

Em busca de Emma Bovary*

Andrea Saad Hossne

Universidade de São Paulo

Resumo

O ensaio empreende uma reflexão sobre as relações entre o Bovarismo, tomado como tema literário, e a forma do Romance, baseada na análise de uma cena central do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Palavras-chave

Bovarismo; Romance; alteridade.

Abstract

This essay is a reflection about the relations between Bovaryism, taken as a literary theme, and the form of the novel, based on the analysis of a central scene of Gustave Flaubert's *Madame Bovary*.

Keywords

Bovaryism; Novel; otherness.

Cenas

Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. [...] Au lit, le matin, et côte à côte sur l'oreiller, il regardait la lumière du soleil passer parmi le duvet de ses joues blondes [...].Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant; noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui, plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'email. Son oeil, à lui, se perdait dans ce profondeurs, et il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules, avec le foulard qui le coiffait et le haut de sa chemise entr'ouvert. Il se levait. Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir [...]. Charles dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne; et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque brinde de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui et qui, voltigeant, [...] allait, avant de tomber, s'accrocher aux crins mal peignés de la vieille jument blanche, immobile à la porte. Charles, à cheval, lui envoyait un baiser; elle répondait par un signe, elle refermait la fenêtre, il partait. [...]

Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon; [...] il avait envie de la revoir; il s'en revenait vite, montait l'escalier, le coeur battant. Emma, dans sa chambre, était à faire sa toilette; il arrivait à pas muets, il la baisait dans le dos, elle poussait un cri.

[...] c'étaient de petits baisers à la file tout le long de son bras nu, depuis le bout des doigts jusqu'à l'épaule; et elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se pend après vous.

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour, mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.¹

Essa longa cena introduz o leitor ao espaço privado de um dos mais famosos casais da literatura. Ela conduz à intimidade dos Bovary. Conduz também à intimidade de Charles através das avaliações que ele faz da

própria vida, e à intimidade de Emma, com suas cogitações e pensamentos.

Penetrar nessa cena de intimidade permite, de certa forma, vislumbrar a interioridade do texto: suas linhas temáticas que se entrecruzam, os recursos narrativos, sua construção.

Ao flagrar o despertar do casal Bovary, o leitor está sendo levado ao centro das contradições que configuram o tema do romance.

A cena se passa logo após a chegada de Emma, casada, a Tostes. A mudança de estado – ela agora é “madame Bovary” – precipita os conflitos latentes desde o início da narrativa. Não é por acaso que esse novo estado civil de Emma dá título ao romance de Flaubert.

Até então, a vida de Charles estivera no centro dessa narrativa. O romance começa, significativamente, com sua entrada para o âmbito da vida pública social. O leitor o vê estudar, fracassar nos estudos, descobrir o amor – segundo expressão do narrador – casar-se uma primeira vez, estabelecer-se na cidade de Tostes, formar clientela, enviar e enfim casar-se com Emma – personagem da qual ainda pouco se sabe, e o que se vislumbra o mais das vezes ocorre pelo olhar ciu-

1 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 1951, parte I, cap. V, pp. 321-322. A tradução brasileira de onde todos os fragmentos serão extraídos é a de Fúlvia M. L. Moretto, *Madame Bovary: Costumes de Província*, São Paulo, Nova Alexandria, 1993. “Portanto, ele se sentia feliz e sem nenhuma preocupação. [...] Na cama, pela manhã, e lado a lado no travesseiro, olhava a luz do sol que passava entre a penugem de suas faces douradas [...]. Vistos de tão perto, seus olhos pareciam-lhe maiores, sobretudo quando ela abria várias vezes seguidas as pálpebras, ao acordar; negros na sombra e azul-escuro na claridade, possuíam camadas de cores sucessivas e que, mais espessas no fundo, iam clareando na superfície do esmalte. Os olhos dele perdiam-se naquelas profundezas e ele via-se em miniatura até os ombros com o lenço de seda que lhe cobria a cabeça e o alto da camisa entreaberta. Levantava-se. Ela punha-se à janela para vê-lo partir [...]. Charles, na rua, afivelava suas esporas no marco de pedra; e ela continuava a falar-lhe do alto, arrancando com a boca algum pedacinho de flor ou de verdura que soprava em direção a ele e que, esvoaçando, [...] ia embarçar-se nas crinas mal penteadas da velha égua branca, imóvel diante da porta. Charles, a cavalo, enviava-lhe um beijo; ela respondia com um sinal, fechava novamente a janela, ele partia. [...] / Mas agora possuía, para toda vida, aquela bonita mulher que adorava. O universo, para ele, não excedia o circuito sedoso de sua saia; [...] tinha vontade de revê-la; voltava rapidamente, subia a escada com o coração batendo. Emma arrumava-se no quarto; ele chegava sem fazer barulho, beijava-a nas costas, ela dava um grito. / [...] eram pequenos beijos enfileirados ao longo de seu braço nu, desde a ponta dos dedos até os ombros; e ela o repelia, meio sorrindo e aborrecida como se faz com uma criança que se dependura em nós. / Antes de casar, ela julgara ter amor; mas como a felicidade que deveria ter resultado daquele amor não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava. E Emma procurava saber o que se entendia extamente, na vida, pelas palavras felicidade, paixão, embriaguês que lhe haviam parecido tão belas nos livros.” (pp. 50-51)

* O texto a seguir é um capítulo da dissertação de mestrado *Bovarismo e Romance: Estudo das Obras Madame Bovary, de Flaubert, e Lady Oracle, de Atwood*, apresentada à FFLCH-USP em 1993.

mento da primeira esposa de Charles, pelo deslumbramento deste ou por ligeiras descrições do narrador.

