecação, e neste romance se faz a autópsia de Charles Bovary (Sartre, *op. cit.*, v. II, p. 1867).

[55](#) Todos os grifos são meus.

[56](#) A única pessoa que viu, com sua lucidez crítica habitual, que um dos maiores atrativos da personalidade de Emma era sua mescla de virilidade e feminilidade foi Baudelaire. Em sua resenha do romance, escreveu: “[Flaubert] *n’a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature*” e “*pour ce qu’il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d’une âme virile dans un charmant corps féminin*” [(Flaubert) não conseguiu deixar de infundir um sangue viril nas veias de sua criatura] e [pelo que existe nela de mais enérgico e de mais ambicioso, e também de mais sonhador, madame Bovary ficou um homem. Como a Palas armada, saída do cérebro de Zeus, essa andrógina bizarra preservou todas as seduções de uma alma viril em um encantador corpo feminino]. A resenha foi publicada em *L’Artiste* de 18 de outubro de 1857 e logo reeditada em *L’Art romantique*.

[57](#) Veja, por exemplo, Claudine Gothot-Mersch, *La Genèse de “Madame Bovary”*. Paris: José Corti, 1966, p. 266; Marie-Jeanne Durry, *op. cit.*, p. 180, e, principalmente, Claude Duchet, “Roman et objets: l’exemple de *Madame Bovary*”, em *Europe*, setembro-outubro-novembro, 1969, pp. 172-201.

[58](#) Pelo menos de linhas: trinta em cada uma na edição Garnier.

[59](#) Carta de 8 de outubro de 1846. O grifo é de Flaubert.

*Quelle lourde machine à construire,
qu'un livre, et compliquée surtout!*
[Que máquina pesada de se construir,
um livro, e sobretudo complicada!]
(Carta a Louise Colet,
13 de setembro de 1852)

Mas o *elemento acrescentado* não provém exclusivamente do tema e dos personagens; provém também da maneira como a história é narrada. As distâncias que percebemos na realidade fictícia em relação à real — as coisas humanizadas e os homens coisificados, as mulheres-homens e os homens-mulheres, a lei mágica da dualidade — contribuem para configurar sua autonomia; ainda mais decisivo para ela é a forma. Todo romance que não pretenda abolir a história tem de resolver dois problemas: a temporalização e o ponto de vista. A massa de fatos, pessoas, lugares, emoções deve ter uma ordem de apresentação, constituir uma cronologia. A estrutura temporal de um romance é sempre fator principal do *elemento acrescentado*, porque o tempo fictício jamais é idêntico ao real (e não apenas porque a cronologia *lida* tem um tempo variável, que depende da aptidão ou vontade de cada leitor). Por outro lado, os dados que dão forma à realidade fictícia não proliferam espontaneamente: são contados por alguém. Essa existência fatídica em toda ficção, o narrador, não é responsável só pelo tempo fictício — o emprego dos dados — mas também pelas palavras que descrevem os lugares e as coisas e as palavras que as pessoas falam, é quem estabelece o método de formulação dos dados da história — apresentando-os, ocultando-os, relacionando-os entre si — e a índole desses dados. Visível ou invisível, único ou múltiplo, fidedigno ou enganoso, o narrador com suas atitudes — os pontos de vista de um romance — impõe características próprias à realidade fictícia.

A cronologia e a palavra, o tempo e o narrador são, naturalmente, uma unidade indestrutível; sua separação é artificial, mas não há outra maneira de mostrar como funciona *a pesada e complicada máquina* que permite a uma ficção dar a ilusão da verdade, fingir a vida.

Em *Madame Bovary* o tempo não é um fluxo homogêneo no qual os acontecimentos se sucedem de maneira pausada e irreversível, como as águas de um rio que o leitor veria desfilar diante de seus olhos sem jamais mudar de velocidade. É, isto sim, um discorrer heterogêneo, que embora constitua uma progressão — um antes, um agora e um depois —, consta de movimentos e imobilidades, de giros, de mudanças de natureza que fazem com que os fatos e pessoas da realidade fictícia tenham diferentes graus de certeza quer apareçam em um ou outro dos quatro planos que integram o sistema temporal do romance. Sartre distingue dois tipos de duração em *Madame Bovary*: “*Ce sera un des charmes singuliers et inimitables de Madame Bovary que de nous présenter simultanément les deux durées, l’une vécue dans sa lenteur répétitive, dans son ennuyese langueur, l’autre tout oraculaire mais cachée, temporalisation théâtrale sous-tendant la temporalisation romanesque et qui, se manifestant de temps à autre par des intersignes, nous révèle, en ces instants de foudre, qu’Emma court à sa perte et s’acharne à réaliser son destin de damnée.*”⁶⁰ [Será um dos encantos singulares e inimitáveis de *Madame Bovary* nos apresentar simultaneamente os dois tempos, um vivido em sua lentidão repetitiva, em seu tedioso langor, o outro todo oracular, mas oculto, temporalização teatral subjacente à temporalização do romance e que, se manifestado de quando em quando através de sinais premonitórios, nos revela, nesses relâmpagos instantâneos, que Emma está correndo para sua perdição e insiste em cumprir seu destino de condenada]. É verdade: o romance alterna períodos de desenvolvimento sossegado, de lenta sucessão de fatos miúdos, com bruscas alterações, nas quais, em poucas linhas, a ação se condensa, precipita-se, multiplica-se em um fato desmesurado para logo voltar a essa tranquila e metódica periodicidade. Mas esses fatos, embora tenham duração distinta — as inúmeras viagens de Emma a Rouen e o instante em que toma o arsênico, por exemplo — pertencem a um único plano temporal, constituem um mesmo tempo embora sua importância seja distinta. Os quatro planos temporais a que me refiro estabelecem entre os dados da história uma divisão que não é de durabilidade, mas de substância, e às mudanças operadas pelo narrador, que traslada o relato de um plano a outro, se deve boa parte da complexidade do mundo fictício. O fato de haver quatro

planos temporais não significa, evidentemente, que as fronteiras entre eles sejam nítidas. O narrador dissimula esses trânsitos, o leitor tem apenas consciência da rotação contínua da matéria narrativa. Só registra as consequências dessas mudanças: a densidade e a ambiguidade que impregnam as ações, o personalíssimo movimento que impõem à história. É importante que o narrador tenha tido a astúcia de criar quatro tempos distintos, mas é ainda mais importante a maneira como neles distribuiu a matéria narrativa para edificar a realidade fictícia.

Um tempo singular ou específico

Vejamos os fatos que abrem e fecham a história. Esta é a primeira coisa que o narrador conta:

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

[Estávamos na sala de estudos quando o diretor entrou, seguido de um *novato* vestido à paisana e de um servente que carregava uma grande carteira. Quem estava dormindo acordou e todo mundo se pôs de pé como se surpreendido em seu trabalho.]

E esta a última (refere-se a Homais):

Il vient de recevoir la croix d'honneur.

[Ele acaba de receber a legião de honra.]

Antes de mais nada, não existe a menor dúvida sobre a realidade desses fatos. O narrador não vacila, é categórico em suas revelações. Na cena inicial, vemos a porta de uma classe se abrir, a entrada do diretor seguido de um aluno novo e de um servente carregando uma carteira, vemos os meninos se endireitarem fingindo terem sido surpreendidos em suas tarefas. E na final, a mesma firmeza: o farmacêutico de Yonville obteve — num passado muito próximo a esse presente em que se situa o narrador — a condecoração que

ambicionava, a “*croix d’honneur*” relampeja agora sobre esse peito vaidoso. Além de certos e ocorridos em dois momentos distintos do passado — o primeiro remoto e o segundo imediato — em relação ao tempo no qual o narrador se situou, em ambos os casos se tratam de fatos cuja singularidade e soberania não admitem discussão: aconteceram, ocuparam um momento concreto e transitório no curso do tempo, consistiram em determinada conjunção de gestos, atitudes e movimentos impossíveis de repetir, deixaram de ocorrer e agora ali estão, inconfundíveis, fixados no desenvolvimento da história, com seu colorido, volume, solidez, valor episódico, significado moral e sua variada gama de vínculos com os outros fatos do romance. Ninguém pode questionar sua verdade, sua originalidade, sua unicidade nem sua localização na cronologia fictícia. Existem em um nível objetivo da realidade, não dependem da subjetividade dos personagens, ambos significam ação e pressupõem um transcorrer, uma cadeia ordenada e progressiva de acontecimentos na qual foram, primeiro, nada, uma possibilidade futura, a seguir um presente que se concretizava neles e, depois, uma recordação duradoura, um passado que se distancia.

Um número importante de coisas em *Madame Bovary* aparece, como esses dois exemplos, com as características de objetividade, especificidade, mobilidade e transitoriedade. Constituem o *tempo singular ou específico* da realidade fictícia e reconhecemos que o relato se situa nesse plano quando o narrador usa, para se referir a eles, o pretérito indefinido (ou formas perifrásticas equivalentes: “Ele acaba de receber a legião de honra” é a mesma coisa que “Recebeu a legião de honra há pouco”). Quando o narrador emprega esse tempo gramatical, o romance alcança seu maior dinamismo e agilidade, porque é o tempo privilegiado de ação e movimento; nele são narrados, sobretudo, os acontecimentos que fazem avançar a história, os trânsitos, as mudanças episódicas. São formados primordialmente por afazeres humanos e também percepções e sensações que o narrador quer destacar por sua excepcionalidade e seu caráter instantâneo. Integram esse plano temporal as surpresas do romance, acontecimentos concretos como casamentos, mortes, operações, adultérios, espetáculos, fatos miúdos como os deslocamentos precisos de certa personagem de um lugar para outro, e suas reações súbitas diante de certos estímulos; também os diálogos que põem a descoberto

elementos novos e algumas escassas referências à paisagem e a objetos que não constituem cenário permanente, mas presenças acidentais, furtivas, efêmeras. Quando a matéria narrativa está nesse plano temporal, a realidade fictícia se encontra em um estado de máxima animação e efervescência episódica, é atividade, no geral exterioridade, ação humana e “história” no sentido de que aquilo que o narrador narra ocorreu assim, uma única vez, e não voltará a ocorrer.

O tempo circular ou repetição

Intercalados com os fatos singulares, o narrador relata outros, que se diferenciam essencialmente daqueles pelo caráter repetitivo e uma natureza que poderíamos chamar de abstrata. Trata-se de cenas que não exibem uma ação específica, mas sim uma atividade serial, recorrente, um hábito, um costume. Eis, por exemplo, como costumam terminar os dias de trabalho de Charles, durante a estada do casal Bovary em Tostes:

Il rentrait tard, à dix heures, minuit quelquefois. Alors il demandait à manger, et, comme la bonne était couchée, c'était Emma qui le servait. Il retirait sa redingote pour dîner plus à son aise. Il disait les uns après les autres tous les gens qu'il avait rencontrés, les villages où il avait été, les ordonnances qu'il avait écrites, et satisfait de lui-même, il mangeait le reste du miroton, épluchait son fromage, croquait une pomme, vidait sa carafe, puis s'allait mettre au lit, se couchait sur le dos et ronflait.

[Ele voltava tarde, às dez horas, à meia-noite às vezes. Então pedia algo para comer e, como a empregada já estava deitada, era Emma que o servia. Ele tirava o paletó para jantar mais à vontade. Citava uma após outra todas as pessoas que havia encontrado, as aldeias onde tinha estado, as receitas que havia passado, e satisfeito consigo mesmo, comia o resto do cozido de carne com cebolas, descascava o queijo, mastigava uma maçã, esvaziava sua garrafa de vinho, depois se punha na cama, deitava de costas e roncava.]

No caso anterior, o tempo narrativo era uma progressão em linha reta; neste, um movimento em círculo. A história se desloca, mas não avança, gira no mesmo lugar, é repetição. A diferença entre esse parágrafo e os que citei como exemplos de *tempo singular ou específico* é que na chegada de Charles

Bovary ao colégio e na condecoração de Homais havia identidade total entre o acontecido e o relatado, o fato ocorrido era o fato narrado e vice-versa. Aqui, ao contrário, abriu-se um espaço entre ambos: há vínculos entre o que acontece e o que se conta, mas trata-se de coisas diferentes. O acontecido são muitas noites, ao longo de semanas e meses, nas quais Charles, depois de visitar seus pacientes, retornava à sua casa, jantava e punha-se na cama. Cada uma dessas noites foi um fato particular e único, com certas características intransferíveis — o menu diferente, a roupa diferente que tirou, as palavras diferentes que usou para contar o dia de trabalho a sua mulher, os gestos diferentes, o número diferente de bocejos a cada vez —, mas essas particularidades e diferenças desapareceram do relato. O narrador, em vez de descrevê-las uma a uma, resumiu-as em uma cena arquetípica, que não é nenhuma das ocorridas, mas que condensa e simboliza todas. Para compor essa cena-resumo, ele abstraiu do particular e mencionou o geral, os traços comuns e permanentes dessa soma de noites. Entre o vivido pelos personagens e o narrado pelo narrador não há coincidência absoluta, mas relativa: o texto agora reflete os fatos de maneira incerta, não é seu retrato fiel, mas uma pintura que se inspira neles para criar suas próprias imagens.

O tempo verbal típico desse plano é o pretérito imperfeito do indicativo. Muitos críticos, a começar por Thibaudet, consideram que esse é o tempo flaubertiano por excelência, no qual ele narra com mais comodidade e do qual soube tirar melhor partido. Deu-lhe uma flexibilidade extraordinária, uma diversidade de funções que não possuía antes no romance. Episódios inteiros em *Madame Bovary* são relatados nesse sistema de abstrações que permite reduzir a um mínimo de palavras um máximo de fatos, sintetizar uma longa série de ações em uma só, dando, ao mesmo tempo, a ideia da duração, da recorrência, do avanço da história. Os três dias de amor que Emma e Léon passam em Rouen — terceira parte, capítulo III — são narrados quase exclusivamente nesse *tempo circular*:

Ils se plaçaient dans la salle basse d'un cabaret, qui avait à sa porte des filets noirs suspendus. Ils mangeaient de la friture d'éperlans, de la crème et de cerises. Ils se couchaient sur l'herbe; ils s'embrassaient à l'écart sous les peupliers; et ils auraient voulu, comme deux Robinsons, vivre perpétuellement dans ce petit endroit, qui leur semblait, en leur béatitude, le plus magnifique de la terre. Ce n'était pas la première fois qu'ils apercevaient des arbres, du ciel bleu, du

gazon, qu'ils entendaient l'eau couler et la brise soufflant dans le feuillage; mais ils n'avaient sans doute jamais admiré tout cela, comme si la nature n'existait pas auparavant, ou qu'elle n'eût commencé à être belle que depuis l'assouissance de leur désirs.

[Eles se acomodavam na sala baixa de um cabaré, que tinha redes negras suspensas sobre a porta. Comiam salmonete frito, cerejas com creme. Deitavam-se na grama; beijavam-se às escondidas debaixo dos álamos; e como dois Robinsons, teriam desejado viver perpetuamente naquele lugarzinho, que lhes parecia, em sua beatitude, o mais magnífico da Terra. Não era a primeira vez que se davam conta das árvores, do céu azul, do gramado, que escutavam a água correr e o vento soprar na folhagem; mas tinham certeza de nunca ter admirado aquilo tudo, como se a natureza não existisse antes, ou que ela só tivesse começado a ser bela depois de saciados seus desejos.]

O que o narrador descreve é algo genérico e não específico, plural e não singular: imagens que resumem ações repetidas várias vezes pelos amantes até constituir certa rotina e que, mais tarde, em sua memória, serão sem dúvida o balanço gráfico ideal desses três dias plenos. Assim, o que o narrador conta ocorreu e não ocorreu: são compêndios, resumos, essências de atos. A matéria narrada nesse plano temporal não é objetiva, como a do plano temporal específico, mas sim objetiva e subjetiva ao mesmo tempo: tem os pés apoiados no mundo objetivo, é no fundo “história”, pois seu ponto de partida são sempre os fatos ocorridos, mas a metade superior de seu corpo é puramente subjetiva, uma interpretação que o próprio narrador faz ao abstrair em uma imagem os traços familiares de uma série de fatos e excluir os elementos diferenciais de cada unidade. O que se narra sem dúvida aconteceu: mas não é garantido que acontecesse sempre assim; a única evidência é que aconteceu várias vezes, consistiu em uma soma de atos similares dos quais os atos narrados são uma espécie de emblema. Quando digo fatos, restrinjo a verdade; o narrador descreve também sentimentos e pensamentos nesse plano, e no exemplo — os três dias de Emma e Léon em Rouen — se vê a liberdade com que franqueia os limites do mundo exterior e do mundo interior, a soltura com que narra, no mesmo movimento circular, o que o casal fazia e sentia.

Esse tempo circular ou repetido é o da reflexão, o dos estados de ânimo, o que molda as psicologias dos personagens, as motivações que logo precipitarão os fatos bruscos, o dos minuciosos processos da vida rotineira, social ou familiar, em contraste com os quais os fatos excepcionais, únicos e efêmeros do plano singular terão um caráter ainda mais chamativo. Esse é o plano do tédio

e da monotonia, do previsível, do social (enquanto o anterior era sobretudo o do individual), e graças a esse plano a realidade fictícia tem sua duração particular, repousada, cadenciada, majestosa, e atinge sua formidável extensão, pois as imagens do tempo circular permitem ao narrador multiplicar a matéria — cada fato narrado representa muitos fatos acontecidos — sem multiplicar as palavras. Esse é o tempo dos lugares e objetos permanentes, daquela paisagem rural, urbana e doméstica que tem estabilidade pois enquadra muitas ações ou ações que se prolongam.