É com a primeira cena de intimidade, em plena situação matrimonial, que o foco vai se deslocar para Emma.

Essa cena é precedida pelas informações, dadas pelo narrador enquanto observador exterior dos fatos, de que o marido, ciente do gosto de sua esposa por passeios de carro, adquire uma condução de segunda mão, que com certas melhorias chega a parecer-se a um tálburí.

No início da cena do despertar, quase insensivelmente, o foco vai passando desses fatos exteriores para a mente de Charles: “Il était donc heureux [...]”. Num segundo momento, a mudança se acentua, o leitor não só está mais próximo do olhar de Charles, como contempla com ele Emma Bovary: “Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis [...]”.

O olhar de Charles encontra os olhos de Emma e neles encontra-se a si mesmo refletido, fechando uma espécie de circuito. É a si que contempla por meio dela. Os olhos de Emma mediam essa contemplação. Nada é dito sobre o seu olhar, entretanto, seus olhos – boa superfície refletora – são descritos nos menores detalhes.

O narrador, então, retoma sua posição de observador da exterioridade, cortando com frases curtas, referentes a ações, o momento da contemplação: “Il se levait. Elle se mettait à la fenêtre [...]”. Finda a contemplação, é ainda dessa posição que a situação da despedida matinal dos esposos é presenciada. Uma cena aparentemente idílica e tranqüila. Novamente há cortes rápidos com frases verbais curtas: “[...] elle répondait par un signe, elle refermait la fenêtre, il partait”.

Feito o corte, encerrada a primeira parte da cena, tem lugar uma outra etapa, em que Charles, sozinho, afasta-se da casa. Do aspecto externo, o narrador passa para o interno, e assim o leitor se vê colocado diante das ruminações de Charles.

O início destas faz eco à primeira frase utilizada pelo narrador no começo de sua descrição da intimidade do casal. Ou seja, primeiro dizia-se: “Il était donc heureux et sans souci de rien au monde”. E agora reporta-se o seguinte pensamento: “Jusqu’à présent, qu’avait-il eu de bon dans l’existence?” (p. 322).²

Esse pensamento abre para uma divisão que Charles faz de sua vida em quatro fases.

O tempo de colégio, onde se sentia inferiorizado pela fraqueza e pobreza em comparação com os colegas. A época de estudante de medicina, em que esse sentimento ainda permanece devido à escassez de recursos financeiros, que mal podiam lhe propiciar divertimento com a menos cara das amantes – “quelque petite ouvrière”. Segue-se o primeiro casamento, no qual perdura o sentimento de inferioridade, mediante o domínio de uma viúva, de pés frios. O primeiro casamento tem as marcas características de uma viuvez. É como viúva que a primeira mulher estará ao lado de Charles, idéia ampliada pelo fato de que ela quase sempre continua a ser referida como a viúva Dubuc, e também pela menção dos pés frios. A idéia de pobreza de recursos, portanto, se mantém.

Chega, então, a quarta fase, o presente, em que a inferioridade, a limitação de recursos de qualquer espécie, é substituída pela idéia de uma posse valiosa e permanente: “Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu’il adorait”.

As duas frases mencionadas como aberturas para partes significativas desse trecho têm entre uma e outra a contemplação amorosa de Charles nos olhos de Emma. A felicidade de Charles é a felicidade da posse de um espelho que o aumenta, que o enriquece perante seus próprios olhos e daqueles que o cercam.

Um pouco mais adiante, essa autocontemplação satisfatória se vê reforçada:

Elle dessinait quelquefois; et c’était pour Charles un grand amusement que de rester là [...].

Quant au piano, plus ses doigts y couraient vite, plus il s’émerveillait.

Emma, d’autre part, savait conduire sa maison. [...] Il rejaillissait de tout cela beaucoup de considération sur Bovary.

Charles finissait par s’estimer davantage de ce qu’il possédait une pareille femme! (pp. 328-329)³

Retomando a cena inicial, ocorre, a seguir, uma terceira etapa com o retorno precipitado de Charles a casa. O narrador altera o foco novamente. Da mente de Charles passa às suas ações, vistas de fora: “[...] il s’en revenait vite, montait l’escalier [...]”. Acontece nova cena de aparência idílica, sempre descrita do ponto de vista de um observador exterior aos fatos. Já ao fim, dois adjetivos indicam a sutil mudança de foco que está começando a ocorrer, agora para dentro da mente de Emma: “[...] elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée [...]”.

E, finalmente, o foco centra-se com mais determinação em Emma, sobre a qual permanecerá a maior parte do tempo. A Charles serão dedicados somente quatro capítulos da primeira parte. O quinto capítulo, observado até aqui, divide-se entre ele e Emma. Os outros quatro, bem como todos os quinze capítulos da segunda parte, estão voltados para ela. Na próxima e última parte, é ainda Emma quem se encontra no centro da maioria dos capítulos, até a sua morte, num total de oito. Os três restantes dividem-se entre várias personagens, dando conta, principalmente, da fase final da vida de Charles e da ascensão do farmacêutico Homais.

A história de Charles ocupa, portanto, o primeiro plano da narrativa, com exclusivi-

dade, até o momento em que se estabelece e se firma a situação de matrimônio. Daí em diante, o leitor acompanha a história de *madame Bovary*, ou seja, da esposa de Charles. E esta, vale repetir, começa assim:

Avant qu’elle se mariât, elle avait cru avoir de l’amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n’étant pas venu, il fallait qu’elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l’on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d’*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.

Sintomaticamente, é com o pronome “elle” que se inicia o capítulo seguinte.