Onde a realidade fictícia está mais admiravelmente descrita nesse tempo circular — toda ela dá a impressão de um lento e poderoso redemoinho, de um fluxo circular incessante — é na relação dos meses que duram os amores de Emma e Léon (terceira parte, capítulo v). Emma ia ver Léon às quintas-feiras, com o pretexto de lições de piano; passava com ele o dia em Rouen e ao anoitecer regressava a Yonville. O narrador reduz a uma quinta-feira ideal — quinta-padrão ou quinta-matriz — essas dezenas de viagens feitas por Emma para passar o dia com o amante, e incorpora a essa jornada abstrata, testa de ferro das outras, inclusive incidentes mínimos, como os gestos mecânicos realizados por Emma quando a diligência de Hivert chega à barreira da cidade: “*Emma débouclait ses socques, mettais d’autres gants, rajustait son châte, et, vingt pas plus loin, elle sortait de l’Hirondelle*” [Emma desamarrava os tamancos, calçava outras luvas, reajustava o xale e, vinte passos adiante, descia da *Hirondelle*]. Os diálogos também não foram omitidos; o narrador simboliza em uma troca ardente de palavras as milhares de coisas que os amantes deviam dizer um ao outro nesses encontros semanais:

Elle se penchait vers lui et murmurait, comme suffoqué d’ivresse:

— *Oh! ne bouge pas! ne parle pas! regarde moi! Il sort de tes yeux quelque chose de si doux, que me fait tant de bien!*

Elle l’appelait enfant:

— *Enfant, m’aimes-tu?*

[Ela se inclinava para ele e murmurava, como sufocada, inebriada:

— Ah! não se mexa! não fale! olhe para mim! Vem de seus olhos uma coisa tão doce, que me faz tanto bem!

Ela o chamava de menino:

— Você me ama, menino?]

O leitor não tem nenhuma certeza de que alguma vez tenha ocorrido cena idêntica, composta dos mesmos gestos e das mesmas palavras, mas compreende que, muitas vezes, no quarto do Hôtel de Boulogne, aconteceram cenas aproximadas, nas quais se disse coisas desse estilo e foram feitos gestos equivalentes. O narrador conseguiu desse modo várias coisas ao mesmo tempo: relativizar a narrativa, imprimir-lhe certa indefinição especial, uma natureza algo misteriosa — pois as imagens se distanciam do que representam, já não servem às coisas, mas sim se servem delas — e sugerir uma ideia de permanência em movimento, de movimento estático. Tudo isso reforça a originalidade do mundo fictício.

Quando o narrador se põe nesse plano, entre o narrado e o ocorrido se estabelece uma relação semelhante à que existe entre a realidade real e a fictícia. Assim como esta não é reflexo servil, mas uma imagem que, embora forjada com materiais tomados àquela, constitui uma entidade autônoma, assim a palavra do narrador nos momentos de tempo repetido é uma entidade verbal que, embora se nutra da matéria fictícia, faz algo mais que relatá-la: existe também como realidade distinta.

O tempo imóvel ou a eternidade plástica

Há outros momentos da realidade fictícia nos quais o tempo não é nem linear e rápido, nem lento e circular, mas parece ter se volatilizado. A ação desaparece, seres humanos, coisas, lugares ficam imóveis e, como subtraídos ao pesadelo da cronologia, vivem um instante eterno. A realidade fictícia mostrada nesse plano é exterioridade, forma, perspectiva, textura, cor: uma presença plástica, um corpo que só existe para ser contemplado. Seu tempo gramatical é o presente do indicativo e seu melhor exemplo são as páginas que, no início da segunda parte, fazem a descrição de Yonville:

Au bas de la côte, après le pont, commence une chaussée plantée de jeunes trembles, qui vous mène en droite ligne jusqu'aux premières maisons du pays. Elles sont encloses de haies, au milieu de cours pleines de bâtiments épars, pressoirs, charretteries et bouilleries, disséminés sous les arbres touffus portant des échelles, des gaules ou des faux accrochées dans leur branchage.

Les toits de chaume, comme des bonnets de fourrure rabattus sur des yeux, descendent jusqu'au tiers à peu près des fenêtres basses, dont les gros verres bombés sont garnis d'un noeud dans le milieu, à la façon des culs de bouteilles...

[No sopé da encosta, depois da ponte, começa uma estrada ladeada por jovens álamos, que leva em linha reta até as primeiras casas do local. Elas são cercadas por sebes, em meio a pátios cheios de prédios esparsos, lagares, cocheiras e alambiques, espalhados debaixo das árvores frondosas com escadas encostadas, varas ou foices penduradas de seus galhos. As coberturas de colmo, como bonés de pele puxados sobre os olhos, descem quase até um terço das janelas baixas, cujas vidraças grossas e abauladas têm um nó no centro, como fundos de garrafas...]

Nada se move, o tempo não corre, tudo é matéria e espaço, como num quadro. Quando os homens são descritos nesse plano temporal, passam a ser uma postura, uma careta, um trejeito, surpreendidos pela lente de uma câmera fotográfica, e a realidade fictícia se transforma em um desses ambientes habitados pelas estátuas rígidas dos museus de cera. No castelo de Vaubyessard, ao passar diante de uma sala Emma flagra esta imagem: “*Emma vit autour du jeu des hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, décorés tous, et qui souriaient silencieusement, en poussant leur queue. Sur la boiserie sombre du lambris, de grandes cadres dorés portaient au bas de leur bordure, des noms écrits en lettres noires*” [Emma viu em torno da mesa de jogo homens de aspecto grave, o queixo pousado sobre gravatas altas, todos condecorados, e que sorriam silenciosamente, manejando seus tacos. Sobre a superfície escura dos lambris, grandes quadros dourados traziam, abaixo da moldura, nomes escritos em letras negras]. Uma mesma substância parece dar corpo aos quadros dourados, às letras negras e aos pétreos cavalheiros condecorados que, com o queixo afundado em gravatas e um sorriso gelado nos lábios, foram imobilizados pela descrição nessa pose teatral, inquietante e grotesca, quando se dispunham a bater nas bolas com os tacos. Nesse caso, a operação de congelamento é levada a efeito por um personagem: os olhos de Emma captam a cena e a eternizam, arrancam do fluxo do tempo esses jogadores, transformando-os num grupo plástico. Em muitos outros momentos, é o próprio narrador que interrompe o curso da ação, instala os personagens em determinada atitude e, igual ao pintor com seu modelo, os mantém estáticos, posando, enquanto os pinta: “*Elle [Emma] décousait la doublure d'une robe, dont les bribes s'éparpillaient autour*

d'elle; la mère Bovary, sans lever les yeux, faisait crier ses ciseaux, et Charles, avec ses pantoufles de lisière et sa vieille redingote brune qui lui servait de robe de chambre, restait les deux mains dans ses poches et ne parlait pas non plus; près d'eux, Berthe, en petit tablier blanc, raclait avec sa pelle le sable des allées" [Ela (Emma) descosturava o forro de um vestido, cujos retalhos se espalhavam à sua volta; a mãe Bovary, sem erguer os olhos, fazia cantar sua tesoura, e Charles, com suas pantufas debruadas e o velho paletó marrom que lhe servia de roupão, com as duas mãos nos bolsos, não falava nada; junto a eles, Berthe, de aventalzinho branco, raspava com sua pá a areia das alamedas]. Assim como no exemplo anterior, neste o imperfeito equivale a um presente: essas estátuas, enquanto dura a descrição, são essas atitudes fixas, essa relação de harmonia, a cuidadosa disposição e a distância que as separa, o silêncio que as banha. Os personagens, como os de um retrato familiar de interior flamenco, não estão, eles são assim: sua presença é sua essência.

Esse plano temporal é o da descrição, o das coisas, o do mundo exterior, o que dá ao romance sua densidade física, essa materialidade com que inevitavelmente associamos o nome de Flaubert. Quando a realidade fictícia é tempo imóvel, a voz humana desaparece e também a intimidade, os pensamentos e os sentimentos: a vida se torna muda e estatuária, inação e plasticidade. A palavra tende a ser puramente informativa, a desvanecer-se no objeto e, ao mesmo tempo que uma vontade de precisão e exatidão, brota nela uma tendência absorvente pelo visual e pelo tátil. Esse tempo é, por excelência, o do narrador: ele atua como principal intermediário entre a realidade fictícia e o leitor, ele, transformado em uns olhos ávidos e petrificadores e numas palavras que fazem as vezes de pincéis, assume quase inteiramente a responsabilidade de traçar as formas e revelar os conteúdos. Nos planos específico e circular, a realidade fictícia vai sendo descrita quase sempre através da conduta de alguns personagens; nesse plano, o narrador assume diretamente essa missão.

Esse tempo imóvel é também o da "filosofia" da realidade fictícia — que examinarei no capítulo seguinte —, ou seja, aqueles princípios de ordem ética, histórica ou metafísica que, estipulados diretamente pelo narrador, existem de modo atemporal, são uns pressupostos fatídicos que escapam das contingências de evolução e, portanto, da realidade fictícia.

O tempo imaginário

Nos três planos temporais anteriores se pode perceber uma progressão gradual do movimento ao repouso, do dinâmico ao estático. Ao rodar por cada um deles, a matéria narrativa foi, sucessivamente, uma ação veloz e evidente, uma ocupação calma e relativa, e, por fim, uma imobilidade teatral e plástica. Agora será uma irrealidade. Naqueles três planos havia algo comum: os fatos, objetos e lugares descritos gozavam de uma existência total ou parcialmente objetiva, viviam por si mesmos, tinham ocorrido, ocupavam um espaço na realidade fictícia. Mas existe outro plano no romance composto por pessoas, coisas e lugares cuja existência é unicamente subjetiva. Não se encontram imersos na cronologia fictícia, não estão sujeitos como os outros à terrível lei da duração, não ocupam o espaço concreto: seu reino não é histórico, mas imaginário. Existem na fantasia dos personagens; são seres sonhados ou inventados, filhos da ambição, da curiosidade, da frustração e, às vezes, do terror, como no momento em que Homais “*entrevit des culs-de-basse-fosse, sa famille en pleurs, la pharmacie vendue, tous le boccoux disséminés...*” [entrevia masmorras, sua família em prantos, a farmácia vendida, todos os frascos espalhados...]. Só ele (além do leitor) entrevê essas catástrofes que não aconteceram nem acontecerão fora da consciência assustada do farmacêutico, no dia em que é convocado pela magistratura de Rouen para ser repreendido por exercer a medicina sem ter diploma de médico. Esses calabouços subterrâneos, esses prantos desconsolados, essa empresa profissional destruída têm uma natureza diferente dos fatos e pessoas dos exemplos anteriores, porque seu ser é um parasita de Homais e porque não expressam o que são eles próprios, mas sim o que ele é: sua consciência pesada, sua fantasia que trabalha sempre a partir de tópicos.

Esse é o tempo dos personagens, patrimônio e responsabilidade exclusivamente seus. Quando a matéria é descrita nesse plano, o narrador alcança seu máximo distanciamento, sua maior invisibilidade. É o tempo do sonho e do pesadelo, o da intimidade, o do desejo insatisfeito (como quando Rodolphe, que acaba de conhecer Emma, elucubra o que deve ser a vida dela e as possibilidades que tem de seduzi-la: “*Tandis qu’il trottine à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s’ennuie! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs! Pauvre petite femme! Ça bâille après l’amour, comme une*

carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr! ce serait tendre! charmant! [Enquanto ele atende seus doentes, ela fica remendando meias. E a pessoa se entedia! era bom morar na cidade, dançar a polca toda noite! Pobre mulherzinha! Anseia pelo amor como uma carpa pela água em cima da mesa da cozinha. Com três palavras galantes, ela adoraria você, tenho certeza! seria terno! encantador!]; é o tempo da quimera, o que permite conhecer, pelas imagens que criam, a cultura, a inteligência e, sobretudo, a criatividade dos personagens, a maneira como, a partir do real, constroem o irreal. Os feitos e coisas que dão forma a este plano não são gratuitos, não cumprem uma mera função pitoresca. Nessa história cuja coluna vertebral é a luta entre ilusão e realidade, eles representam uma das forças de combate, a que é derrotada no final. Não se deve pensar que, como é Emma quem vive com mais intensidade a realidade fictícia, seja unicamente a sua fantasia que povoa esse plano temporal com belas inexistências. Ela é a principal geradora do imaginário em *Madame Bovary*, sem dúvida, mas também Homais é um ativo fabricante de mitos, e inclusive Léon, em sua juventude, quando fantasiava em Yonville sobre essa Paris lendária da qual ouvia ao longe *“la fanfare de ses bals masqués avec le rire de ses grisettes”*. *“Il se meubla, dans sa tête, un appartement. Il y mènerait une vie d'artiste! Il y prendrait des leçons de guitare! Il aurait une robe de chambre, un béret basque, des pantoufles de velours bleu! Et même il admirait déjà sur sa cheminée deux fleurets en sautoir, avec une tête de mort et la guitare au-dessus”* [“a animação desses bailes de máscaras com o riso das costureirinhas”. “Em sua cabeça, ele mobiliou um apartamento. Ali levaria uma vida de artista! Tomaria lições de violão! Teria um roupão, uma boina basca, pantufas de veludo azul! E já admirava mesmo sobre a lareira dois floretes pendurados por cordões, com uma caveira e o violão embaixo”].

Os seres que pertencem a esse *tempo imaginário* têm uma natureza coerente: são estilizações “românticas” da realidade objetiva, devidas a leituras, como é o caso de Emma, ou a ingenuidade e preconceitos, como ocorre com Léon, Homais ou Rodolphe. Vimos que, com ajuda de um plano, Emma se traslada para Paris sem sair de sua casa de Tostes: *“elle fermait ses paupières, et elle voyait dans les ténèbres se torde au vent des becs de gaz, avec des marchepieds de calèches, qui se déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres”* [ela

fechava as pálpebras e via nas trevas tremularem ao vento os bicos de gás, com o estribo das carruagens que rodavam com grande ruído diante do peristilo dos teatros]. São estampas que sua fantasia arma com materiais provindos dos romances de sua adolescência, das histórias contadas no colégio por essa aristocrata arruinada que ia trabalhar com as religiosas, das revistas e livros que os “*cabinets de lecture*” [gabinetes de leitura] de Rouen emprestam. Essa relação entre o real e o imaginário fica muito nítida quando, depois de se entregar a Rodolphe, Emma tem certeza de que vai passar a ser “*une partie véritable de ces imaginations*” [uma parte verdadeira de suas imaginações] e de ser uma irmã das “*héroïnes des livres qu’elle avait lus*” [heroínas dos livros que tinha lido]. E fica nítida em termos dramáticos, porque nesse caso se pode medir o abismo entre o modelo real (Léon) e o fantasma (o homem a quem Emma acredita enviar suas cartas), quando a relação amorosa entre ambos já está em ruínas, mas Emma continua lhe escrevendo: “*Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes; et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu’elle en palpait émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait, comme un dieu, sous l’abondance de ses attributs. Il habitait la contrée bleuâtre où les échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs, dans la clarté de la lune. Elle le sentait près d’elle, il allait venir et l’enlèverait tout entière dans un baiser. Ensuite elle retombait à plat, brisée; car ces élans d’amour vague la fatiguaient plus que de grandes débauches*” [Mas ao escrever ela percebia um outro homem, um fantasma feito de suas lembranças mais ardentes, de suas leituras mais belas, de suas cobiças mais fortes; e ele acabava se tornando tão verdadeiro, e acessível, que ela palpitava, maravilhada, sem poder, no entanto, imaginá-lo com clareza, de tal forma ele se perdia, como um deus, sob a abundância de seus atributos. Ele habitava o escuro azulado onde as escadas de seda oscilam de balcões, ao aroma das flores, sob o luar. Ela o sentia próximo, ele viria e a arrebataria num beijo. Em seguida, ela voltava ao chão, abatida; porque esses entusiasmos de amor vago a cansavam mais que grandes libertinagens]. No parágrafo, vê-se a importância do imaginário para Emma; é nela uma vocação tão poderosa que nem a evidência do real a reduz. Basta que pegue a pena, pense ou sonhe, para que o anódino tabelião abandone seu invólucro carnal, sua gravidade terrestre, e se transforme

em um ser extraordinário, para cuja existência colaboram as “lembranças mais ardentes”, as “leituras mais belas” e as “cobiças mais fortes” de Emma. Essa realidade substitutiva faz de Emma uma rebelde, lhe dá forças para sobreviver e, no final, para se matar.

Se aos outros planos temporais corresponde um tempo gramatical (explícito ou implícito), a este, por outro lado, qualquer um é indiferente: seu tempo verbal está subordinado àquele em que é narrado o personagem que o produz. Na maioria dos casos, a irrealidade é uma ilusão futura, como nos sonhos paralelos de Emma e de Charles, quando ambos imaginam um futuro à sua medida, mas há outros em que se trata de uma ilusão presente, como o fantasma em que Léon vai se transformando à medida que Emma o descreve, e pode ser inclusive passado, quando a imaginação de Emma “desrealiza” o vivido, embelezando suas lembranças de infância.

Disse antes que esta estrutura temporal constitui uma unidade indestrutível. Quer dizer, o fundamental não é a existência desses quatro planos que dão à matéria narrativa velocidade, certeza e natureza distintas, mas sim sua interdependência, as transformações de um em outro, a maneira como se modificam e se complementam. É esse sistema de alianças e desavenças, a complexidade do conjunto o que dá eficácia à estrutura temporal. Uma grande orquestra de músicos providos dos melhores instrumentos de nada serviria sem um maestro capaz de organizar esse material e essas disposições. O belo concerto é, enfim, algo mais, algo distinto da mera soma dos elementos que o tornaram possível. Depois dos instrumentos e dos músicos, vejamos agora como atua o maestro da orquestra.