É evidente que há no texto outros momentos de referência a Emma, anteriores ao da mudança de focalização. Mas todo este capítulo V da primeira parte, especificamente o trecho abordado há pouco, se configura num momento de passagem na narrativa. Charles abandona o primeiro plano, *madame Bovary* passa a ocupá-lo. Por meio das variações de foco, foi possível acompanhar a maneira como o narrador conduziu essa passagem.

Quando a história de Emma Bovary começa, com as palavras citadas, alguns elementos importantes desse romance se deixam vislumbrar. Há uma divisão entre dois períodos de vida: o antes e o depois do matrimônio. Há o reconhecimento de um possível engano: o amor não levou à felicidade a que deveria levar, portanto não era amor. Esse “qui aurait dû résulter” deixa clara a existência de um referencial que possibilita essa formulação. Nas frases finais do trecho esse referencial se explicita: é a literatura.

Está colocada dessa forma a condição básica da personagem: esposa leitora. Delimita-se o seu percurso no romance, a sua

2 “Até o presente, que tivera de bom na existência?” (p. 50)

3 “Às vezes desenhava; e para Charles era um grande divertimento permanecer de pé a olhá-la [...]./ Quanto ao piano, mais seus dedos corriam velozes, mais ele se maravilhava./ Emma, por outro lado, sabia dirigir sua casa. [...] De tudo isso resultava muita consideração para Bovary./ Charles acabava por dar mais valor a si próprio pelo fato de possuir uma tal mulher.” (pp. 58-59)

busca: “Et Emma cherchait à savoir ce que l’on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d’*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres”.

Assim termina esse capítulo de passagem. O seguinte já começa com um recuo no tempo, rico em elementos que mostram a formação desse referencial e a busca que ele vai encetar.

Há ainda, nesse capítulo de passagem, alguns outros elementos a serem considerados.

Não é abruptamente que Emma vai assumir o primeiro plano, como já foi dito. No próprio capítulo V, encontra-se o mais expressivo dos passos nesse caminho, que funciona à maneira de um prelúdio, antecipatório, prefigurando o que vai se dar no romance, na história de Emma. É anterior à cena de intimidade do casal, mas já a prenuncia. É o momento em que Emma vê pela primeira vez o quarto conjugal e seus pertences.

Une boîte des coquillages décorait la commode; et, sur le secrétaire, près de la fenêtre, il y avait, dans une carrafe, un bouquet de fleurs d’oranger, noué par des rubans de satin blanc. C’était un bouquet de mariée, le bouquet de l’autre! Elle le regarda. Charles s’en aperçut, il le prit et l’alla porter au grenier, tandis qu’assis dans un fauteuil (on disposait ses affaires autour d’elle), Emma songeait à son bouquet de mariage, qui était emballé dans un carton, et se demandait, en rêvant, ce qu’on en ferait, si par hasard elle venait à mourir. (p. 320)⁴

O ponto de exclamação marca o momento em que o foco se desloca da exterioridade da cena para dentro da personagem. Sua ima-

ginação leva-a a relacionar matrimônio – por meio de um signo usual como o buquê de noiva – à morte. O buquê da esposa anterior é substituído em sua mente pelo seu, o destino da outra pelo seu próprio destino.

Sentada no quarto conjugal de sua antecessora com os objetos que pertenciam à viúva, cercada pelo que trouxe consigo, seus próprios pertences, Emma coloca lado a lado a probabilidade de morte e a continuidade do signo que representa o matrimônio. A manutenção de uma condição é contrastada com a perecibilidade dos indivíduos que por ela passam.

Como contraponto a essa espécie de suspeita que paira no ar, presencia-se, mais adiante, ao fim dessa primeira parte, uma outra cena. Emma prepara-se para mudar-se de Tostes com Charles.

Un jour qu’en prévision de son départ elle faisait des rangements dans un tiroir, elle se piqua les doigts à quelque chose. C’était un fil de fer de son bouquet de mariage. Les boutons d’oranger étaient jaunes de poussière, et les rubans de satin, à liséré d’argent, s’effiloquaient par le bord. Elle le jeta dans le feu. Il s’enflamma plus vite qu’une paille sèche. Puis ce fut comme un buisson rouge sur les cendres, et qui se rongeaient lentement. Elle le regarda brûler. Les petites baies de carton éclataient, les fils d’archal se tordaient, le galon se fondait; et les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noir, enfin s’envolèrent par la cheminée.

Quand on partit de Tostes, au mois de mars, madame Bovary était enceinte. (p. 353)⁵

O buquê fere os dedos de Emma e é atirado ao fogo. Ela põe-se a observá-lo enquanto queima. O signo do casamento se destrói em segundos, revoando pela lareira. A comparação com as negras borboletas em que o buquê se metamorfoseia remete tanto à fragilidade e à efemeridade de sua duração quanto à morte.

É a cena que precede a segunda parte do livro, a mais extensa das três, em que Emma viverá o adultério com Rodolphe e Léon, contrairá dívidas, e seus conflitos com a realidade se acirrarão.

No nível do enredo, a queima do buquê anuncia o adultério e, mesmo, o fim funesto da protagonista. Isso evidencia um segundo recurso usado pelo narrador. O primeiro, já observado, é a variação de foco. O segundo corresponde à colocação de uma cena que cifradamente anuncia a continuidade do enredo. Mas nele encontram-se embutidos um terceiro e um quarto recursos. O terceiro se confunde com a utilização da alegoria,⁶ como o buquê de noiva em relação ao casamento. O quarto é essa espécie de paralelismo de elementos ou situações que aparecem uma primeira vez e depois retornam ao texto, em geral degradados ou deteriorados, mantendo sempre uma relação muito próxima com o destino da heroína.⁷

Além de cumprir uma função específica na construção e na continuidade do enredo e da narrativa, essa cena, seguida da frase final, de teor informativo, revela uma associação de elementos: matrimônio, morte, maternidade.

É significativo o fato de que o narrador, após essa descrição, ao comunicar a gravidez da personagem tenha preferido referir-se a ela como “madame Bovary” – a esposa – em vez de simplesmente Emma – o indivíduo – como ele faz outras tantas vezes.

O matrimônio e, mais tarde, a paternidade são o final feliz, ainda que provisório, da história de Charles; em contrapartida, para Emma essas experiências marcam o início de um percurso pessoal atormentado. Assim considerado, o percurso de Charles, no que diz respeito aos padrões vigentes no romance burguês tradicional, é mais “feminino” do que o de Emma. Feminino e feliz.

Percurso

O percurso feminino, tal como é detectável tanto no âmbito romanesco convencional⁸ quanto na maior parte do romance da burguesia oitocentista, admite para a mulher uma única possibilidade viável de realização pessoal: o casamento, identificado ao Amor, e, seguindo-se a ele, a maternidade. Para o homem, a realização pessoal passa pela profissão ou pela satisfatória posse de bens, pelo prestígio social, a política ou, enfim, pela possibilidade de ascensão social propriamente dita.

Charles em nenhum momento parece acalantar expectativas dessa espécie. Quando dá um passo nessa direção é sempre sob forte influência alheia, ou mesmo por uma re-

sarça vermelha nas cinzas que roía a si mesma, lentamente. Ela olhou-o enquanto queimava. Os pequenos arcos de papelão rebentavam, os fios de arame retorciam-se, o galão fundia-se; e as corolas de papel, endurecidas, que se balançavam ao longo da chapa como borboletas negras, enfim, voaram pela chaminé. / Quando partiram de Tostes, no mês de março, a Sra. Bovary estava grávida.” (p. 84)

6 No sentido estrito, em que a alegoria é considerada enquanto um discurso que oculta – ou revela – outro.

7 Exemplo disso seriam essas duas aparições do buquê de noiva; os dois bailes que marcam períodos da vida da heroína, o do marquês e o de máscaras; os dois encontros com o Visconde, no baile do marquês e à vésperas do suicídio.

8 Tomado aqui este termo enquanto denominação do vasto campo do imaginário, a matriz literária, descrita e estudada por Northrop Frye, como um primeiro deslocamento do mito, em seu *La Escritura Profana: un Estudio sobre la Estructura del Romance*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

4 “Uma caixa de conchas decorava a cômoda; e sobre a escrivaninha, perto da janela, havia num jarro um buquê de flores de laranjeira, amarrado com fitas de cetim branco. Era um buquê de noiva, o buquê da outra! Ela olhou-o, Charles percebeu, agarrou-o e foi levá-lo ao sótão, enquanto, sentada numa poltrona (estavam dispostas suas coisas ao seu redor), Emma pensava em seu buquê de noiva, empacotado numa caixa de papelão e perguntava-se, devaneando, o que fariam com ele se por acaso ela viesse a morrer.” (p. 49)

5 “Um dia em que, prevenido a mudança, ela arrumava sua gaveta, feriu os dedos com alguma coisa. Era um arame de seu buquê de noiva. Os botões da laranjeira estavam amarelos de pó e as fitas de cetim com debrum de prata estavam desfiadas. Atirou-o ao fogo. Ele ardeu com amor rapidez do que palha seca. Depois, houve como uma

lativa coerção, como no caso da cirurgia de Hippolyte, que redundava em evidente fracasso. É Emma quem o instiga, principalmente.

Há um momento no texto em que Emma se situa diante desse percurso tipicamente feminino, produzindo, porém, alterações e deslocamentos. A essa altura, já é mãe e já é também amante de Rodolphe há algum tempo. Recebe uma carta do pai que a faz recordar seus tempos de solteira, na fazenda e no convento.

Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quel espoir! quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus maintenant! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; — les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route. (p. 449)⁹

Emma já não identifica o matrimônio ao amor. O amor, subentende-se, identifica-se ao adultério. Não se trata ainda de uma época em que a mulher possa escolher com total liberdade o futuro marido. É preciso reconhecer, no entanto, que Emma não foi exatamente forçada a se casar com Charles, embora seu pai demonstrasse certo interesse nisso, especialmente no tocante ao aspecto financeiro envolvido na questão. Mas, se nem sempre era possível escolher o marido, era possível escolher o(s) amante(s).

Também é digno de nota o fato de que Emma não enumera entre essas condições sucessivas a maternidade. Esta não chega já-

mais a ser um objetivo, não se torna para ela uma das grandes satisfações da vida, como previa o percurso típico feminino.

Emma se queixa de que cada instância desse percurso e até mesmo seu desvio — como se percebe, tanto um como outro colocados sempre em função da mediação do masculino — não lhe trouxeram felicidade. E lembra, saudosa, a “abondance d'illusion” — sua maior riqueza, a mais identificável e pessoal delas — com que vestiu (ou investiu em) cada um desses momentos, desperdiçando-a e empobrecendo-se.