III. AS MUDANÇAS DO NARRADOR

Quem conta a história de *Madame Bovary*? Vários narradores, cujas vozes se revezam com tamanha sutileza que o leitor apenas nota as mudanças de perspectiva e tem a impressão de que o narrador é um só. Assim como nos planos temporais, é tão importante a existência de vários narradores — a função diferente atribuída a cada um — quanto a maneira como se leva a cabo as mudanças de um para outro narrador. O momento em que ocorrem e a

discrição com que ocorrem são tão decisivos como o fato de ocorrerem para dar à matéria narrativa seu poder de persuasão. Estes são os narradores de *Madame Bovary*, ou melhor, as diferentes máscaras do narrador protoplasmático:

Um narrador-personagem plural:
o misterioso “*nous*” [nós]

Quem é o narrador que, emboscado atrás da primeira pessoa do plural, inicia o relato? Trata-se de alguém que está ali, que faz parte do mundo narrado. Encontra-se na sala onde Charles chega precedido pelo diretor do colégio, ouve e sem dúvida comete as brincadeiras com que os alunos recebem o menino provinciano; mais tarde, convive com ele nos anos que este passa no colégio. “*Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui. C’était un garçon de tempérament modéré, qui jouait aux récréations, travaillait à l’étude, écoutant en classe, dormant bien au dortoir, mangeant bien au réfectoire*”⁶¹ [Seria agora impossível para qualquer um de *nós* se lembrar dele. Era um menino de temperamento moderado, que brincava no recreio, trabalhava na classe, era atento na aula, dormia bem no dormitório, comia bem no refeitório]. Não resta dúvida, quem fala foi algo mais que um observador: um participante ativo, um cúmplice, um personagem da história. Esse ponto de vista espacial — o narrador instalado dentro do mundo narrado — tão antigo como o romance, parece eleito por um prurido de realismo, para assinalar a verossimilhança do contado. Assim ocorre no romance picaresco, em que o protagonista conta sua própria vida; o relato adquire maior grau de certeza porque quem o narra é uma testemunha privilegiada, alguém que conta com conhecimento de causa: estive lá, me consta, vivi o acontecido. A narração adota a feição de um testemunho histórico.

Mas aqui as coisas não acontecem da mesma maneira. Esse habitante do mundo narrado não fala de si mesmo, mas de outro, de outros, de todos os demais, menos dele. Está ali e não o vemos, é só um ponto de referência, uma visão e uma memória que transmite o que viu e soube em determinado momento, sem se pôr em evidência. Sua identidade é misteriosa não só por sua

reserva no tocante à sua pessoa, mas porque fala a partir do plural, o que talvez indique que não é um, mas vários personagens. Poderia se tratar de um narrador coletivo: o *nous* do primeiro capítulo encobre, talvez, o conjunto de alunos do colégio ou um grupo deles. Mas pode ser também um desses alunos que utilizam o plural por modéstia e vontade de anonimato. Essa incerteza é essencial para o narrador-personagem que abre a história; ele se nomeia apenas sete vezes, todas no primeiro capítulo, e logo desaparece para não mais voltar. Esse ponto de vista espacial, no qual não há distância alguma entre o narrador e o narrado, abre o romance estabelecendo uma grande proximidade entre o leitor e o relato; durante todo o primeiro quarto — a chegada de Charles à classe, as brincadeiras, o episódio da *casquette*, o castigo imposto pelo professor —, em que o narrador-personagem plural é a perspectiva dominante, parece que se vai ler uma confidência, uma autobiografia. Ao mesmo tempo, a indeterminação do narrador — que está ali, mas não se mostra, que se limita a fazer saber que é cidadão do mundo fictício — provoca uma curiosidade paralela à despertada pelo que é contado. Além de dar, conforme a função tradicional do narrador-personagem, uma impressão de verismo, o narrador inicial de *Madame Bovary*, pela forma gramatical detrás da qual se oculta, contagia a matéria narrativa com certo mistério, a rodeia de uma aura inquietante.

A névoa que envolve o narrador-personagem plural facilita sua substituição: ele desvanece ou não é notado porque já era quase invisível. Logo depois da chegada de Charles à classe, outro narrador vai se referir a algo que o enigmático *nous* não pode saber: a vida anterior de Charles, o casamento de seus pais, as primeiras lições que recebeu do padre de sua aldeia, até sua chegada a Rouen. Então reaparece o narrador-personagem plural para resumir, na frase que citei, o que foi a vida no colégio desse aluno submisso, esforçado e medíocre, para logo se desvanecer, e dessa vez definitivamente. Outro narrador relata o que aconteceu com Charles quando saiu, foi estudar medicina, formou-se oficial de saúde, casou-se com a viúva Héloïse Dubuc e se instalou em Tostes. Esse narrador com o qual, graças a essas quatro mudanças, o narrador-personagem plural se alterna durante o primeiro capítulo é

O narrador onisciente

Tem, em termos numéricos, a responsabilidade principal do relato, é quem narra quase tudo o que ocorre e quem descreve quase tudo o que existe na realidade fictícia. Não faz parte do mundo narrado, é exterior a ele e fala na terceira pessoa do singular. Seus atributos são a ubiquidade, a onisciência e a onipotência. Mas embora esteja em todas as partes, saiba tudo e possa tudo, usa sempre essas faculdades divinas de maneira rigorosamente planejada, segundo um sistema racional coerente, cujas normas ele não viola senão em raríssimas ocasiões (essas faltas são sempre veniais e tão escassas que jamais põem em perigo o sistema). Presencia e relata com igual soltura o que acontece no mundo exterior e na intimidade secreta dos personagens, desloca-se sem obstáculo no tempo, como no primeiro capítulo, dando um salto atrás para contar a história dos pais de Charles Bovary e depois um salto adiante para voltar ao colégio de Rouen, e a mesma coisa no espaço, como, nesse mesmo capítulo em que passa de Rouen para o povoado anônimo “*sur les confins du pays de Caux et de la Picardie*” [nos confins da região de Caux e da Picardia] onde o pai de Charles se refugia depois de fracassar como industrial e como agricultor e logo regressa com a mesma rapidez a Rouen. Sobre seus ombros recaem as grandes decisões táticas que definem a estratégia narrativa de *Madame Bovary*: quais dados são comunicados ao leitor e quais são ocultos e por quanto tempo, os planos temporais em que se situa cada episódio, descrição ou motivo, e em que momento se traslada do relato para a voz dos personagens, ou para seus pensamentos, ou seus sentimentos, ou seus movimentos, ou à paisagem e às coisas que os rodeiam. Sua extraordinária liberdade — tão superior à de um narrador-personagem — é, no entanto, seu maior perigo: qualquer abuso, incongruência ou capricho no uso de seus poderes ilimitados diminui ou anula o poder de persuasão do narrado. Em *Madame Bovary*, ele emprega essa liberdade para recortar a si mesmo, segundo pausas precisas, destinadas a dissimular sua existência ou torná-la manifesta em circunstâncias deliberadas e imprescindíveis. Por isso, esse narrador onisciente não é um, mas dois, segundo seu grau de visibilidade e intromissão no mundo narrado:

1. *O relator invisível*

A maior parte da matéria narrada na terceira pessoa do singular é marcada por uma ausência loquaz, um observador glacial e preciso que não se deixa ver, que se confunde com o objeto ou com o sujeito relatado. A regra que lhe permite ser invisível é a objetividade: diz o que ocorre, mas não o qualifica, limita-se a transmitir o que os personagens fazem, deixam de fazer, comentam a sós entre eles, sem revelar jamais seus próprios pensamentos, suas reações diante do mundo narrado. Ele carece de subjetividade, é indiferente como uma câmera cinematográfica que pudesse filmar também o invisível; não quer demonstrar, apenas mostrar. Como respeita escrupulosamente essa lei inflexível da objetividade, consegue seu desígnio. O leitor pensa que ele não existe, tem a sensação de que a matéria narrativa se autogera diante de seus olhos, que é o começo e o fim em si mesma:

Son père, M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary, ancien aide-chirurgien-major, compromis, vers 1812, dans des affaires de conscription, et forcé, vers cette époque, de quitter le service, avait alors profité de ses avantages personnels pour saisir au passage une dot de soixante mille francs, qui s'offrait en la fille d'un marchand bonnetier, devenue amoureuse de sa tournure. Bel homme, hâbleur, faisant sonner haut ses éperons, portant des favoris rejoints aux moustaches, les doigts toujours garnis de bagues et habillé de couleurs voyantes, il avait l'aspect d'un brave, avec l'entrain facile d'un commis voyageur.

[Seu pai, sr. Charles-Denis-Bartholomé Bovary, antigo auxiliar do cirurgião-mor, comprometido, em 1812, com as questões de recrutamento, e forçado, por essa época, a deixar o serviço, tinha então aproveitado suas vantagens pessoais para arrebatar, de passagem, um dote de sessenta mil francos, oferecido com a filha de um comerciante de roupas íntimas, apaixonada por seu aspecto. Bonito, falante, fazendo soar forte as esporas, com suíças emendando nos bigodes, os dedos sempre guarnecidos de anéis e vestido com cores vivas, ele tinha o aspecto de um bravo, com o entusiasmo fácil de um caixeiro-viajante.]

O relator invisível é o eixo da teoria flaubertiana da impessoalidade, o instrumento que permitiu pôr essa ideia em prática. Foi quando escrevia *Madame Bovary* que Flaubert chegou à convicção de que a obra de arte devia dar a impressão de autossuficiência e de que, para conseguir isso, era indispensável que o narrador se dissolvesse: “*L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu*” [O artista deve se portar de forma a

fazer a posteridade acreditar que ele não existiu] (carta a Louise Colet, de 27 de março de 1852). Essa invisibilidade exige do narrador uma atitude impassível diante do que narra e proíbe que se intrometa no relato para tirar conclusões ou ditar sentenças. Sua função é descrever, não absolver nem condenar. Na mesma carta a Louise, ele afirma que toda literatura com moral é intrinsecamente falsa: “*Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante; du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin; l’homme, le milieu. L’Art, comme Lui dans l’espace, doit rester suspendu dans l’infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur*” [Haveria um bom livro a ser feito sobre a literatura de comprovação; no momento em que se prova, se mente. Deus sabe o começo e o fim; o homem, o meio. A Arte, assim como Ele no espaço, deve ficar suspensa no infinito, completa em si mesma, independente de seu produtor]. Desde essa época, sua correspondência está repleta de citações parecidas; a mesma coisa que disse a Louise dirá depois aos amigos Louis Bouilhet, Mlle. Leroyer de Chantepie, George Sand, aos Goncourt. Sua convicção de que o narrador (Flaubert dizia “o autor”, “o produtor”, “o artista” e isso dá origem a um grave mal-entendido) devia ser absolutamente imparcial, não se limita ao aspecto ético e social da história; significa também que não lhe é permitido celebrar as alegrias de seus personagens, nem se apiedar de suas desgraças: sua única obrigação é comunicá-las. Não surpreende que leitores, acostumados pelo romance romântico a ver descritos, junto às desgraças dos personagens, os sentimentos de comiseração ou de cólera que essas desgraças provocam no narrador (e que devem provocar neles), acusem Flaubert de “frio”, “desumanizado” e de realizar “autópsias” ao ler em *Madame Bovary*, por exemplo, a agonia de Emma, contada com a mais absoluta objetividade pelo relator invisível:

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche; ses yeux, en roulant, pâlissaient comme deux globes de lampe qui s’éteignent, à la croire déjà morte, sans l’effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l’âme eût fait des bonds pour se détacher.

[Seu peito logo se pôs a ofegar rapidamente. A língua se projetou toda para fora da boca; os olhos, rolando, empalideciam como dois globos de luz que se apagam, seria de imaginar que já estava morta, não fosse a assustadora aceleração de suas costelas, sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma desse saltos para se libertar.]

Quem se faz visível, narrando na terceira pessoa, mantendo uma inexpugnável neutralidade quanto ao que ocorre na realidade fictícia, sem opinar, sem tirar lições morais nem sociais da história, sem se comover diante das experiências dos personagens, *é o narrador do romance, não o autor*. O narrador é sempre alguém distinto do autor, mais uma criação deste, assim como os personagens e, sem dúvida, o mais importante, mesmo nos casos em que se trata de um relator invisível, porque todos os outros dependem desse personagem secreto. O autor de um romance se desdobra, inventa um narrador (ou vários), e é este quem adota aquelas atitudes de impassividade e objetividade, ou outras diferentes, como por exemplo em um romance romântico, no qual o narrador onisciente costuma ser uma presença visível, uma subjetividade que ao mesmo tempo narra a história e narra a si mesma. Os críticos de Flaubert não fazem essa distinção e por isso dão uma noção discutível de suas teorias. O fato de Flaubert não fazer em suas cartas uma clara separação entre autor e narrador não os desculpa: basta ler seus romances para saber que a praticava. Suas teorias têm sentido e validade se diferenciarmos ambos os cavalheiros; se os confundimos, vão embora com o vento, tornam-se insensatas. Porque assim como é quimérico pensar que um autor pode criar prescindindo totalmente de sua experiência, não é menos conceber que um homem de carne e osso, com uma vida intelectual e emocional determinada, possa, no momento da criação, abolir suas ideias, paixões, instintos, obsessões para se transformar em uma impessoalidade relatora, em uma máquina comunicadora de dados. A impassividade e a objetividade são, unicamente, maneiras astutas e sub-reptícias de despejar essa subjetividade no narrado, uma estratégia na qual conclusões, demonstrações e reações sentimentais diante do que ocorre na realidade fictícia parecem transpirar naturalmente do contado para o leitor e não lhe ser impostas por um narrador ditatorial. Em lugar de opinar diretamente, o autor o faz a partir da invisibilidade, de modo sinuoso: organizando a matéria de determinada maneira, encadeando de certo modo os episódios, iluminando e ofuscando as condutas dos personagens nos instantes oportunos, escolhendo certos acontecimentos reveladores, provocando certos diálogos, efetuando certas descrições. Muitos anos depois de ter publicado *Madame Bovary*, Flaubert entendeu isso e o fez saber a George Sand em uma fórmula incomparável: *“Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer son*

opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise"⁶² [Não creio mesmo que o romancista deva exprimir *sua* opinião sobre as coisas deste mundo. Ele pode comunicá-la, mas não gosto de que ele a diga]. Com efeito, graças ao narrador invisível, ele não a *diz*: ele a comunica por osmose, contaminando com ela a matéria narrativa, convertendo seu mundo subjetivo em um mundo objetivo da ficção.

O relator invisível já existia no romance antes de *Madame Bovary*, mas costumava ter a narração a seu cargo apenas durante breves períodos, quase por descuido do autor, que — sobretudo o romancista clássico — deixava a maior parte do relato por conta de um narrador onisciente e intruso, que constantemente se alterna com os personagens e que é uma presença perturbadora da realidade fictícia. O relator invisível nunca havia tido a função principalíssima que teve neste romance e nenhum autor antes de Flaubert havia conseguido técnicas mais eficazes para dissimular a existência do narrador.

Mas o relator invisível, embora principal, não é o único narrador onisciente de *Madame Bovary*. Apesar de ter ideias tão firmes sobre a impassibilidade e a objetividade, Flaubert, felizmente, não as aplicou de maneira dogmática. Era um criador que às vezes teorizava, não um teórico que escrevia romances, e no domínio da criação, assim como no da história, a prática sempre ultrapassa a teoria. Há momentos em que o narrador onisciente deixa de ser invisível; a ausência se torna presença. Trata-se de aparições cuidadosamente previstas, que cumprem uma função dentro da estratégia narrativa. São os momentos em que o relator invisível é substituído pelo

2. Narrador-filósofo

O narrador onisciente algumas vezes — é preciso enfatizar que são poucas — se manifesta com intromissões que delatam, pelo breve espaço de uma palavra ou frase, a existência de um ser forasteiro à realidade fictícia. Algumas dessas intromissões são, sob todos os aspectos, involuntárias, atos falhos do narrador, como quando, em meio a uma descrição impessoal da região onde se fundem a Normandia, a Picardia e a Île-de-France, ele mete o nariz para opinar que “*c'est là que l'on fait les pires fromages de Neufchâtel de tout l'arrondissement*” [é lá que se fazem os piores queijos Neufchâtel de todos os arredores] ou, um pouco depois, quando arremata o relato do curto período de atenções e carinhos de

Emma à filha, nos primeiros anos de Yonville, ironizando: as expansões líricas maternas de madame Bovary, diz ele, “à d’autres qu’à des Yonvillais” [a outros que não os moradores de Yonville] teriam lhe recordado a “*Sachette de Notre-Dame de Paris*”.

Mas há ocasiões em que o narrador onisciente faz apartes totalmente deliberados aos personagens e aos objetos, ocupando o primeiro plano do relato para pronunciar, em tom professoral, uma frase filosófica, uma conclusão moral, um refrão ou aforismo, uma regra de vida que encontra um exemplo concreto no fato que narrou ou que vai narrar: “— *car tout bourgeois, dans l’échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu’un jour, une minute, s’est cru capable d’immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes; chaque notaire porte en soi les débris d’un poète*” [— porque todo burguês, no calor de sua juventude, mesmo que só por um dia, um minuto, se acreditou capaz de imensas paixões, de altas aventuras. O mais medíocre libertino já sonhou com sultanas; cada tabelião traz em si os fragmentos de um poeta]. Não é nenhum personagem quem está falando, o próprio narrador formula essa lei geral e inapelável da conduta burguesa para explicar o conformismo de Léon Dupuis, sua passagem do jovem romântico que foi em Yonville para o homem calculista e prudente que agora é em Rouen.

As interrupções momentâneas da ação ou da descrição, a fim de que a voz magistral de Deus Pai resuma o narrado numa norma ética, sociológica, psicológica ou histórica, são um procedimento clássico do romance, e nisso Flaubert segue uma tradição. Mas não de maneira mecânica, e sim fazendo do procedimento um uso pessoal. O narrador-filósofo só toma corpo em certos momentos importantes, e sua passagem é sempre rápida, sua presença eleva a realidade fictícia a um plano de solenidade e abstração só por alguns segundos, de modo que a marcha do relato não se veja obstruída, dispersa, desencaminhada pela intrusão. Além de breve, a voz do narrador-filósofo tem outra característica invariável: a precisão. Nunca duvida, fala de uma maneira categórica, como quando, depois de o narrador invisível informar que Léon, ao voltar de Paris, não é mais o jovem tímido que Emma havia conhecido, mas sim um homem desenvolvido e seguro de seus gostos, a história se detém para que uma voz divina nos instrua assim: “*L’aplomb dépend des milieux où il se pose: on ne parle pas à l’entresol comme au quatrième étage, et la femme riche*

semble avoir autour d'elle, pour garder sa vertu, tous ses billets de banque, comme une cuirasse, dans la doublure de son corset” [O aprumo depende do meio em que se está: entressolho não se fala do mesmo jeito que no quarto andar e a mulher rica parece ter em torno dela, para proteger sua virtude, todas essas notas de dinheiro, como uma couraça, no forro de seu corpete].

Flaubert dá um colorido próprio ao velho recurso da intromissão do narrador-magistral: reduz suas intervenções a certas circunstâncias oportunas (não encontrei mais que meia centena de aparições do narrador-filósofo), dota-as de qualidades permanentes — brevidade, generalidade, peremptoriedade — e consegue que esses vereditos definitivos, conclusões genéricas do particular ou morais parciais da história, pontuem compassadamente o romance. Por fim, fica evidente que a coleção de afirmações do narrador-filósofo dá forma a um plano da realidade fictícia: o ideológico. Não a ideologia deste ou daquele personagem, mas a geral, imanente àquela sociedade, o sistema básico de ideias no qual os personagens nascem, vivem e morrem, e que é elástico o bastante para admitir em seu seio ideologias contraditórias de classes, grupos sociais e mesmo de pessoas. Dessa forma, essas sentenças são parte valiosa da realidade fictícia, um complemento indispensável ao material acarretado pelas *palavras em itálico*. Com ele tomam forma os parâmetros morais, políticos, religiosos e metafísicos dentro dos quais se movimentam os homens e mulheres do romance, as raízes de suas condutas e sentimentos. Embora ambas confluem para desenhar o nível retórico ou filosófico da realidade fictícia, essas palavras em itálico e essas frases magistrais não são a mesma coisa. Aquelas têm um raio restrito, expressam *verdades relativas e concretas*, as convicções, mitos e preconceitos de um grupo determinado — uma família, um colégio, um setor profissional, um sexo, uma classe social, uma região —, diante dos quais o narrador onisciente toma às vezes uma distância crítica e irônica (nesses casos os itálicos sublinham o caráter de deformação viciosa, perversa, da realidade desse clichê, refrão ou fórmula linguística), enquanto o narrador-filósofo expressa sempre *verdades abstratas e absolutas*, unilaterais; suas frases pretendem ser a realidade humana captada em uma fórmula verbal, como quando inicia o capítulo seguinte à agonia de Emma definindo assim a reação dos homens diante da morte: “*Il y a toujours après la mort de quelqu'un comme une stupéfaction qui se dégage, tant il est difficile de comprendre cette survenue du*

néant et de se résigner à y croire” [Sempre há, depois da morte de alguém, uma espécie de assombro que vem à tona, de tal modo é difícil entender esse surgimento do nada e de se resignar a nele crer].

O narrador-filósofo expressa algo mais permanente e universal que os ditados e refrões nos quais se reflete a ideologia de uma comunidade: certas qualidades inatas, uma essência humana geral e anterior às pessoas e dentro da qual as existências concretas tomam forma, significam uma variante ou modalidade. Por exemplo, quando Emma, arruinada, recorre a Rodolphe para lhe pedir três mil francos e este responde que não tem dinheiro, o narrador-filósofo se incorpora para nos fazer saber que quando se mistura dinheiro e amor este corre perigo, pois o pecuniário costuma esfriá-lo e matá-lo: “*Il ne mentait point. Il les eût eus qu’il les aurait donnés, sans doute, bien qu’il soit généralement désagréable de faire de si belles actions: une demande pécuniaire, de toutes les bourrasques qui tombent sur l’amour, étant la plus froide et la plus déracinante*” [Ele não estava mentindo. Se os tivesse, ele teria dado, sem dúvida, se bem que seja no geral desagradável praticar tais boas ações: um pedido pecuniário, de todas as borrascas que se abatem sobre o amor, é a mais fria e mais devastadora]. Enquanto os itálicos são o nível retórico de um plano subjetivo — convicções e ideias dos personagens —, o pensamento exposto pelo narrador-filósofo o é num plano objetivo: o que ele diz procura ser científico, formulação matemática da natureza humana. Ambos os planos, combinados, estruturam o mundo das ideias e das convicções a partir das quais os seres da realidade fictícia julgam, realizam o bem e o mal, acertam ou se enganam, são vis ou nobres, comuns ou insólitos, conformistas ou rebeldes.

Narradores-personagens singulares

Isto é, as vozes dos próprios personagens nos breves períodos em que, sem a mediação do narrador onisciente, o diálogo ou monólogo substitui a descrição. Isso ocorre quando o diálogo não é “descrito”, mas exposto diretamente à experiência do leitor, mediante um silêncio breve, mas total, do relator invisível. Na maioria dos casos, a mudança é detectável por sinais gráficos: os

diálogos se encontram precedidos por um travessão, estão entre aspas ou separados por parágrafo, sem observação. No episódio dos comícios agrícolas, três narradores-personagens substituem o narrador onisciente para, com brevidade e se alternando, contar a si mesmos em primeira pessoa do singular. Trata-se das vozes alternadas de Emma e Rodolphe (que estão numa sacada) e a do Presidente que, embaixo, no tablado, vai nomeando os prêmios do certame:

— *Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...*

“À M. Bizet, de Quincampoix.”

— *Savais-je que je vous accompagnerais?*

“*Soixante et dix francs!*”

— *Cent fois même j’ai voulu partir, et je vous ai suivi, je suis resté.*

“*Fumiers.*”

— *Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie!*

“À M. Caron, d’Argueil, une médaille d’or!”

— *Car jamais je n’ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.*

“À M. Bain, de Givry-Saint-Martin!”

— *Aussi, moi, j’emporterai votre souvenir.*

[— Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

“Para o sr. Bizet, de Quincampoix.”

— Podia eu saber que ia acompanhá-la?

“Setenta francos!”

— Cem vezes quis ir embora, e segui você, fiquei.

“Adubo.”

— Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, minha vida inteira!

“Ao sr. Caron, d’Argueil, uma medalha de ouro!”

— Porque jamais encontrei na convivência com ninguém um encanto tão completo.

“Ao sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!”

— Assim, eu guardarei sua lembrança.]

O narrador onisciente se volatilizou, sua voz distante e seu olhar invisível foram substituídos pelas vozes próprias e imediatas dos personagens que relatam a si mesmos. À mudança principal — narradores-personagens em vez de narrador onisciente — somam-se mudanças secundárias, as dos três personagens que vão se sucedendo como vozes narradoras (Rodolphe, o Presidente, Emma). Em outros casos, o falar do personagem, embora

acompanhado de uma observação do narrador invisível (“disse”, “afirmou”, “retomou”), é tão extenso que essa referência se perde; a voz do personagem submerge na do narrador onisciente e pode-se dizer também que houve uma mudança. Por exemplo, este discurso do *père Rouault* consolando Charles pela morte de Héloïse Dubuc, embora leve a marca do relator invisível (“disse ele”), é tão prolongado que se transforma em monólogo, em uma narração em primeira pessoa:

— *Je sais ce que c'est! disait-il en lui frappant sur l'épaule; j'ai été comme vous, moi aussi! Quand j'ai eu perdu ma pauvre défunte, j'allais dans les champs pour être tout seul; je tombais au pied d'un arbre, je pleurais, l'appelais le bon Dieu, je lui disais des sottises; j'aurais voulu être comme les taupes, que je voyais aux branches, qui avaient des vers leur grouillant dans le ventre, crevé, enfin. Et quand je pensais que d'autres, à ce moment-là, étaient avec leurs bonnes petites femmes à les tenir embrassées contre eux, je tapais de grands coups par terre avec mon bâton; j'étais quasiment fou, que je ne mangeais plus; l'idée d'aller seulement au café me dégoûtait, vous ne croiriez pas. Eh bien, tout doucement, un jour chassant l'autre, un printemps sur un hiver et un automne pardessus un été, ça a coulé brin a brin, miette à miette; ça s'en est allé, c'est parti, c'est descendu, je veux dire, car il vous reste toujours quelque chose au fond, comme qui dirait... un poids, là, sur la poitrine! Mais, puisque c'est notre sort à tous, on ne doit pas non plus se laisser dépérir, et, parce que d'autres sont morts, vouloir mourir... Il faut vous secouer, monsieur Bovary; ça se passera! Venez nous voir; ma fille pense à vous de temps à autre, savez-vous bien, et elle dit comme ça que vous l'oubliez. Voilà le printemps bientôt; nous vous ferons tirer un lapin dans la garenne, pour vous dissiper un peu.*

[— Eu sei como é! — dizia ele, batendo no seu ombro; — eu estive como o senhor, eu também! Quando perdi minha pobre falecida, eu ia para o campo para ficar sozinho; caía ao pé de uma árvore, chorava, invocava o bom Deus, dizia uma porção de bobagens para Ele; queria ser como as toupeiras, que eu via nos campos, que tinham vermes se agitando na barriga, morrer, enfim. E quando eu pensava que outros, naquela hora, estavam com suas mulherzinhas abraçadas junto a eles, batia com força meu bastão no chão; fiquei quase louco, não comia mais; a simples ideia de ir ao café me desgostava, o senhor nem acredita. Bom, bem devagarinho, um dia atrás do outro, uma primavera depois de um inverno e um outono sobre um verão, foi passando um passinho depois do outro, um pouquinho depois do outro; foi embora, sumiu, baixou, eu quero dizer, porque sempre sobra alguma coisa no fundo, como se diz... um peso, aqui, no peito! Mas, como é o destino de todos nós, a gente não deve se desesperar e porque os outros morreram, querer morrer também... Precisa reagir, seu Bovary; isso vai passar! Venha visitar a gente; minha filha pensa no senhor de vez em quando, o senhor sabe muito bem, e ela disse que assim o senhor esquece. A primavera logo está aí; a gente faz uma lebre do campo para o senhor, para consolar um pouco.]

Não é verdade, como afirmam alguns críticos, que o diálogo seja insignificante em *Madame Bovary*. Nos primeiros capítulos, a forma dominante é a descrição, claro, e, salvo na cena inicial, a voz que se escuta é quase todo o tempo a do narrador onisciente. Mas as coisas mudam com a chegada dos Bovary a Yonville, que se abre, precisamente, com uma grande conversa coletiva no Lyon d'Or. A partir de então, as vozes dos personagens se deixam ouvir com mais frequência, e isso se acentua na terceira parte do romance — do começo dos amores de Léon e Emma até o final — quando o diálogo passa a ser, sem a menor dúvida, a forma principal da narração. Assim, portanto, a função desses narradores-personagens ganha importância à medida que a história avança.

Não são os únicos casos em que há mudança de narrador onisciente para narradores-personagens. Às vezes, isso ocorre de maneira menos evidente, porém mais original, no corpo de um mesmo parágrafo, quando, sem aviso prévio de parágrafo, travessão ou aspas, uma voz envolvida na ação, isto é, a de um personagem, termina uma frase começada pelo relator invisível. Isso, no entanto, tem também uma indicação gráfica: a frase ou palavra do narrador-personagem aparece em itálico.

As palavras em itálico: o nível retórico

Em *Madame Bovary* há pouco mais de uma centena de palavras ou frases que, para diferenciar das outras, o autor fez imprimir em itálico. Em alguns casos, essa diferenciação tipográfica obedece a um costume tradicional, e Flaubert a usa, como outros autores de seu tempo e do passado, para o título de um livro, de um jornal, ou para o nome de uma ópera, para um anglicismo, um italianismo ou um latinismo de Homais, ou para algum regionalismo, como esses pãezinhos em forma de turbante, os *cheminots*, que se come em Rouen durante a Quaresma; para os apodos, para algum modismo de grupo (os escolares de Rouen chamam de *nouveau* o aluno novato) ou para definir que se tratava de uma escrita fonética: *Charbovari*.

Mas esses casos abrangem uma parte mínima das palavras em itálico. A outra constitui um uso próprio, audacioso, uma inovação do ponto de vista narrativo. Os críticos não parecem ter percebido isso. O único que se deteve a considerar o fato curioso dos itálicos foi Thibaudet, que apontou que eles indicam que essas palavras não fazem parte da linguagem do autor, mas que são exemplos da linguagem de clichês usada pelos moradores de Yonville. Em outro local, observa que mediante esses clichês, Flaubert cita o burguês como outros citam o latim e que isso prefigura o *Dictionnaire des idées reçues*.⁶³ Ambas as observações são corretas, mas insuficientes. A função desse itálico é mais rica, afeta o eixo da estrutura do romance que são as mudanças de narrador.

Eis um exemplo. A mãe ensinou Charles Bovary ainda menino a ler, tocar piano, cantar algumas canções:

Mais, à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que ce n'était pas la peine! Aurai-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter une charge ou un fonds de commerce? D'ailleurs, avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde. Madame Bovary se mordait les lèvres et l'enfant vagabondait dans le village. [Mas a tudo isso, o sr. Bovary, pouco chegado às letras, dizia que *não valia a pena!* Tinham mesmo com que mantê-lo nas escolas do governo, comprar-lhe um cargo ou um posto de comércio? Por outro lado, *com audácia, um homem sempre se dá bem no mundo.* A sra. Bovary mordida os lábios e o filho vagabundeava pela aldeia.]

O estilo indireto livre — único aporte *técnico* de Flaubert destacado pela crítica — consiste muito claramente em uma forma de narração ambígua, na qual o narrador narra tão perto do personagem que o leitor tem a impressão, por momentos, de que quem está falando é o próprio personagem (por exemplo, nesse parágrafo, a frase: “*Aurait-ils jamais de quoi l'entretenir dans les écoles du gouvernement, lui acheter una charge ou un fonds de commerce?*”). A raiz do estilo indireto livre é a ambiguidade, essa dúvida ou confusão de ponto de vista, que não é o do narrador, mas ainda não é do personagem. Um simples olhar ao exemplo que cito basta para comprovar que no caso das frases em itálico se trata de algo diferente. Aqui, a ambiguidade cedeu lugar à certeza: no parágrafo, por brevíssimo tempo, mas sem que caiba dúvida, há uma substituição de narrador, uma dupla mudança de vozes. No começo do parágrafo, quem está contando é o narrador onisciente, mas na metade dessa

primeira frase uma voz intrusa se acrescenta e se sobrepõe à sua. Monsieur Bovary disse “*ce n’est pas la peine*” que sua esposa ensine todas essas coisas ao menino, e o narrador pega essa voz e repete com ele o que disse, mas manifestando sempre sua existência: por isso emprega o imperfeito. Assim, na primeira frase em itálico convivem dois narradores:

(1) um narrador-personagem singular, monsieur Bovary, cuja presença é denunciada pelo itálico, sinal tipográfico mediante o qual o relator invisível toma distância, afasta-se do relato sem desaparecer de todo e

(2) o narrador onisciente, voz que narra com outra voz, sombra fugidia mas ainda detectável, por esse tempo verbal que é seu (o imperfeito), que o distingue da voz intrusa.

Em seguida, o relator invisível continua narrando até a frase em itálico seguinte. Aí já não há coexistência, a voz dupla se transforma numa só, o narrador onisciente é substituído pelo narrador-personagem. Não resta dúvida, quem diz “*avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde*” é monsieur Bovary. Além do itálico, mudou o tempo verbal, e esse pretérito indefinido, pelo lapso fugaz da frase, consuma o exílio do relator invisível. Mas este retorna imediatamente para contar que a sra. Bovary mordida os lábios e que o menino vagabundeava pela aldeia. Portanto, em poucas linhas de texto assistimos a várias mudanças de narrador. Duas vezes eles se aliaram, sem necessidade de pausa nem de observações — o aviso prévio do romance tradicional — para nos relatar o episódio. O ponto de vista mudou cinco vezes; fomos levados a nos aproximar e nos distanciar da realidade fictícia: começamos vendo-a de fora, com o relator invisível, depois fomos introduzidos nela para escutar o ocorrido pela voz de um personagem, retornamos à exterioridade, voltamos à voz do mesmo personagem e regressamos mais uma vez à exterioridade.

Essa é a importância do itálico. Em muitos casos, como nesse, indica uma mudança de narrador, uma mudança veloz de ponto de vista. Naturalmente, esse itálico era desnecessário. Flaubert poderia ter prescindido dele, como faz um romancista moderno, que não vacila em mesclar as vozes de um narrador onisciente e de narradores-personagens numa mesma frase quando considera necessário. Essa elasticidade de ponto de vista é possível hoje graças a alguém que, um dia, o fez pela primeira vez. E quem começou a efetuar essas mudanças — sublinhando-as com um sinal gráfico para evitar confusões, talvez

assustado com sua audácia, talvez sem se dar conta da revolução a que dava início ao romper a rígida separação entre narrador onisciente e narrador-personagem, que antes jamais repartiam a mesma frase — foi Flaubert em *Madame Bovary*. Não preciso insistir nas vantagens que essas mudanças trazem ao relato: agilizam-no, condensam-no e ao mesmo tempo — fato essencial para a natureza totalitária de um romance — permitem que a parte (a frase, o parágrafo) reproduza essa totalidade que o conjunto do romance aspira alcançar. Um pequeno trecho narra um fato simultaneamente a partir de duas perspectivas, a de um observador imparcial e a dos próprios atores. Eis, por exemplo, como o relator invisível e a mãe de Charles se alternam para contar a má impressão que Emma causa na sogra: “*Elle lui trouvait un genre trop relevé pour leur position de fortune; le bois, le sucre et la chandelle filaient comme dans une grande maison, et la quantité de braise qui se brûlait à la cuisine aurait suffi pour vingt-cinq plats!*” [Ela a achava de *um gênero elevado demais para sua situação econômica*; a lenha, o açúcar e as velas *eram gastos como numa casa de gente rica*, e a quantidade de carvão que queimava na cozinha bastaria para vinte e cinco pratos!]