Seria isso o bastante para atribuir um caráter viril a Emma? É como Baudelaire a vê:

[...] madame Bovary, no que ela tem de mais enérgico e de mais ambicioso, e também de mais sonhador, madame Bovary permaneceu um homem.¹⁰

Baudelaire arrola “provas” dessa suposta virilidade: a imaginação substituindo o coração; a capacidade de agir (“Energia repentina de ação, rapidez de decisão, fusão mística do raciocínio e da paixão, que caracterizam os homens criados para agir”); gosto “imoderado pela sedução, pela dominação”, que Baudelaire resume nos termos: “dandismo, amor exclusivo pela dominação”.¹¹

Diz ainda, e é digno de nota:

No entanto, madame Bovary se entrega; arrebatada pelos sofismas de sua imaginação, entrega-se magnificamente, generosamente, de uma maneira toda masculina, a canalhas que não são seus iguais, do mesmo modo que os poetas se entregam a mulheres impudentes.¹²

Se as observações de Baudelaire quanto à relação entre a personagem e seu criador — sendo este a fonte da virilização daquela — encontram eco vez ou outra na fortuna crítica flaubertiana, motivadas mesmo em algumas ocasiões pela famosa frase de Flaubert, “Madame Bovary c'est moi”; se as vinculações ligeiras que estabelece entre o Santo Antônio da *Tentation* e madame Bovary, no que concerne à relação com a imaginação, tocam em características cruciais da obra de Flaubert — principalmente o embate entre imaginação, fantasia e a apreensão da realidade objetiva —; se, enfim, sua percepção das diferenças entre Emma Bovary e as personagens femininas usuais no Romance apontam para a realidade, suas conclusões, no entanto, traem seu profundo comprometimento com uma série de parâmetros tomados como verdadeiros e eternos e que não são mais do que frutos de uma ideologia de dominação da mulher.

Não foi outro, senão o próprio Baudelaire, quem afirmou:

A mulher é o contrário do Dândi. Deve, pois, causar horror. [...]

A mulher é natural, isto é, abominável.

Por isso ela é sempre vulgar, isto é, o contrário do Dândi.¹³

E ainda:

Amamos as mulheres à proporção que elas nos são mais estranhas. Amar as mulheres inteligentes é um prazer de pederasta. Assim, a bestialidade exclui a pederastia.¹⁴

As formulações de Baudelaire são particularmente de interesse para este estudo por vários motivos. Primeiro porque ele nota uma diferença entre a personagem Emma e a personagem feminina tradicional, atribuindo esse

fato à existência de um caráter viril sob forma feminina; segundo porque através dessa operação dá um testemunho de época bastante claro dos mecanismos pelos quais a sociedade burguesa do século XIX criou sua imagem do feminino e manteve a mulher sob domínio, a saber: sua identificação com uma natureza da qual o homem, no processo do esclarecimento, pretende se separar e dominar. Em terceiro lugar, como decorrência, leva à observação da figura de Emma Bovary e seu percurso no romance com o olhar informado pela situação da mulher no século XIX, o que abre perspectivas interpretativas para o romance.

Baudelaire recorre à explicação mais comumente aceita para uma situação em que a mulher não se comporta estritamente de acordo com o parâmetro estabelecido pela dominação masculina: essa mulher não é “feminina”, há algo de “viril” nela.

De certa forma, a afirmação de Baudelaire, crucial por ser contemporânea ao romance, deixa entrever o que estudos, séria e iluminadamente conduzidos, apontam sobre a condição feminina na sociedade moderna. A referência aqui é especificamente a Adorno e a Hans Mayer.

Toma-se, inicialmente, o aspecto da identificação do feminino com o natural e a questão do casamento:

No debate do esclarecimento e do mito, cujos vestígios a epopéia ainda conserva, a poderosa sedutora já se mostra fraca, obsoleta, vulnerável, e precisa dos animais submissos para escolta [Adorno refere-se à Circe, na *Odisseia*]. Como representante da natureza, a mulher tornou-se na sociedade burguesa a imagem enigmática da sedução irresistível e da impotência. Ela espelha assim para a dominação a vã mentira que substitui a reconciliação pela subjugação da natureza.¹⁵

9 “Que felicidade naquele tempo! Que abundância de ilusões! Não mais existiam agora! Ela as gastara em todas as aventuras de sua alma, em todos os estados sucessivos, na virgindade, no casamento e no amor — perdendo-as assim, continuamente, ao longo da vida, como um viajante que deixa alguma coisa de sua riqueza em todas as estalagens da estrada.” (pp. 187-188)

10 Charles Baudelaire, *Reflexões sobre meus Contemporâneos*, trad. Plínio Augusto Coelho, São Paulo, Educ/Imaginário, 1992, p. 50.

11 Idem, p. 51.

12 Idem, ibidem.

13 Charles Baudelaire, *Meu Coração Desnudado*, trad. Aurélio Buarque de H. Ferreira, Rio Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 55.

14 Idem, p. 20.

15 Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*, trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 74.

O casamento é a via média que a sociedade segue para se acomodar a isso: a mulher continua a ser impotente na medida em que o poder só lhe é concedido pela mediação do homem.¹⁶

O homem dominador recusa à mulher a honra de individualizá-la. A mulher tomada individualmente é, do ponto de vista social, um exemplo da espécie, uma representante de seu sexo e é por isso que ela, na medida em que está inteiramente capturada pela lógica masculina, representa a natureza, o substrato de uma submissão sem fim na Idéia, de uma submissão sem fim na realidade. A mulher enquanto pretensamente natural é produto da história que a desnatura. A vontade desesperada de destruir tudo aquilo que encarna a fascinação da natureza, do inferiorizado fisiológica, biológica, nacional e socialmente, mostra que a tentativa do cristianismo fracassou. [...] Extirpar inteiramente a odiosa, irresistível tentação de recair na natureza, eis a crueldade que nasce na civilização malograda, a barbárie, o outro da cultura.¹⁷

Se Adorno proporciona uma visão convincente da necessidade de a sociedade esclarecida identificar o ser feminino com a natureza e fazer de sua relação com ambos uma relação de dominação que se reflete na própria instituição do casamento burguês, Hans Mayer oferece uma tipologia feminina moldada a partir dessa necessidade e seus referenciais históricos. Adorno fala em dialética entre mito e esclarecimento, Mayer prefere a idéia de uma Contra-Ilustração.