Mas os itálicos não significam apenas mudanças de narrador; em muitos casos, as vozes dos personagens que se intrometem na voz do relator e a silenciam um instante pronunciam, como observa Thibaudet, lugares-comuns. Ou seja, essas frases compõem o nível retórico do mundo fictício: são expressões adotadas por uma comunidade, não por indivíduos isolados, nas quais ficaram impressos preconceitos, convicções, uma maneira de ver a realidade e vivê-la. “*Avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde*”: essa frase de monsieur Bovary, pai, expressa uma filosofia pragmática e otimista, de um individualismo feroz, a mentalidade do vitorioso que acredita que, na vida, querer é poder. Essa fórmula, a que o pai de Charles apela inconscientemente, mostra o que Marx chamava de um “fetiche”, um elemento de superestrutura ideológica da realidade fictícia, que, justamente, a vida de Emma desmente — no nível histórico dessa realidade. A história de *Madame Bovary* prova que querer não é poder, que não basta ser audacioso e imaginativo para ter êxito no que a pessoa se propõe. Quando lemos essa opinião da mãe de Charles sobre Emma: “*Elle lui trouvait un genre trop relevé pour leur position de fortune*”, essa voz não só pronuncia uma frase pitoresca,

característica de certo momento e certo lugar na história da língua da França. Dá voz, sobretudo, a uma mentalidade estreita e preconceituosa. É toda uma classe conformista e classista, prudente, convencida de que cada qual deve se contentar com o que tem e não tentar sair do cubículo econômico-social que ocupa, que defende a resignação como virtude, que se expressa por sua boca. Ou seja, os personagens, quando pronunciam essas frases, se desindividualizam, encarnam uma comunidade. Assim, curiosamente, essas vozes que constituem o mais vivo e dinâmico da uma narração — o personagem se dirigindo sem intermediários ao leitor — são ao mesmo tempo as mais mortas; tratam-se de robôs, através dos quais fala um ventríloquo plural e abstrato: uma família, uma agremiação, uma religião, uma moral. Nesse sentido, o *itálico* significa simultaneamente outra mudança, além da mudança do narrador: a de nível de realidade. De um plano psicológico, ou histórico, a narração, quando aparecem essas vozes, se eleva (ou abaixa) a esse nível retórico no qual, mediante formas cristalizadas de linguagem, se expressam os padrões intelectuais e morais de uma coletividade.

O movimento particular que as mudanças de narrador e de nível de realidade, essas substituições rápidas e discretas, dão à narração cria uma substância especial que é a realidade fictícia. Esse ir se fazendo, desenvolvendo, organizando, completando, segundo rigorosas e coerentes mudanças temporais, espaciais e de nível de realidade, transforma em algo diferente os elementos reunidos, que procedem todos da realidade real. As inúmeras mudanças acabam sendo *naturais* graças ao estilo de Flaubert, à sua natureza versátil que as leva a cabo sempre dentro de uma continuidade, que torna compatíveis o permanente e o provisório, a ruptura e o estável.

As imagens obstrutoras

O estilo foi a grande obsessão de Flaubert, a raiz dos enormes sofrimentos que cada livro significou para ele. Sua correspondência fervilha de testemunhos de sua luta contra “*les affres du style*” [os tormentos do estilo], e é assombrosa, em seus manuscritos, a prolixidade com que cada frase foi feita, desfeita e refeita,

atendendo escrupulosamente aos requisitos de sonoridade, harmonia, precisão e visualidade. No entanto, quando vaticina em suas cartas que seu grande mérito em *Madame Bovary* terá sido dar à prosa um nível artístico que até então só o verso havia atingido, ele não está pensando no que, para mim, é a maior conquista de seu estilo — o que eu chamaria de sua funcionalidade —, mas, sim, em virtudes formais, não diretamente dependentes nem vinculadas de modo irremediável ao que me parece a primeira obrigação do romance em prosa: o relato. Ele pensa, sem dúvida, na capacidade de essa prosa comover a sensibilidade do leitor por sua música e sua plástica, prescindindo de sua tarefa narrativa. Essa é a explicação das imagens — de bom número delas — que, sólidas e atraentes como grupos escultóricos, se erguem aqui e ali, com ar soberbo, no território fictício. São construídas com esmero e geralmente arrematam uma descrição ou um acontecimento. Às vezes, além de imagens de efeito, são úteis porque a exatidão da comparação torna visíveis, dá mais relevo às conotações psicológicas, morais ou simbólicas do episódio, como por exemplo as metáforas que aparecem na descrição do fiacre erótico de Emma e Léon, “*plus close qu’un tombeau et ballotée comme un navire*” [mais fechado que uma tumba e sacudindo como um navio]. Mas o certo é que são excessivas, muitas delas artificiosas, de um rebuscamento que destoa da naturalidade perfeitamente fingida do estilo. Em vez de reforçar o poder de persuasão, o debilitam. Em algum momento, Flaubert se deu conta do perigo e escreveu a Louise que seu romance estava se enchendo de metáforas, como de piolhos: “*Je crois que ma Bovary va aller; mais je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l’est de poux, et je ne passe mon temps qu’à les écraser; mes phrases en grouillent*” [Acho que minha Bovary vai sair; mas estou incomodado pelo sentido metafórico que decididamente me domina demais. Sou devorado por comparações, como se fosse devorado por piolhos, e não faço outra coisa senão esmagá-los; minhas frases enxameiam] (carta de 27 de dezembro de 1852). Não as matou o suficiente. Essas imagens, em vez de elevar o nível “artístico” do romance, dão, às vezes, por seu estilo, um ar maneirista, de época, e inclusive algumas são fáceis e de gosto duvidoso, como a que compara a felicidade de Charles, depois do segundo casamento, com a digestão: “*le coeur plein des félicités de la nuit, l’esprit tranquille, la chair contente, il s’en allait ruminant son bonheur, comme*

ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent [o coração cheio das felicidades da noite, o espírito tranquilo, a carne satisfeita, ele continuava ruminando sua felicidade como aqueles que ainda mastigam, depois do jantar, o gosto das trufas que digerem].

Por outro lado, Flaubert não parece ter tido consciência da importância de seu grande achado: o estilo indireto livre. Não encontrei em sua correspondência uma única formulação “teórica” desse método narrativo, que é, justamente, a chave da flexibilidade de seu estilo, o que permite as constantes mudanças, essa harmoniosa conjugação de perspectivas diferentes que vai estruturando a realidade fictícia em muitos planos ao mesmo tempo. Não digo que não soubesse o que fazia ao usar esse procedimento estilístico em *Madame Bovary*, mas sim que, provavelmente, foi para ele sobretudo uma prática, algo que o preocupava em razão dos efeitos que obtinha — não por ela mesma, como ocorria com as metáforas —, e que talvez não tenha desconfiado de como essa técnica acabaria sendo subversiva na história do romance.

O estilo indireto livre

A grande contribuição técnica de Flaubert consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras entre ambos se evaporam, em criar uma ambivalência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador diz provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando *mentalmente*: “*Où donc avait-elle appris cette corruption, presque immatérielle à force d'être profonde et dissimulée?*” [Onde ela havia aprendido aquela corrupção, quase imaterial por força de ser profunda e dissimulada?]. Quem é o sujeito que pensa? É o relator invisível ou Léon Dupuis o autor dessa inquietante interrogação sobre a natureza de Emma? A astúcia consiste em ter recortado a onisciência do narrador; ele já não sabe tudo, tem dúvidas, seu poder diminuiu tremendamente, é idêntico ao de um personagem. E como há um personagem — Léon Dupuis — que, segundo o contexto, percebe e sofre cada vez mais a “corrupção” de Emma, o leitor tem a impressão de que se

produziu a transubstanciação, que talvez seja Léon e não o narrador invisível quem faz a pergunta.

É um estilo empregado para narrar sempre a intimidade (lembranças, sentimentos, sensações, ideias) *de dentro*, isto é, para aproximar o máximo possível o leitor e o personagem. Antes de *Madame Bovary*, o romance continha monólogos, claro. Em determinados momentos, os personagens *falavam* entre si e contavam uns aos outros o que sentiam, pensavam ou recordavam. Nisso se apoia a diferença: se falavam, não se pensavam. Mesmo quando o narrador aponta “Fulano pensou” e em seguida se retira da narração, o que fica no relato é uma voz, um personagem recitando, teatralmente, sua vida interior, descrevendo sua vida subjetiva de fora, mediante um discurso lógico — que raras vezes se diferencia gramatical ou conceitualmente dos diálogos. O estilo indireto livre, ao relativizar o ponto de vista, consegue uma via de entrada para a interioridade do personagem, uma aproximação com sua consciência, que é tanto maior quanto o intermediário — o narrador onisciente — parece se volatizar. O leitor tem a impressão de ter sido recebido no próprio seio dessa intimidade, de estar escutando, vendo, uma consciência em movimento antes e sem necessidade de que se converta em expressão oral, ou seja, sente que participa de uma subjetividade. O método de que Flaubert se vale para conseguir isso é um uso sábio dos tempos verbais e, sobretudo, da interrogação. Eis um exemplo no qual se descreve a felicidade que constituiu para Charles seu casamento com Emma; o estilo indireto livre faz com que toda a descrição pareça (seja?) um monólogo *silencioso* do próprio Bovary:

Jusqu'à present, qu'avait-il eu de bon dans l'existence? Était-ce son temps de collègue, où il restait enfermé entre ces hauts murs, seul au milieu de ses camarades plus riches ou plus fortes que lui dans leurs classes, qu'il faisait rire par son accent, qui se moquaient de ses habits, et dont les mères venaient au parloir avec de pâtisseries dans leus manchon? Était-ce plus tard, lorsqu'il étudiait la médecine et n'avait jamais la bourse assez ronde pour payer la contredanse à quelque petite ouvrière qui fût devenue sa maîtresse?

[Até o presente, o que ele tivera de bom na existência? Seria seu tempo de colégio, em que ficara encerrado entre seus altos muros, sozinho em meio a colegas mais ricos ou mais fortes que ele nos estudos, que ele fazia rir por causa de seu sotaque, que caçoavam de suas roupas, e cujas mães iam ao parlatório com doces nos regalos? Seria mais tarde, quando estudava medicina e nunca tinha dinheiro suficiente para pagar uma contradança a qualquer operariazinha que se tornasse sua amante?]

A crítica assinalou que o estilo indireto livre consiste num emprego particular do imperfeito, que é o uso maquiavélico desse tempo verbal que traslada a narração imperceptivelmente do mundo exterior para o mundo interior e vice-versa. A forma interrogativa é quase sempre um recurso complementar para facilitar esse deslizar de um plano a outro, para que a mudança do narrador onisciente para o narrador-personagem seja inadvertida, não provoque cesuras no relato. No mais, o imperfeito tampouco é absolutamente indispensável; em certos casos, para representar a vida mental do personagem um só instante, como um relâmpago, basta a supressão do verbo: “*Le père Rouault n’eût pas été fâché qu’on le débarrassât de sa fille, qui ne lui servait guère dans sa maison. Il l’excusait intérieurement, trouvant qu’elle avait trop d’esprit pour la culture, métier maudit du ciel, puisqu’on n’y voyait jamais de millionnaire*” [O père Rouault não se zangaria com quem o livrasse da filha que não lhe servia mais na casa. Ele a justificava internamente, achando que ela possuía espírito demais para a agricultura, *atividade maldita pelo céu*, pois nela não se via nunca um milionário]. Não há nenhuma dúvida de que quem fala, de princípio a fim da citação, é o narrador onisciente, que é o relator invisível quem descreve o que père Rouault pensava de sua filha. No parágrafo, há um processo de aproximação da consciência do personagem. A primeira frase é distante, o narrador descreve algo que sabe e isso que sabe está distante dele. A segunda frase do personagem, ao contrário, está mais próxima do relator invisível e do leitor (a chave é o advérbio *intérieurement*), e a frase que grifei não parece talvez uma exclamação pensada pelo próprio père Rouault? Mas não, obviamente, em sua conclusão (“*puisque’on n’y voyait jamais de millionnaire*”), fica claro que quem volta a falar é o narrador onisciente. A prosa de *Madame Bovary* deve ao estilo indireto livre a sua qualidade flexível, extensiva e redutiva, que lhe permite efetuar todas essas mudanças no espaço e no tempo sem que se alterem o ritmo e a unidade narrativa.

O discurso indireto livre é lógico. Mais tarde, Joyce romperá essas normas lógicas para dar um equivalente mais próximo da vida mental, criando o que se chamou de *stream of consciousness* [fluxo de consciência]. Isso não teria sido possível, sem dúvida, sem a invenção flaubertiana. O estilo indireto livre significou o primeiro grande passo do romance para narrar indiretamente o processo mental, para descrever a intimidade, não por suas manifestações

exteriores (atos ou palavras), através da interpretação de um narrador ou de um monólogo oral, mas sim *representando-a* mediante uma escrita que parecia situar o leitor no centro da subjetividade do personagem.

[60](#) Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, *op. cit.*, v. I, p. 781.

[61](#) O grifo é meu.

[62](#) Carta de 10 de agosto de 1868. O grifo é de Flaubert.

[63](#) Albert Thibaudet, *op. cit.*, pp. 204 e 275.

Três

O primeiro romance moderno

Si le livre que j'écris avec tant de mal arrive à bien, j'aurai établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, à savoir: d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. L'artiste doit tout élever: il est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux entrailles des choses, dans les couches profondes. Il aspire et fait jaillir au soleil en gerbes géantes ce qui était plat sous terre et ce qu'on ne voyait pas.

[Se o livro que escrevo com tanto sacrifício der certo, terei estabelecido com o simples fato de sua execução estas duas verdades que são, para mim, axiomas, a saber: em primeiro lugar, que a poesia é puramente subjetiva, que em literatura não existem bons temas de arte e que Yvetot, portanto, vale tanto quanto Constantinopla; e que, conseqüentemente, podemos escrever qualquer coisa tão bem como o que quer que seja. *O artista tem de elevar tudo*: ele é como uma bomba, há nele um grande tubo que desce às entranhas das coisas, às camadas profundas. Ele aspira e faz brotar ao sol em feixes gigantes o que estava debaixo da terra e que não enxergávamos].

(Carta a Louise Colet,
25-26 de junho de 1853)

I. O NASCIMENTO DO ANTI-HERÓI

Em 26 de maio de 1845, Flaubert escreve a Le Poittevin: “*Tu sais que les belles choses ne souffrent pas de description*” [Você sabe que as coisas belas não se prestam à descrição]. É uma grande mentira; os românticos não faziam outra coisa, nesse momento, a não ser descrever a beleza até a exaustão. Para eles, certamente, o belo consistia nos polos da realidade: Quasímodo e a linda cigainha. Nos romances românticos, os seres humanos, as casas e os fatos são bonitos ou horríveis, atraentes ou repulsivos. O sublime, o monstruoso, o excelso, o atroz são a grande apropriação romântica da vida e no romance se transformam em algo que tem dignidade e que exerce fascínio artístico. O que o romance romântico exclui é essa zona do humano cujas faces, objetos e ações

não são tão repulsivos quanto Quasímodo, nem tão graciosos como Esmeralda: a sombria porcentagem que dá forma à normalidade, o rotineiro telão de fundo contra o qual se erguem as figuras destacadas dos heróis e dos monstros. Esse limbo intermediário passa a ser metamorfoseado em “beleza” em *Madame Bovary*, onde tudo é equidistante desses extremos e corresponde à existência sem brilho, rasa e triste das pessoas comuns. Não digo que Flaubert iniciou a representação literária da pequena burguesia, enquanto o romance romântico havia descrito um mundo feudal e aristocrático. Os romances de Balzac estão cheios de personagens que representam todos os estratos da burguesia — inclusive a burguesia provinciana rural — e, no entanto, isso não impede que seus heróis (pelo menos muitos deles) tenham o caráter antitético — ser admiráveis ou execráveis — típico do romance romântico. Não é o mundo da burguesia, mas algo mais amplo, que abrange transversalmente as classes sociais, o que *Madame Bovary* transforma em matéria central do romance: o reino da mediocridade, o universo cinzento do homem sem qualidades. Só por isso o romance de Flaubert já mereceria ser considerado fundador do romance moderno, quase todo ele erigido em torno da mirrada silhueta do anti-herói.

Flaubert chegou à conclusão de que a mediocridade era profundamente representativa do humano vários anos antes de escrever *Madame Bovary*. É um tema que emerge em suas cartas desde 1846: “*Nier l’existence des sentiments tièdes parce qu’ils sont tièdes, c’est nier le soleil tant qu’il n’est pas à midi. La vérité est tout autant dans les demi-teintes que dans les tons tranchés*” [Negar a existência de sentimentos mornos porque são mornos é negar o sol quando não é meio-dia. A verdade está tanto nos meios-tons como nas cores fortes] (carta a Louise, de 11 de dezembro de 1846). “*Ce ne sont pas les grandes malheurs qui font le malheur, ni les grands bonheurs que font le bonheur, mais c’est le tissu fin et imperceptible de mille circonstances banales, de mille détails ternes qui composent toute une vie de calme radieux ou d’agitation infernale*” [Não são os grandes infortúnios que fazem o infortúnio, nem as grandes felicidades que fazem a felicidade, mas é o tecido fino e imperceptível de mil circunstâncias banais, de mil detalhes ternos que compõe toda uma vida de calma radiosa ou de agitação infernal] (carta a Louise, de 20 de março de 1847). Cinco meses depois, volta à mesma coisa com palavras parecidas: “*Ce ne sont pas en effet les grandes malheurs qui sont à craindre dans la vie, mais les petits. J’ai plus peur des piqûres*

d'épingle que des coups de sabre. De même qu'on n'a pas besoin à toute heure de dévouements et de sacrifices, mais qu'il nous faut toujours, de la part d'autrui, des semblants d'amitié et d'affection, des attentions et des manières enfin" [Não são, com efeito, os grandes infortúnios que se devem temer na vida, mas os pequenos. Tenho mais medo da picada de agulhas que de golpes de sabre. Da mesma forma, não precisamos de devoção e sacrifícios a toda hora, mas precisamos sempre, da parte dos outros, de aparências de amizade e de afeto, de atenções, e boas maneiras, enfim] (carta a Louise, de 29 de agosto de 1847). Essa convicção de que a vida não é feita só de antípodas, de que na maioria dos casos a felicidade e a desgraça são simplesmente a acumulação gradual e imperceptível de fatos miúdos e banais, de que o pequeno e o opaco são mais próprios do homem que o grandioso e o radiante, significa que quando Bouilhet e Du Camp, depois da leitura da *Tentation*, sugeriram a Flaubert um tema "comum" para seu romance, estavam formulando algo que existia como uma virtualidade no espírito do amigo. Porque essas ideias tinham estado vinculadas desde o princípio à literatura — como tudo na vida de Flaubert. Em 1847, ele havia assegurado a Louise Colet: "*Les beaux sujets font les oeuvres médiocres*"⁶⁴ [Os belos temas rendem obras medíocres]. Estava exagerando, claro, pois um "*beau sujet*" bem executado pode produzir uma obra extraordinária, mas é interessante observar que quatro anos antes de *Madame Bovary* ele já defendia os temas plebeus. É indubitável que o fazia em nome de uma concepção verista do romance: o vulgar e o pobre lhe pareciam legítimos porque são reais, porque representam a experiência humana. Quando está escrevendo *Madame Bovary*, ele afirma isso abertamente, numa imagem precursora daquela tão famosa de Faulkner que fala dos homens sobre a terra como um punhado de insetos no corpo de uma cadela que esta pode remover de si a qualquer momento: "*Mais la Société n'est-elle pas l'infini tissu de toutes ces petites, de ces finasseries, de ces hypocrisies, de ces misères? L'humanité pullule ainsi sur le globe, comme une sale poignée de morpions sur une vaste motte*" [Mas a sociedade não é o infinito tecido de todas essas pequenezas, essas trapaças, essas hipocrisias, esses mistérios? A humanidade pulula assim no globo, como um sujo punhado de chatos num vasto púbis] (carta a Louise, de 25-26 de junho de 1853). *Madame Bovary* é, com efeito, um mundo de seres cujas existências se compõem de pequenezas, de hipocrisias, de misérias e sonhos menores. Isso,

além de significar uma ruptura com os mundos epônimos do romance romântico, inaugura a era do romance contemporâneo, em que a mediocridade irá negando sistematicamente os heróis, restando-lhes grandeza moral, histórica, psicológica, até que, afinal, em nossos dias, num ápice desse processo de deterioração, cheguem a se transformar, na obra de escritores como Beckett ou Nathalie Sarraute, em resíduos, entidades viventes em estado larval, em uma agitação de tropismos vegetais, ou, ainda mais longe, nos romances de um Sollers, em apenas um ruído de palavras. Essa diminuição progressiva do personagem — que não terminará com a morte do romance, como temem alguns pessimistas, mas sim, provavelmente, em um processo contrário de reconstrução do herói do romance, mas sobre bases distintas — iniciou-se sem dúvida com o primeiro romance publicado por esse homem que nos anos finais de sua vida se vangloriou de ter construído uma narrativa apoiada na “normalidade”: *“Je me suis toujours efforcé d’aller dans l’âme des choses et de m’arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné exprès de l’accidentel et du dramatique. Pas de monstres et pas de héros!”*⁶⁵ [Sempre me esforcei para ir à alma das coisas e de me deter nas grandes generalidades, e evitei expressamente o acidental e o dramático. Nada de monstros e nada de heróis!].

Mas essa incorporação da regra não é levada a cabo em *Madame Bovary* apesar do que fez Flaubert, com sacrifício da exceção: Quasímodo também atravessa fugazmente as ruas de Yonville transformado em um cego com pústulas, e Emma deve alguns traços à cigarinha romântica. Por isso eu disse que o “realismo” de Flaubert é mais um romantismo completado que recusado. *Madame Bovary* expandiu a ideia de realismo imperante em seu tempo, deu novo impulso a um desígnio totalizador do gênero romance. Precisamente no meio da redação do livro, Flaubert escreveu a Louise que *tudo* na vida devia ser matéria de criação: *“Autrefois on croyait que la canne à sucre seule donnait le sucre. On en tire à peu près de tout maintenant; il en est de même de la poésie. Extrayons-la de n’importe quoi, car elle gît en tout et partout: pas un atome de matière qui ne contienne la pensée; et habituons-nous à considérer le monde comme un oeuvre d’art dont il faut reproduire les procédés dans nos oeuvres”* [Antigamente, acreditávamos que só a cana-de-açúcar dava açúcar. Agora, tiramos açúcar de quase tudo; é a mesma coisa com a poesia. Nós a extraímos

de qualquer coisa, porque ela está em tudo e por toda parte: não existe um átomo de matéria que não contenha pensamento; e temos de nos acostumar a pensar o mundo como uma obra de arte da qual é preciso reproduzir os processos em nossas obras] (carta de 27 de março de 1853).

II. O ROMANCE É FORMA

Para tornar belo o que até então parecia, por antonomásia, um tema antiartístico, Flaubert se valeu da forma, claro. Isso significou chegar à certeza de que não existem temas bons ou ruins, que tudo pode ser um ou outro porque depende exclusivamente de seu tratamento. Coisa que hoje nos parece óbvia; em seu momento, era subversiva essa declaração de fé formalista feita a Louise: “*C’est pour cela qu’il n’y a ni beaux ni vilains sujets et qu’on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l’Art pur, qu’il n’y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*” [Por isso é que não existem nem temas belos nem temas maus e que podemos quase estabelecer como axioma, se nos colocarmos do ponto de vista da Arte pura, que não existe nenhum, sendo o estilo em si mesmo uma maneira absoluta de ver as coisas] (carta de 16 de janeiro de 1852). Os romancistas românticos, como seus predecessores, sempre puseram em prática essa teoria, mas não a haviam estabelecido intelectualmente; ao contrário, sempre disseram que a beleza de uma obra dependia de fatores como a sinceridade, a originalidade, os sentimentos implícitos no assunto. Além disso, se tanto no século XIX como nos anteriores poetas haviam refletido sobre a importância absoluta da forma, isso não ocorreria com os romancistas, mesmo os maiores. Não há como esquecer que até então o romance continuava sendo considerado o gênero mais plebeu e menos artístico da literatura, o alimento dos espíritos comuns, enquanto a poesia e o teatro eram as formas elevadas e nobres da criação. Evidentemente, já tinha havido romancistas geniais, mas tratava-se de gênios intuitivos, que admitiam de bom grado seu papel de criadores de segunda classe (às vezes depois de fracassar como criadores de primeira, isto é, compondo poemas e tragédias), cuja missão, de acordo com o nível popular de

sua audiência, era “entreter”. Com Flaubert, ocorre um curioso paradoxo: o mesmo escritor que transforma o mundo dos homens medíocres e espíritos rasteiros em tema do romance adverte que, assim como na poesia, também na ficção tudo depende essencialmente da forma, que esta decide a feiura e a beleza dos temas, sua verdade e sua mentira, e proclama que o romancista deve ser, antes de tudo, um artista, um trabalhador incansável e incorruptível do estilo. Trata-se, em suma, de conseguir essa simbiose: dar vida, mediante uma arte depurada e requintada (aristocrática, diz ele), à vulgaridade, às experiências mais comuns dos homens. É o que ele elogia, entusiasmado, no conto “La paysanne”, de Louise Colet: “*Tu as condensé et réalisé, sous une forme aristocratique, une histoire commune et dont le fond est à tout le monde. Et c’est là, pour moi, la vrai marque de la force en littérature. Le lieu commun n’est manié que par les imbéciles ou par les très grandes. Les natures médiocres l’évitent; elles recherchent l’ingénieux, l’accidenté*”⁶⁶ [Você condensou e realizou, sob uma forma *aristocrática*, uma história comum e cujo fundo é de todo mundo. E, para mim, aí é que está a força da literatura. O lugar-comum só é utilizado pelos imbecis e pelos muito grandes. As naturezas medíocres o evitam; elas procuram o engenhoso, o acidentado]. Ignoro se a Musa conseguiu efetivamente essa aliança em seu conto, mas não há dúvida de que Flaubert o conseguiu em *Madame Bovary* e que é uma das façanhas do livro, como viu Baudelaire, segundo quem o romance demonstra que “*tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleures*”⁶⁷ [todos os temas são indiferentemente bons ou maus, segundo a maneira como são tratados, e os mais vulgares podem se tornar os melhores].

Reivindicar o tema comum para o romance foi, em Flaubert, algo simultâneo à máxima exigência no domínio da linguagem, com um propósito, repetido mil e uma vezes em suas cartas desses anos, que sintetiza nesta fórmula: dar à prosa narrativa a categoria artística que até agora só a poesia alcançou. Ele sabe que, se conseguir isso, terá conseguido que as “vidas comuns” que relata em seu romance se elevem ao nível da epopeia: “*Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l’histoire ou l’épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c’est peut-être aussi une*

grande tentative et très originale!” [Querer dar à prosa o ritmo do verso (mantendo-a prosa e muito prosa) e escrever a vida comum como escrevemos a história ou a epopeia (sem desnaturar o tema) é talvez um absurdo. Isso é o que eu me pergunto às vezes. Mas talvez seja também uma grande tentativa e bem original!] (carta a Louise, de 27 de março de 1853). Assim como quer disputar com a poesia as virtudes da sonoridade, precisão, harmonia e ritmo, em outras ocasiões ele diz que sua prosa deverá ter, assim como o drama, rapidez, clareza e paixão: “*Quelle chienne de chose que la prose! Ça n’est jamais fini; il y a toujours à refaire. Je crois pourtant qu’on peut lui donner la consistance du vers. Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmée, aussi sonore. Voilà du moins mon ambition (il y a une chose dont je suis sûr, c’est que personne n’a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi; mais quant à l’exécution, que de faiblesses, que de faiblesses mon Dieu!) Il ne me paraît pas non plus impossible de donner à l’analyse psychologique le rapidité, la netteté, l’emportement d’une narration purement dramatique*”⁶⁸ [Que coisa maldita a prosa! Não acaba nunca; há sempre o que refazer. Mas acredito que podemos lhe dar a consistência do verso. Uma boa frase de prosa deve ser igual a um bom verso, *imutável*, tão ritmada, tão sonora quanto ele. Essa ao menos é minha ambição (de uma coisa estou certo, é que ninguém mais do que eu algum dia pôs na cabeça um tipo de prosa tão perfeito; mas quanto à execução, quantas dificuldades, quantas dificuldades meu Deus!) Não me parece totalmente impossível dar à análise psicológica a rapidez, a precisão, o ímpeto de uma narração puramente dramática].

Essas duas preocupações — aproveitamento do tema comum, cuidado obsessivo com a forma — eram indissociáveis no autor de *Madame Bovary*. Estranhamente, os discípulos mais próximos e remotos farão uma divisão de ambas as atitudes e *tomarão partido de uma contra a outra*. Até em nossos dias se pode identificar essa dupla estirpe de romancistas, irreconciliavelmente inimizados entre si e que, no entanto, reconhecem Flaubert como seu mestre. A guerra entre “realistas” e “formalistas”, que veem igualmente *Madame Bovary* como um livro precursor, é algo que começou ainda em vida de Flaubert. A influência mais imediata que o romance exerceu foi sobre a geração de Zola, Daudet, Maupassant, Huysmans, escritores que sempre o tiveram como modelo do tipo de realismo que eles entronizaram oficialmente na literatura

francesa. Maupassant, no prólogo de *Pierre et Jean*, afirma ter aprendido da boca de Flaubert este axioma naturalista: que tudo pode ser um bom tema literário, mesmo o mais anódino e trivial, porque “*la moindre chose contient un peu d’inconnu*” [a menor coisa contém um pouco de desconhecido], e Émile Zola dedica a Flaubert o estudo mais entusiasta em *Les Romanciers naturalistes*. Para esse movimento que fez dos temas cotidianos o assunto primordial da narrativa e que escolheu substituir os personagens excepcionais por homens comuns que são reflexo do meio social, o grande painel literário onde haviam sido retratados Charles Bovary, Homais, Bournisien, Rodolphe, Léon e, sobretudo, Emma foi objeto de culto e de imitação; e isso vale para outras literaturas nas quais vicejou a tese naturalista, como a Espanha, onde o melhor romance do século XIX, *La Regenta*, de Leopoldo Alas, muito deve a *Madame Bovary*. No entanto, os naturalistas não praticaram de maneira ortodoxa a noção de realismo do romance de Flaubert. Este conquistou para a ficção certas zonas inéditas da experiência humana, mas sem excluir as que eram há séculos o corpo da narrativa. Esse processo totalizador se deteve e empobreceu porque os naturalistas se concentraram de modo excludente na descrição do cotidiano e do social e porque adotaram hábitos formais que se repetiam mecanicamente de romance em romance. Alguns livros de Zola ainda são legíveis, e não há dúvida de que os contos de Maupassant têm uma notável qualidade artística, mas, considerado como conjunto, o naturalismo deixou um saldo menor, porque os romancistas com frequência descuidaram da forma. “*Pour qu’une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps*” [Para que uma coisa seja interessante, basta olhar muito tempo para ela], disse Flaubert.⁶⁹ Sim, mas em seu caso aquilo que resultava interessante como assunto literário era submetido a um tratamento formal escrupuloso, capaz de dotá-lo de categoria artística. O medíocre — o normal — só chega a ter vida literária se o criador consegue imbuir nele certa excepcionalidade (do mesmo modo que o excepcional só vive em literatura caso se apresente com as feições de certa normalidade), isto é, como uma experiência privilegiada e única. O notável de *Madame Bovary* é que seus seres vulgares, de ambições e problemas reais, impressionam, por obra da estrutura e da escrita que os cerca, *como seres fora do comum em sua maneira de ser comum*. Muitos movimentos que se declaram realistas fracassaram porque para eles o realismo consistia em tomar pedaços da

realidade comum e genérica e descrevê-la com a maior fidelidade e uma elaboração artística mínima. Uma coisa não exclui a outra: a escolha de um tema “realista” não exonera um narrador de uma responsabilidade formal, porque, seja qual for a matéria sobre a qual escreve, tudo em seu livro será, em última análise, tributário da forma. Flaubert percebeu nos escritores que se diziam seus discípulos desdém pelo fator puramente estético, e isso o horrorizava. Por isso se negou a assumir o papel de fundador que lhe conferiam e muitas vezes executou o realismo. (“*On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman*” [Acham que sou fascinado com o real, quando na realidade eu o execro; pois foi por ódio ao realismo que empreendi esse romance], disse a madame Roger des Genettes a propósito de *Madame Bovary*),⁷⁰ não porque esse vocábulo sugerisse uma temática que o repugnava, mas devido ao desinteresse pelo “estilo” e “beleza” que eram para Flaubert a razão de ser da literatura. Explicou isso a George Sand, que havia mencionado a ele a enorme influência que exercia entre os jovens escritores: “*À propos de mes amis, vous ajoutez 'mon école'. Mais je m'abîme le tempérament à tâcher de n'avoir pas d'école! A priori, je les repousse toutes. Ceux que je vois souvent et que vous désignez recherchent tout ce que je méprise et s'inquiètent médiocrement de ce qui me tourmente. Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin le côté historique et exact des choses. Je recherche par-dessus tout la beauté, dont mes compagnons sont médiocrement en quête. Je les vois insensibles, quand je suis ravagé d'admiration ou d'horreur*”⁷¹ [A propósito de meus amigos, você acrescenta “sua escola”. Mas eu me atribuo o temperamento de procurar não ter escola! *A priori* eu rejeito todas. Esses que vejo sempre e que você menciona procuram tudo aquilo que eu desprezo e se inquietam mediocrementemente com aquilo que me atormenta. Vejo como secundário o detalhe técnico, o dado local, enfim o lado histórico e exato das coisas. Procuo acima de tudo a *beleza*, que meus companheiros buscam só mediocrementemente. Eu os vejo insensíveis, quando eu sou assolado pela admiração ou pelo horror].