Avançando ainda um pouco para retornar ao texto com o olhar mais informado, toma-se um segundo aspecto, que é o da “virilização”, e, ainda, a questão do casamento.

Segundo Hans Mayer, quando a burguesia se estabelece como classe dominante, no desejo de manutenção dessa posição, abandona um dos pontos defendidos pela Revolução de 1789, que a impulsionou até aí: o princípio da igualdade. Nesse momento se dá o processo da Contra-Ilustração burguesa.

Na literatura, filosofia e arte de toda a Europa, vai-se limpando a mulher de todos os aspectos de igualdade e, conseqüentemente, para dizer como Nietzsche, da desfeminização. Daí se segue que a imagem da mulher emancipada, e por isso feliz, acaba reprimida em favor de uma representação de mulheres que não querem viver como minoria e se destroem precisamente por sua qualidade de minoria: Bovary, Karenina, Effi Briest. É uma literatura de ilusões perdidas.¹⁸

Justamente ao se iniciar o novo século, o XIX, multiplicaram-se, não só na realidade, mas também na Literatura, os indícios de que a família burguesa havia-se constituído daí por diante como desigual. Pôs-se em marcha o processo de discriminação contra a mulher política e, portanto, “não feminina”, que iria importunar ao século com intermináveis debates sobre o direito das mulheres ao voto, o acesso da mulher aos estudos, ao casamento livre. A mulher solteira intelectual passa a ser figura de pilhérias: como “solteirona” *hombruna* e como *blue stocking*, como meia azul.¹⁹

[...] imagem da mulher significa imagem masculina que a mulher assume, aceita em sua vontade e imita, até ao ponto de poder apresentar de fato essa imagem a si mesma como imagem feminina.²⁰

Emma

As considerações desses dois estudiosos, quando relacionadas com o romance de Flaubert e com a visão de Baudelaire sobre Emma Bovary, permitem evidenciar alguns traços da personagem e de seu percurso narrativo.

Emma Bovary, insatisfeita com o casamento, busca o amor no adultério. É um desvio, mas até certo ponto ilusório, na medida em que nele também a possibilidade de realização pessoal feminina fica restrita unicamente à mediação masculina.

Emma não advoga para si a igualdade com o ser masculino. Reconhece neste um privilégio inacessível à mulher, e há inúmeras passagens no romance que o atestam. Duas delas se destacam: a primeira é a aceitação incondicional de um padrão de virilidade que por si só pressupõe a desigualdade, a superioridade e a dominação; a segunda é o desejo de que o filho que gestava fosse homem e não mulher.

Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. (p. 328)²¹

O ideal de virilidade, que nesse trecho se confronta com a realidade de Charles, em nenhum momento é questionado. Emma nunca chega a conceber grandes transformações em sua vida sem a mediação, superior, do homem. Esse ideal se formou na leitura, o que não é de estranhar, pois que a literatu-

ra quanto mais convencional, mais depositária se torna de concepções cristalizadas. A dialética mito/esclarecimento e os padrões referentes aos papéis sexuais estão presentes na literatura lida por Emma.

Elle souhaitait un fils; il serait fort et brun, et s'appellerait Georges; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. 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 la voile de son chapeau retenu par un cordon, palpète à tous les vents, il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient. Elle accoucha un dimanche, vers six heures, au soleil levant.

“C'est une fille!” dit Charles.

Elle tourna la tête et s'évanouit. (pp. 371-372)²²

Os elementos presentes nesses dois trechos indicam a aceitação do ideal masculino sem questionamentos e da idéia de que o Amor é a única via de existência para a mulher, isto é, as coisas do coração – “les molleses de la chair” – são o seu domínio, ou a parte que lhe diz respeito na vida, uma vez que lei e natureza a tornam desigual, menos livre e firme que o homem. Emma não duvida disso.

Não parece muito adequada a idéia de Emma como uma reivindicadora de igual-

16 Idem, ibidem.

17 Idem, p. 106.

18 Hans Mayer, *Historia Maldita de la Literatura: la Mujer, el Homosexual, el Judío*, Madri, Taurus, 1982, p. 40.

19 Idem, p. 70.

20 Idem, p. 147.

21 “Um homem, pelo contrário, não deveria conhecer tudo, ser exímio em múltiplas atividades, iniciar uma mulher nas energias da paixão, nos refinamentos da vida, em todos os mistérios? Mas ele nada ensinava, nada sabia, nada desejava.” (p. 58)

22 “Desejava um filho; ele seria forte e moreno e se chamaria Georges; e a idéia de ter um filho homem era como a esperança da compensação de todas as suas impotências passadas. Um homem pelo menos é livre; pode percorrer as paixões e os países, atravessar os obstáculos, agarrar a mais longínqua felicidade. Mas uma mulher é continuamente impedida. Inerte e flexível, ao mesmo tempo, tem contra si a languidez da carne com as dependências da lei. Sua vontade, como o véu de seu chapéu preso por uma fita, palpita ao sabor de todos os ventos, há sempre algum desejo que arrasta, alguma conveniência que retém./ Ela deu à luz num domingo, pelas seis horas, ao nascer do sol./ – É uma menina! disse Charles./ Ela virou a cabeça e desmaiou.” (pp. 106-107)

dade, nem a sua virilização se explica por outro fenômeno que não o ideológico, contido na mente de quem o formulou.