Essa absorvente paixão estética é tão essencial a *Madame Bovary* como o fato de incorporar ao romance o tema da vida medíocre. Toda uma série de escritores, entre eles alguns dos maiores prosadores modernos, admiram esse aspecto formal com negação ou esquecimento do outro, e desse modo se

declaram flaubertianos por razões opostas às de um Zola ou um Maupassant. O primeiro entre os grandes é o romancista-artista por excelência, o mais inteligente e refinado dos narradores de sua época, o mestre dos malabaristas com o ponto de vista, o mago da ambiguidade: Henry James. Ele chegou a conhecer pessoalmente Flaubert nos últimos anos de sua vida e deixou uma emocionante imagem do que eram os domingos à tarde no pequeno apartamento do Faubourg Saint-Honoré, quando seus amigos escritores ali iam conversar com Flaubert. Em estudo publicado em 1902, James coroou Flaubert como “o romancista dos romancistas”, destacando quase exclusivamente o esplendor artístico que, graças ao autor de *Madame Bovary*, o gênero do romance adquiriu.⁷² Ensaio sutil e penetrante, mesmo que tão parcial e arbitrário quanto o de Zola (embora por razões opostas), resume com muita exatidão o que significou a forma para Flaubert e seu método de trabalho, o qual, diz ele, consistia em encontrar um estilo para poder “sentir” um tema, ao contrário dos romancistas românticos, que acreditavam que era preciso “sentir” um tema para poder expressá-lo adequadamente. Menos persuasiva — mas sintomática — é a tese de James de que em *Madame Bovary* a forma é rica e a matéria, pobre, e francamente absurda a censura de que Flaubert não foi capaz de criar nesse romance personagens “ricos e interessantes” (na realidade, ele *queria* fazer o contrário). Apesar de Henry James ser contrário a alguns livros de Flaubert (em 1883, em *French poets and novelists* havia publicado uma barbaridade: que *L'éducation sentimentale* não tinha nenhum interesse), foi o primeiro a reconhecer, em *The art of fiction*, que graças a Flaubert o romance havia chegado a ser uma das grandes formas artísticas da Europa. A leitura esteticista de Flaubert tem uma filiação que chega a nossos dias, quando, como já lembrei antes, os autores franceses do “*nouveau roman*”, formalistas ao extremo, o chamaram de seu precursor por ter, um século antes deles, proposto a literatura como um problema de linguagem. Uma escala importante nessa linhagem de descendentes “artísticos” (para opô-los, com uma fórmula esquemática, aos “realistas”) é Proust, para quem aquele é sobretudo um mestre do estilo, um narrador capaz de se consubstanciar com o que descreve, de desaparecer no objeto de sua descrição, o que, diz ele, é a única maneira de dar vida e verdade ao descrito. O autor da *Recherche* elogiava nele, principalmente, os silêncios ou vazios do estilo, isto é,

seu talento para narrar por omissão, seu uso do dado escondido.⁷³ Proust não admirou Flaubert tanto quanto admirou Balzac, mas é provável que sua dívida com aquele seja maior do que com este. O método descritivo de Flaubert, o estilo indireto livre, como vimos, abriu uma porta para a subjetividade do personagem e permitiu pela primeira vez representar diretamente a vida da mente. Em *Madame Bovary* esse sistema é empregado quase sempre para mostrar como, a partir de um estímulo qualquer da realidade, a mente humana resgata através da memória experiências extintas, como toda sensação, sentimento ou fato profundamente vivido não é algo isolado, mas sim a abertura de um processo ao qual a recordação, ao longo do tempo, irá acrescentando sentidos e significado à medida que sobrevêm novas experiências. A memória erigida como um aríete indelével, obstinado contra o tempo, recobrando a partir de cada novo incidente o já vivido é algo constante em *Madame Bovary* e, sob esse aspecto, o livro resulta um antecedente da prodigiosa aventura de Proust: recriar uma realidade em função desse nível preponderante da experiência, a memória, que organiza e desorganiza o real, que refaz perpetuamente o que seu grande inimigo e provedor, o tempo, vai destruindo.

III. O MONÓLOGO INTERIOR

Quanto à técnica narrativa, toda a crítica destacou a importância do estilo indireto livre, inventado por Flaubert, para o romance moderno. Thibaudet foi o primeiro a assinalar isso: “*Aujourd’hui, le style indirect libre circule partout, et c’est certainement à Flaubert, à l’imitation de Flaubert, qu’on le doit*”⁷⁴ [Hoje em dia, o estilo indireto livre circula por toda parte, e é com certeza a Flaubert, à imitação de Flaubert, que devemos esse estilo]. Não se trata de uma imitação, pelo menos no caso de criadores autênticos, capazes de se servir de formas estranhas de uma maneira original (com isso essas formas deixam de ser alheias e passam a ser suas). A imitação em literatura não é um problema moral, mas artístico: todos os escritores utilizam, em diversos graus, formas já usadas, mas só os incapazes de transformar esses furtos em algo pessoal merecem ser

chamados de imitadores. A originalidade consiste em inventar procedimentos; também em fazer um uso próprio, enriquecedor, dos já inventados. O significado do estilo indireto livre não se deve tanto ao fato de essa técnica de mostrar a interioridade ser usada por incontáveis romancistas contemporâneos com as mesmas características usadas por Flaubert, mas sim por ter sido o ponto de partida de uma série de procedimentos que, revolucionando as formas narrativas tradicionais, permitiu ao romance descrever a realidade mental, representar de maneira vívida a intimidade psicológica. O estilo indireto livre é, por um lado, antecedente do discurso proustiano para a lenta, oleaginosa reconstrução da memória do tempo passado, e, por outro, o precedente mais imediato do monólogo interior, tal como foi concebido, primeiro, por Joyce, no episódio final de *Ulysses*, e, depois, aperfeiçoado e diversificado por Faulkner (para representar não só o desenvolvimento de uma consciência “normal” mas também diferentes tipos de “anormalidade” psíquica). Desse modo, todo o vasto setor psicologista do romance moderno, no qual, de um modo ou de outro, a perspectiva dominante na realidade fictícia é a mente humana, se revela tributário de *Madame Bovary*, o primeiro romance que tentou representar o funcionamento da consciência sem recorrer, como se havia feito até então, a suas manifestações externas.

IV. AS TÉCNICAS DA OBJETIVIDADE:

O ROMANCE BEHAVIORISTA

Por outro lado, a crítica evitou — talvez por esse maniqueísmo onipresente no pensamento contemporâneo que exige que tudo seja unívoco, que nada possa participar ao mesmo tempo de dois princípios opostos — a relação existente entre Flaubert e esse ramo da narrativa contemporânea adversário (superficialmente falando) da tendência psicológica. Refiro-me ao chamado romance condutista, aquele em que predominam os atos sobre as motivações, aquele em que a primeira perspectiva do relato não é o mundo interior das ideias e sentimentos, mas o mundo exterior das condutas, objetos e lugares. Esse romance que descreve sem interpretar, que mostra sem julgar, no qual o

fato visual é preponderante, que quer ser “objetivo”, não tem acaso um parentesco irremediável com o pregador incansável da impessoalidade e da impassividade e, portanto, com o primeiro romance em que essas teorias tomaram corpo? A impessoalidade, que Flaubert exigia para o romance, atraiu também alguns poetas de seu tempo. Os parnasianos, com Leconte de Lisle à frente, pretendiam eliminar a subjetividade do autor e postulavam uma arte serena, uma poesia que tivesse a beleza sólida e visível de uma paisagem natural ou de um grupo escultórico. Mas a poesia logo mudou de rumo, a subjetividade recobrou seus privilégios, e na poesia moderna a tendência objetiva é, sem dúvida, menos valiosa. No romance, por outro lado, perdurou até nossos dias, e em algumas épocas e países — os Estados Unidos, o período entre as guerras mundiais — o romance predominou e produziu romancistas de talento como Dos Passos e Hemingway.

A tendência objetivista tem como traços gerais o uso preferencial, ao narrar, do ponto de vista desse narrador onisciente que chamei de relator invisível, e o papel-chave que desempenha na descrição. Alguns críticos atribuem a Hemingway a invenção do relator invisível, pelo uso brilhante que fez desse ponto de vista, e outros apontam que sua aparição no romance foi consequência do cinema. Na realidade, como já vimos, é o ponto de vista hegemônico em *Madame Bovary*, e Flaubert foi o primeiro a instrumentalizar certas formas de escrita para torná-lo possível. Quanto à descrição, quero citar uma frase de Geneviève Bollème sobre o que essa técnica passou a ser no romance, graças a Flaubert: “*Alors que jusqu’à lui la description n’entraît dans le récit que pour le soutenir, le rendre plus véridique, alors que son rôle était seulement épisodique, elle devient pour lui l’expérience unique par laquelle il semble possible d’exprimer les mouvements de la vie. C’est la description qui est le récit parce qu’elle est analyse et expression des sentiments que les choses symbolisent ou supportent, se confondant avec eux et eux avec elles*”⁷⁵ [Enquanto antes dele a descrição entrava na narrativa apenas para sustentá-la, para torná-la mais verídica, enquanto seu papel era apenas episódico, ela se torna para ele a experiência única com a qual parece possível exprimir os movimentos da vida. A descrição é que é a narrativa porque ela é análise e expressão de sentimentos que as coisas simbolizam ou sustentam, confundindo-se com elas e elas com as coisas]. Geneviève Bollème estabelece assim uma genealogia entre Flaubert e

aqueles escritores que, como Robbe-Grillet, “observador” encarniçado, praticamente reduziu o romance a esse único procedimento. A verdade é que, a partir de *Madame Bovary*, a descrição passou a cumprir uma função destacada nos romances narrados por um relator invisível, pela simples razão de que uma das táticas mais eficazes para dissimular a existência do narrador onisciente é fazer dele um olhar imparcial e minucioso, uns olhos que observam a realidade fictícia de uma distância que jamais se reduz nem amplia e uma boca que profere o que esses olhos veem com precisão científica, total neutralidade e sem jamais insinuar uma interpretação do descrito. Flaubert usou o relator invisível para dar autonomia ao narrado, para conseguir que o mundo fictício parecesse soberano. Esse desígnio fez com que a descrição se transformasse em algo mais que um complemento do relato (Geneviève Bollème diz que se transformou em seu instrumento “único”; eu diria apenas no principal, pois o diálogo e o monólogo têm também um papel em *Madame Bovary*). O mesmo ocorre com o romance behaviorista moderno e pelas mesmas razões. Por exemplo, o narrador de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, e da maioria dos romances desse realismo crítico que esteve em moda na Espanha nos anos 1950 e começo dos 60, é um descritor incessante do mundo objetivo: a enumeração detalhista, impessoal, aparentemente desinteressada de comportamentos, objetos e lugares desfoca a presença do narrador. São incontáveis os romancistas modernos que, como Flaubert em *Madame Bovary*, se valeram da descrição objetiva para tornar invisível o relator da ficção. Em seus romances, é dessa invisibilidade que depende a verossimilhança do narrado, ao contrário do romance clássico, no qual a verossimilhança costuma depender da capacidade de persuasão — isto é, da *presença* — direta e pessoal do narrador onisciente, um intruso muitas vezes mais visível e atuante que os próprios personagens.

V. BERTOLT BRECHT E FLAUBERT OU O PARADOXO

Mas existe uma importante comarca da literatura contemporânea — concernente mais ao teatro e à poesia do que ao romance — que está em absoluto desacordo com as teorias de Flaubert sobre a impassibilidade e

neutralidade do criador, com sua condenação da literatura de *comprovação* e com a autonomia da obra de arte diante da vida. Refiro-me a essa corrente pedagógica e ética segundo a qual verdade histórica e verdade artística são inseparáveis e que atribui à literatura a responsabilidade de educar os homens ideologicamente, descrevendo-lhes os problemas que vivem, administrando-lhes a interpretação correta de suas causas e efeitos, e as armas para remediá-los. A figura maior dentro dessa tendência — não só pelo alto nível artístico de sua obra, mas também porque foi quem com mais lucidez e clareza teorizou os fundamentos dessa estética — foi Bertolt Brecht. Sempre me senti tentado a compará-lo a Flaubert porque, curiosamente, apesar de cada um representar um dos extremos da maneira de entender a vocação do escritor e a natureza da obra literária, ambos têm, me parece, algo em comum: ter obtido, cada um deles, em sua respectiva obra, num caso mais de contradição entre intenções e realizações de que a literatura está repleta, resultados opostos aos que se propuseram ao concebê-las.

Ambos foram, ao mesmo tempo, grandes criadores e grandes teóricos de sua arte (embora as teorias de Flaubert estejam disseminadas apenas em cartas pessoais e num prólogo de poucas páginas); suas obras representam o ápice das tendências que fundaram ou que contribuíram decisivamente para fundar. Por outro lado, é difícil imaginar dois artistas mais alérgicos um ao outro. No entanto, o ponto de partida tem nos dois algo similar: o ódio ao “burguês”. Mas é verdade que em Brecht burguês significa classe social exploradora, dona dos meios de produção, e em Flaubert pouco menos que sinônimo de ser humano: com exceção de um punhado de escritores (*“Moi, je comprends dans ce mot de “bourgeois” le bourgeois en blouse comme les bourgeois en redingote. C’est nous, et nous seuls, c’est à dire les lettrés, qui sommes le Peuple, ou pour parler mieux, la tradition de l’Humanité”*)⁷⁶ [Eu incluo nessa palavra “burguês” o burguês de roupa de trabalho assim como o burguês de casaca. Somos nós, e apenas nós, isto é, os letrados, que somos o Povo, ou, para dizer melhor, a tradição da Humanidade]. Brecht era um homem de ideias sociais generosas, um homem sensível à injustiça de que é vítima a maioria, e era também um otimista: acreditava que essa situação podia mudar com uma revolução e que a literatura contribuiria para a mudança abrindo os olhos e alertando as consciências das pessoas sobre a “verdade”. Dizer e propagar a verdade eram

para ele a missão principal da literatura, e um de seus textos teóricos mais célebres é, justamente, a análise das “Cinco dificuldades” que o escritor deve evitar para cumprir vitoriosamente essa obrigação. Essas são as ideias básicas em que se inspiram suas teorias sobre o teatro épico, sua condenação do aristotelismo — a arte mimética da natureza — e as técnicas do distanciamento. Flaubert, por outro lado, era um profundo egoísta no que dizia respeito à injustiça social e, ao longo da vida, não se preocupou senão com os problemas que atingiam sua pessoa e a literatura. Com o pretexto de odiar o burguês, odiava e depreciava todos os seres humanos; amava a literatura porque lhe parecia uma maneira de escapar da vida e vingar-se dela, e no que se refere à história era terrivelmente pessimista: o futuro sempre seria pior que o presente, que era pior que o passado, e nada tinha remédio, o que, além do mais, tampouco parecia injusto, pois os seres humanos não mereciam outra coisa. Esse ceticismo catastrofista e orgulhoso sobre o destino humano é, talvez, a explicação recôndita de sua teoria da impassibilidade, sua defesa de uma arte indiferente e objetiva, na qual tudo ocorrera sem emoção nem intervenção alheia, de uma literatura sem moral: “L’humanité est ainsi, *il ne s’agit pas de la changer, mais de la connaître*” [A humanidade é assim, a questão não é mudá-la, mas conhecê-la], ele escreveu a Mlle. Leroyer de Chantepie.²⁷

O paradoxal é que os produtos artísticos de ambas as atitudes contrárias também são contrários em relação às teorias de seus autores. O democrático Brecht escreve uma obra que, na prática, parece supor o infantilismo ou a inaptidão do público: tudo deve ser explicado e sublinhado para não dar a menor oportunidade de equívoco, de interpretação incorreta. A literatura adota a forma de uma aula na qual o autor, um mestre rigoroso, explica aos alunos uma lição na qual estão incluídas certas histórias e seus ensinamentos, umas fábulas e as verdades excludentes que ilustram. A “mensagem” é imposta ao leitor ou espectador (muitas vezes com genialidade) ao mesmo tempo que uma história e uns personagens, sem deixar escapatória nem escolha: a literatura resulta assim, como as ditaduras, algo que não deixa outra alternativa senão submeter-se ou recusar totalmente. Proselitista, paternalista, professoral, trata-se de uma arte religiosa, num sentido profundo, não só porque dirige os homens como convertidos ou catecúmenos, mas porque exige deles — apesar

de sua fisionomia empenhadamente racionalista — desde o princípio e antes de tudo, um ato de fé: a aceitação de uma verdade única e anterior à obra de arte.

O depreciativo Flaubert, porém, realizou uma obra que, na prática, supõe (na medida em que as exige) a maturidade e a liberdade do leitor: se existe *uma* verdade na obra literária (porque é possível que haja várias e contraditórias), encontra-se escondida, diluída na trama de elementos que constituem a ficção, e cabe ao leitor descobri-las, tirar por sua conta e risco as conclusões éticas, sociais e filosóficas da história que o autor pôs diante de seus olhos. A arte de Flaubert respeita acima de tudo a iniciativa do leitor. A técnica da objetividade se encaminha para atenuar ao máximo a inevitável “imposição” implícita em toda obra de arte; esta não é para o criador mera consequência de uma verdade prévia que ele possui e transmuta em ficção, mas o contrário: a busca, mediante a criação artística, de uma verdade possível e ignorada. A diferença em relação a Brecht é que em Flaubert a ideologia está implícita na ficção, uma estrutura conceitual que é resultado do criado e nunca o precede, algo que jaz no mais profundo da história, e diante dessa verdade submersa o autor e o leitor têm exatamente os mesmos direitos de mergulhar atrás dela e trazê-la à luz. O resultado da estratégia artística de Flaubert é, em muitos casos, que a intencionalidade do autor se extravia no curso da criação e é substituída por uma intencionalidade moral, política e filosófica gerada pela própria ficção, que pode ser discrepante com a ideologia consciente do criador. A estratégia da criação artística flaubertiana introduz sempre um princípio relativizador, uma ambiguidade de interpretação, pelo fato de excluir da obra de arte toda mensagem explícita. Desse modo, fica descartada uma leitura unívoca: a interpretação será sempre exterior ao criado, um acréscimo que poderá variar conforme a obra repercuta em cada época ou em cada pessoa. É o leitor quem deve, segundo sua inteligência, convicções e experiências, relacionar ficção e realidade, vincular (ou desvincular) o imaginário do vivido. Paradoxalmente, o romancista que odiava os seres humanos concebeu uma literatura que respeita o leitor, na qual este é tratado como um igual, compartilhando com o autor a tarefa de concluir a obra, decifrando seu significado e, ao contrário, o escritor que amava os seres humanos concebeu uma literatura que implica desdém ou, no mínimo, uma tenaz desconfiança em relação ao leitor já que exige dele unicamente obediência e credulidade.

VI. A LITERATURA COMO PARTICIPAÇÃO
NEGATIVA NA VIDA

Há, por fim, outro aspecto em Flaubert que me parece particularmente vigente. Não se refere às contribuições de *Madame Bovary* ao romance, mas ao exemplo que a maneira como Flaubert assumiu sua vocação pode constituir para os romancistas que, em nossos dias, ainda têm uma concepção elevada de seu ofício. A literatura narrativa tende cada vez mais, hoje em dia, como consequência da especialização trazida pelo desenvolvimento industrial e pelo estabelecimento da sociedade moderna, a se diversificar em dois ramos inquietantes: uma literatura para consumo, executada por profissionais de maior ou menor habilidade técnica, que se limitam a produzir em série e segundo procedimentos mecânicos obras que repetem o passado (temático e formal) com uma ligeira maquiagem moderna e que, em consequência, apregoam o conformismo mais abjeto diante do estabelecido (e nessa tendência se encaixam igualmente a literatura de best-sellers do mundo capitalista e essa literatura patrioteira, complacente e oficialista do mundo socialista) e uma literatura de catacumbas, experimental e esotérica, que renunciou de antemão a disputar com a anterior a atenção do público e mantém um nível de exigência artística, de aventura e novidade formal, ao preço (ou, dir-se-ia, da mania) de isolamento e solidão. De um lado, por obra dos mecanismos esmagadores da oferta e da demanda da sociedade industrial ou das seduções e chantagens do Estado-patrão, a literatura é transformada em um afazer inofensivo, em um instrumento de diversão benigno, privada do que sempre foi sua virtude mais importante, o questionamento crítico da realidade (mediante representações que, tomando dessa realidade todos os seus átomos, significavam, ao mesmo tempo, sua revelação e negação), e o escritor em um produtor domesticado e previsível, que propaga e fomenta os mitos oficiais, perfeitamente submisso aos interesses dominantes: o sucesso, o dinheiro, ou as migalhas do poder e de conforto que o Estado proporciona aos intelectuais dóceis. De outro lado, a literatura se transformou em um saber especializado, sectário e remoto, um mausoléu superexclusivo de santos e heróis da palavra, que cederam soberbamente aos escritores-eunucos o enfrentamento com o público, o mandato da comunicação e que se enterraram em vida para salvar a literatura

da ruína: escrevem entre si ou para si, dizem estar empenhados na rigorosa tarefa da investigação verbal, na invenção de formas novas, mas, na prática, multiplicam a cada dia as chaves e fechaduras desse recinto onde encarceraram a literatura, porque, no fundo, alentam a terrível convicção de que só assim, longe da promíscua confusão onde reinam, todo-poderosos, os meios de comunicação de massa, a publicidade e os produtos pseudoartísticos da indústria editorial que alimenta o grande público, pode em nossos dias florescer, como orquídea de estufa, clandestina, estranha, preservada da corrupção por códigos herméticos, exequível só a certos esforçados confrades, uma autêntica literatura de criação.

Flaubert é um caso exemplar diante desse problema. Ele escreveu num período em que, devido ao crescimento da indústria, sobreviria uma imensa expansão do mercado literário e o romance seria adotado como o gênero mais popular entre os setores sociais conquistados para a leitura. Pela primeira vez, ia se estabelecer, com a nova sociedade, o perigo da emasculação da vocação literária por causa de sua dependência da indústria, isto é, o profissionalismo do escritor que, na prática, equivaleria em inúmeros casos à sua recuperação por parte da sociedade, a um controle de seu trabalho muito mais eficaz do que impunha o antigo mecenato. Há uma intuição angustiada desse perigo em Flaubert. Daí a fobia que sempre teve de *publicar* o que escrevia, essas afirmações que proliferam em suas cartas, ao longo de toda a vida, de que escreve decidido a não ser mais tarde editado, por razões que parecem sempre confusas, porque não estão claras nem para ele, mas que se resumiam provavelmente a um obscuro temor: o de que, ao cair no mecanismo industrial, sua liberdade se visse ameaçada. A revolução industrial, o surgimento de novas classes nos postos de comando da economia e da política, a democratização da educação e da cultura na França não alegraram Flaubert; causaram-lhe horror. Suas cartas a George Sand, por exemplo, que tinha veleidades progressistas, fervilham de impropérios e ironias contra o sufrágio universal — o mais extravagante dos absurdos, segundo ele —, contra a participação política da maioria, as instituições representativas ou a simples ideia da universalização da cultura. A queda do Segundo Império o desanimou porque pensava que na democracia burguesa já não haveria lugar para a arte, esse “afazer inútil”, como disse ele, isto é, para o que constituía sua vida. Esse mandarim anarquista disse

muitas vezes que a literatura não era para ele um serviço público, mas uma terapia contra o desespero, uma maneira de suportar uma vida que lhe parecia odiosa. Podem-se citar dezenas, talvez centenas de parágrafos de suas cartas mostrando que, para ele, escrever era uma compensação egoísta, uma maneira pusilânime, imaginária, de dar vazão a pulsões profundas de seu ser: “*Je suis né avec un tas de vices qui n’ont jamais mis le nez à la fenêtre. J’aime le vin; je ne bois pas. Je suis joueur et je n’ai jamais touché une carte. La débauche me plaît et je vis comme un moine. Je suis mystique au fond et je ne crois à rien*” [Nasci com uma porção de vícios que nunca mostraram a cara na janela. Adoro vinho e não bebo. Sou jogador e nunca toquei numa carta de baralho. O deboche me agrada e vivo como um monge. Sou místico no fundo e não creio em nada], ele escreveu a Louise Colet quando estava contando a história de uma mulher que tenta se rebelar contra repressões parecidas (carta de 8-9 de maio de 1852). Há uma carta, sobretudo, tão citada por seus inimigos, que contém essa orgulhosa afirmação individualista, esse desprezo senhorial pelo resto dos homens: “*Je suis tout bonnement un bourgeois qui vit retiré à la campagne, m’occupant de littérature, et sans rien demander aux autres: ni considération, ni honneur, ni estime même. Ils se passeront donc de mes lumières. Je leur demande en revanche qu’ils ne m’empoisonnent pas de leurs chandelles. C’est pourquoi je me tiens à l’écart*”⁷⁸ [Eu sou, muito honestamente, um burguês que vive retirado no campo, me ocupando de literatura, sem nada solicitar aos outros: nem consideração, nem honra, nem mesmo estima. Eles passam bem sem minhas luzes. Eu lhes peço em troca que não me envenenem com suas velas. Por isso é que me mantenho à parte]. Uns meses depois, a Mlle. Leroyer de Chantepie: “*Le seul moyen de supporter l’existence, c’est de s’étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle*” [O único jeito de suportar a existência é mergulhar na literatura como numa orgia perpétua] (carta de 4 de setembro de 1858). Dez anos mais tarde, para a princesa Mathilde: “*A défaut du réel, on tâche de se consolker par la fiction*”⁷⁹ [Na falta do real, a gente trata de se consolar com a ficção], afirmação que, completada com esta outra de três anos depois, para a mesma princesa Mathilde, explica o que ele chamou de “elemento acrescentado”: “*Quand nous trouvons le monde trop mauvais, il faut se réfugier dans un autre*” [Quando achamos o mundo ruim demais, é preciso se refugiar em outro] (carta de 3 de maio de 1871). Dois anos depois, será ainda mais

explícito ao dizer a George Sand que a literatura é sua paixão porque escamoteia a vida: “*Dès que je ne tiens plus un livre ou que je ne rêve pas d’en écrire un, il me prend un ennui à crier. La vie ne me semble tolérable que si on l’escamote*”⁸⁰ [Uma vez que não tenha mais um livro, ou que não sonhe escrever um, sou dominado por um tédio *de gritar*. A vida não me parece tolerável sem a escamotearmos].

Creio que estas citações são suficientes para mostrar até que ponto e com que constância Flaubert se considerou um ser marginal à sociedade e como sempre acreditou que sua vocação literária era consequência direta e afirmação dessa marginalidade.⁸¹ Penso que o transtorno que significou para a cultura em geral e para a literatura em particular o nascimento da sociedade industrial, o desenvolvimento veloz da alta e da média burguesia, é tão importante para explicar o isolamento de Flaubert como sua situação familiar. Em todo caso, é evidente que estavam lançadas as condições para que, a partir dessa atitude de desesperado individualismo ante a vocação, lucidamente assumida como uma cidadela contra o mundo, surgisse uma estética da incomunicabilidade ou do suicídio do romance, uma arte na qual a marginalização social e psicológica do artista tivesse um equivalente formal, isto é, uma arte do particular, do fragmentário, do inexpressável, da destruição. De uma vocação apoiada na recusa furiosa dos homens podia ter nascido uma literatura na qual a palavra não fosse ponto de encontro, mas escudo, fronteira, tumba, prova da impossibilidade de conciliar arte e diálogo na nova sociedade tumultuosa.

E no entanto, não. Flaubert não foi o coveiro genial do romance. Seu pessimismo não se traduziu em uma literatura do silêncio, em um virtuosismo solipsista, em um aristocrático jogo linguístico de regras proibidas à ingerência pública. De seu mundo *à parte*, Flaubert, através da literatura, entabulou uma ativa polêmica com esse mundo odiado, fez do romance um instrumento de *participação negativa* na vida. Em seu caso, pessimismo, desencanto, ódio não impediram a comunicação imprescindível, única coisa que pode assegurar à literatura uma função na sociedade mais importante que ser um afazer luxuoso ou um esporte superior, mas sim dar ao diálogo entre criador e sociedade uma natureza cheia de atrito e arriscada, íntima e, sobretudo, sediciosa. Flaubert tinha dezoito anos quando escreveu: “*Si jamais je prends une part active au monde, ce sera comme penseur et démoralisateur*” [Se algum dia assumir um

papel ativo no mundo, será como pensador e desmoralizador] (carta a Ernest Chevalier, de 24 de fevereiro de 1839). Cumpriu rigorosamente sua palavra e, ao fazê-lo, apontou a temerária, mas possível e fundamental missão que a literatura podia cumprir nessa nova sociedade em que, devido à crescente concentração do poder e ao desenvolvimento da tecnologia, tudo tenderia a ser planejado, controlado, orientado, centralizado: constituir a negatividade (o “mal”, diria Bataille), o reduto sempre incontrollável da insatisfação e da crítica, essa corrosiva *margem* a partir da qual tudo se questiona, se relativiza ou se impugna, o último bastião da liberdade. A literatura foi para Flaubert essa possibilidade de ir sempre mais adiante do que a vida permite: “*Voilà pourquoi j’aime l’Art. C’est que là, au moins, tout est liberté dans ce monde des fictions. On y assouvit tout, on y fait tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif et passif, victime et prêtre. Pas de limites; l’humanité est pour vous un pantin à grelots que l’on fait sonner au bout de sa phrase comme un bateleur au bout de son pied (je me suis souvent, ainsi, bien vengé de l’existence; je me suis repassé un tas de douceurs avec ma plume; je me suis donné des femmes, de l’argent, des voyages)...*” [Por isso é que eu amo a Arte. Porque nela, ao menos, tudo é liberdade neste mundo de ficções. Saciamos tudo, fazemos tudo, somos ao mesmo tempo rei e povo, ativo e passivo, vítima e padre. Sem limites; a humanidade é para nós uma marionete com guizos que fazemos soar ao fim de sua frase como um manipulador a seus pés (muitas vezes me vinguei assim da existência; já vivi muitos prazeres com minha pena; me dei mulheres, dinheiro, viagens)...] (carta a Louise Colet, de 15-16 de maio de 1852). O que significa que, para esse pessimista, bastava tomar a pena para que fosse dominado por certa confiança, para que um sentimento de segurança, de exaltação beligerante substituísse o desencanto e a paralisia. As feridas e decepções que recebe (ou acredita receber) dos outros se transformam, por meio da literatura, em agressões contra a sociedade: “*Sacré nom de Dieu! il faut se raidir et emmerder l’humanité qui nous emmerde! Oh! je me vengerai! Dans quinze ans d’ici, j’entreprendrai un grand roman moderne où j’en passerai en revue!*” [Pelo amor de Deus! é preciso se endurecer e mandar à merda a humanidade que nos manda à merda! Ah! eu me vingarei! Daqui há quinze anos, vou escrever um grande romance moderno que passará tudo em revista!] (carta a Louise, de 28-29 de junho de 1853). Esse furor, às vezes paroxístico, foi na realidade saudável, fez com que Flaubert estendesse uma

ponte literária (embora fosse de injúrias) para essa sociedade da qual se sentia exilado. Desse modo, sua vocação produziu uma obra que foi o que sempre foi a grande literatura: ao mesmo tempo uma causa e um efeito da insatisfação humana, um afazer graças ao qual um homem em conflito com o mundo encontra a sua maneira de viver, uma criação que revisa, questiona, mina profundamente as certezas de uma época (começando por moral e costumes, em *Madame Bovary*, e terminando pela cultura e pela própria noção de saber, em *Bouvard et Pécuchet*, o romance que estava escrevendo quando morreu). A cólera foi, no caso de Flaubert, construtiva: “*Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m’étouffent. Il me monte de la merde à la bouche comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir; j’en veux faire une pâte dont je barbouillerai le dix-neuvième siècle, comme on dore de bouse de vache les pagodes indiennes, et qui sait? cela durera peut-être?*” [Sinto contra a estupidez de minha época ondas de ódio que me sufocam. Me sobe a merda à boca como nas hérnias estranguladas. Mas eu quero guardá-la, imobilizá-la, endurecê-la; fazer dela uma pasta com que recobrirei o século XIX como se cobre de bosta de vaca os pagodes indianos e, quem sabe?, que isso talvez possa durar?] (carta a Louis Bouilhet, de 30 de setembro de 1855). Sim, durou e, curiosamente, o produto de tanto rancor é hoje uma fonte insubstituível para entender cabalmente a sociedade que inspirou essa obra e uma contribuição de primeira ordem para a formação do espírito moderno; isto é, conquistou com o tempo um signo positivo e benfeitor. Assim como Flaubert previu, quem, em nome dos valores morais e estéticos da época, condenou sua obra, ficou bastante malvisto (“*De cette bouche qu’ils voudraient clore, il leur restera un crachat sur le visage*” [Daquela boca que quiseram calar, restará para eles uma cuspidinha na cara], disse o dr. Jules Cloquet quando *Madame Bovary* ia ser julgado [carta de 23 de janeiro de 1856]). É possível que a ira tenha salvado Flaubert de um esteticismo hermético, que infundisse em seus livros esse vírus negativo que é o segredo de sua exequibilidade: para que o romance cause dano é imprescindível que seja lido e entendido. Talvez seja um ensinamento útil que um escritor possa encontrar hoje no caso Flaubert. O autor de *Madame Bovary* entendeu que a literatura autêntica seria sempre perigosa (“*D’ailleurs, le style, l’art an soi, paraît toujours insurrectionnel aux gouvernements et immoral aux bourgeois*” [Além disso, o estilo, a arte em si,

parece sempre insurrecional aos governos e imoral aos burgueses], afirmou no prefácio de *Dernières chansons*, de Louis Bouilhet) e pediu que ela fosse aceita assim, como contrapeso da normalidade: “*L’annormalité est aussi légitime que la règle*” [A anormalidade é tão legítima como a regra] (carta a Louise, de 26 de outubro de 1852).

Em todas as obras de Flaubert, mesmo aquelas que podem ser consideradas uma fuga na história, o romance continua sendo uma convocatória de um homem a outros homens para se encontrarem no imaginário verbal e, dali, entender como é *insuficiente* a vida que aquelas obras prodigiosamente resgatam e impugnam, salvam ao mesmo tempo que condenam. Sem renunciar a seu pessimismo e desespero, ao contrário, convertendo-os em matéria e estímulo de sua arte, e levando o culto do esotérico a um limite de rigor quase sobre-humano, Flaubert escreveu um romance capaz de combinar originalidade e comunicação, sociabilidade e qualidade. Porque nesse formalista intransigente a forma nunca esteve divorciada da vida: ela foi sempre seu maior defensor.

Quando viu *Madame Bovary* impresso pela primeira vez, em *La Revue de Paris*, Flaubert, desalentado, escreveu a Louis Bouilhet: “*Ce livre indique beaucoup plus de patience que de génie, bien plus de travail que de talent*” [Este livro apresenta muito mais paciência que gênio, muito mais trabalho que talento] (carta de 5 de outubro de 1856). Cento e dezoito anos depois, combinando de outro modo as palavras do mestre, podemos formular uma frase mais justa sobre esse livro que amamos: seu gênio é feito de paciência, seu talento é obra apenas de trabalho.

Elviria, Málaga, abril de 1974

⁶⁴ Carta s. d., de 1847, *Corresp.*, v. II, p. 49.

⁶⁵ Carta a George Sand, s. d., dezembro de 1875, *Corresp.*, v. VII, p. 281.

⁶⁶ Carta de 2 de julho de 1853. O grifo é de Flaubert.

⁶⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*

- [68](#) Carta a Louise Colet, s. d., julho de 1852, *Corresp.*, v. II, pp. 468-9.
- [69](#) Carta a Le Poittevin, s. d., setembro de 1845, *Corresp.*, v. I, p. 192.
- [70](#) Carta s. d., de outubro ou novembro de 1856, *Corresp.*, v. IV, p. 134.
- [71](#) Carta s. d., de fins de dezembro de 1875, *Corresp.*, v. VII, p. 281.
- [72](#) Henry James, “Gustave Flaubert”, parte de *Notes on novelists*. Nova York: Scribner, 1914.
- [73](#) Marcel Proust, “A propos du style de Flaubert”, em *Chroniques*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1927.
- [74](#) Albert Thibaudet, *op. cit.*, p. 246.
- [75](#) Geneviève Bollème, *op. cit.*, p. 268.
- [76](#) Carta a George Sand, s. d., maio de 1867, *Corresp.*, v. V, p. 300.
- [77](#) Carta de 18 de maio de 1857. O grifo é de Flaubert.
- [78](#) Carta a Maxime Du Camp, s. d., de princípios de julho de 1852, *Corresp.*, v. I, pp. 452-3.
- [79](#) Carta s. d., de junho de 1868, *Corresp.*, v. V, p. 378.
- [80](#) Carta de 20 de julho de 1873. O grifo é de Flaubert.
- [81](#) É óbvio que essa marginalidade era uma atitude psicológica e moral, e não uma realidade econômica em quem podia dedicar todo o seu tempo a escrever porque tinha rendas, mas para o que eu quero dizer essa distinção parece sem importância.