Mas, se Emma não cumpre o destino feminino, se ao fim do livro toma atitudes formalmente masculinas para a época (como fumar, receber uma procuração para administrar bens em lugar do marido etc.), onde situá-la então, fora da caracterização viril e da caracterização libertária?

Para responder a essa pergunta, convém retomar a associação entre a tríade “Félicité, Passion, Ivresse” e a literatura, nutrientes fundamentais da vida interior de Emma. A cena idílica vivida com Charles se desfaz diante dessa tríade desejada.

O leitor tem a oportunidade de acompanhar de modo minucioso a formação dessa expectativa, moldada pela literatura e por algumas outras formas de expressão, cuja natureza será preciso especificar, mas que, em traços gerais, procede da fantasia. Seja mediante pratos pintados, livros de prendas, músicas, romances, seja mediante comparações de Cristo como amante eterno, todo um universo de exacerbação dos sentidos, de sensações desmedidas se vai acercando de Emma.²³ Sob os influxos dessa hegemonia da sensação, por um lado, e sob os influxos da Contra-Ilustração, por outro, o caráter de Emma vai sendo moldado pela regra da demasia, conjugando Amor e possibilidade de felicidade. “Passion” e “Ivresse”.

A cena aparentemente idílica de intimidade que é o despertar do casal, selecionada como momento especialmente revelador da problemática tratada neste trabalho, se desdobra em uma segunda cena mediante a atitude de um marido apaixonado, quando Charles regressa precipitadamente a casa movido por paixão. Onde se situa o ponto em que essa cena se dissocia do ideal literário?

Na tranqüilidade e na unilateralidade que a permeia. Há paixão, mas não embriaguez,

como se a realidade fosse um pálido reflexo da imaginação. Emma vive com a imaginação, através dela e por ela. É dela que vem toda sua dor e toda sua vitalidade. A imaginação da paixão lhe interessa mais do que a verdadeira, oferecida por Charles.

Vivendo com a imaginação, ela é quase que uma escritora sem caneta e papel, podendo existir apenas como personagem do seu romance imaginário. A vida real é para ela literalmente morte.

Emma, enquanto personagem, não perde suas ilusões, no sentido de que trata Hans Mayer. Ela nem sequer as tinha: igualdade na sociedade, por exemplo, não era um de seus ideais. Em outras palavras, esta não é exatamente uma literatura de ilusões perdidas, se observada de dentro da mente da personagem, mas de ilusões desperdiçadas, como ela própria formula justamente quando verifica seu percurso pessoal em confronto com o percurso feminino.

De um lado, Emma considera a ilusão sua maior riqueza. Ilusão que, operacionalizada pela imaginação, é forjada no âmbito da literatura. De outro, Emma nunca chega realmente a questionar a desigualdade sexual. Tal configuração leva-me a considerar a possibilidade de que a ilusão, em *Madame Bovary*, vincula-se a uma tentativa de concretização, em forma mais realista e próxima da humana, da personagem feminina de romance e à representação da impossibilidade dessa concretização. Emma é a suprema negação dessa personagem na medida em que, em cada mínimo detalhe, tenta encarnar uma produção ficcional de séculos. Ela é o malogro cabal da heroína do romance existente até o momento e do ideal que a desenhava, prova de que essa personagem é uma construção artificiosa e irrealizável.

Emma deseja a imagem feminina que encontra na literatura, não questiona a idéia de que, como as heroínas que admira, seu caminho na vida esteja traçado predominantemente no terreno do Amor, entretanto, seu

percurso pessoal, na tentativa de corresponder a esses dois pressupostos – o da imagem do feminino e o da relação com o Amor – revela o que há de falso nessa configuração.

Para cumprir-se como ideal do feminino, Emma, ironicamente, assume atitudes que a distanciam dele. Não é libertária ou emancipadora, é convencional e em nome da convenção infringe suas regras. O adultério é desvio, mas sem caráter contestatório. É desvio para encontrar algo convencionalmente atribuído ao percurso feminino tradicional – a experiência do Amor. Não é a um homem que seja seu igual que vai buscar nos amantes, mas homens que se pareçam mais com o ideal literário, cuja base, como já foi observado, se fundamenta na desigualdade, na superioridade e na dominação.

Consumado o adultério com Rodolphe, o narrador flagra um momento de intimidação de Emma que contribui para a tentativa de traçar-lhe o contorno sobre o pano de fundo das heroínas tradicionais no Romance:

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanou sur sa personne la transfigurait.

Elle se répétait: “J'ai un amant! un amant!” se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire [...]. 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 de voix de soeurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. (pp. 439-440)²⁴

A autocontemplação no espelho é acompanhada de sua satisfação diante de uma conquista nem mais nem menos valiosa do que a de um homem que conseguisse como amante uma mulher casada, na época, como aparece, por exemplo na primeira *Éducation Sentimentale*, de Flaubert. Em ambos os romances, a conquista de amantes leva os que a efetuaram a se vangloriarem de forma parecida, como se estivessem obtendo o mesmo prestígio. Na realidade, essa “obtenção de prestígio” só seria assim considerada eventualmente para um homem, nunca para uma mulher, na sociedade da época.

A idéia de uma segunda puberdade parece trazer a reboque a pretensão de viver uma segunda vida, como se a primeira não tivesse valido. É começar a vida de novo, mas agora do jeito “certo”. Só que o jeito adequado é um desvio da norma real, podendo apenas se vincular a uma outra norma – a de um tipo de literatura.

Note-se que o tempo verbal utilizado pela personagem denuncia que, na verdade, ela ainda não consumou, de fato, a possibilidade de realizar suas expectativas: ela “*allait donc posséder enfin ces joies de l'amour*”, nesse novo estado “*tout serait passion, extase, délire*”. Ou seja, Emma ainda não saiu do âmbito da imaginação, do qual, aliás, não sai nunca.

Assim, se por um lado a maneira como se conduz pode parecer filiada a um aspecto

24 “Porém, ao perceber sua imagem no espelho, surpreendeu-se com seu rosto. Nunca tivera os olhos tão grandes, tão negros, nem de tal profundidade. Algo de sutil, disseminado em sua pessoa, a transfigurava./ Dizia a respeito de si mesma: ‘Tenho um amante! Um amante!’ deleitando-se com essa idéia como com a de uma outra puberdade que a tivesse atingido. Portanto ela ia possuir enfim aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade da qual desesperara. Entrava em algo maravilhoso onde tudo seria paixão, êxtase, delírio [...]./ Lembrou então as heroínas dos livros que lera e a legião empírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como uma parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejara ser.” (p. 178)

23 Cf. Gustave Flaubert, op. cit., parte I, cap. VI.

“viril” de personalidade, no sentido ideológico já explicitado, ou a um desejo emancipatório, por outro se percebe que essa atitude está sempre posta em função da possibilidade de concretizar um ideal feminino que exclui concessões à virilidade ou desejos de igualdade.

Na sua tentativa desesperada de encarnar a heroína tradicional, torna-se a sua suprema negação. Emma destrói por dentro essa figura.

É assim que Emma Bovary se configura como a personagem feminina de romance por excelência, ou seja, aquela que, na tentativa de realizar todas as virtualidades da heroína de cunho romanesco, desnuda essa heroína e a si mesma, desnuda aspectos de uma época, desnuda a condição literária feminina e, por extensão, a própria condição feminina.

Há algo de trágico nesse movimento, num destino que se cumpre pela negativa daquilo que se empenha tanto em afirmar.

Olhares

Retomando a cena que aparece na abertura deste texto, é possível perceber ainda um outro aspecto nela presente que, ao ser expandido, pode dar o contorno nítido de que as hipóteses analítico-interpretativas explanadas até agora ainda podem carecer. Trata-se da troca de olhares entre Charles e Emma.

O olhar de Charles, como já foi observado, encontra os olhos de Emma para remetê-lo a si mesmo. O olhar de Emma não encontra nos olhos de Charles a possibilidade dessa mesma reflexão. Ele pode se ver nos olhos dela, ela não consegue se ver nos olhos dele, e ambos jamais vêem o outro na troca de olhar.

Esse desencontro é perceptível também na seguinte reflexão da personagem Emma, posterior àquela primeira cena de intimidade do casal Bovary:

Si Charles l'avait voulu, cependant, s'il s'en fût douté, si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son coeur, comme tombe la récolte d'un espalier, quand on y porte la main. Mais, à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui. (p. 328)²⁵

A esse trecho segue-se a descrição da mediocridade de Charles em contraposição ao ideal de virilidade advindo das leituras. O olhar de Charles não pode refletir adequadamente Emma, porque não está dotado para isso.

Autocontemplação

Quando da consumação do adultério com Rodolphe, Emma, de volta a casa, de passagem diante do espelho surpreende-se com a própria fisionomia, principalmente os olhos. Ela os vê agora, negros e profundos como Charles os observara naquela primeira cena.

Emma, que antes se queixara do olhar do marido que não se encontrava com o seu, não logra esse encontro com o amante. Diante do espelho, é a si mesma que deve o olhar amoroso, mas somente após uma espécie de transfiguração, que não se dá propriamente na relação amorosa, mas no tipo de identificação que ela pode propiciar: “Alors elle se rappelle les héroïnes des livres [...]. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations [...].”

Essa transfiguração se opera por meio de outro, mas não se relaciona com esse outro. O que o adultério efetivamente lhe proporciona é essa identificação com as heroínas romanescas – a imagem do seu desejo. Rodolphe, nesse momento, está fora do círculo estreito da intimidade, o que favorece que ela mantenha a seu respeito uma visão marcada pelas características que o identificam ao ideal masculino apreendido nos livros, em vez de percebê-lo em sua realidade individual. Ao contrário de Charles, que nem sabia explicar-lhe um termo de equitação que ela vira num romance, Rodolphe passeia numa cavalgada com ela, ambos vestindo trajés adequados. Essas e outras particularidades de Rodolphe o credenciam como homem ideal. Ao torná-la sua amante, eleva-a automaticamente ao nível do ideal também, irmanando-a às heroínas de romance.

É isso o que Emma enxerga em seus próprios olhos, diante do espelho.

Há ainda um outro momento em que essa mesma configuração de elementos está presente. Um momento bastante significativo: a morte de Emma.

Na fase final de sua agonia, já quase morta, Emma pede um espelho. Mira-se e aquilo parece de alguma forma confortá-la, a despeito de lágrimas silenciosas que acompanham essa contemplação.

Mais uma vez, irmanada às dezenas de heroínas suicidas, ela consegue uma contemplação satisfatória de si mesma. No espelho, novamente assiste a uma transfiguração. Esse momento, no entanto, precede uma morte atormentada pela canção do velho Cego. Essa espécie de aedo, de longas reminiscências na história da literatura, dá um encaminhamento bastante trágico ao percurso de Emma. O encontro último de Emma com seu ideal feminino é o fim funesto que cifradamente

o Cego lhe apresenta em sua balada – uma canção de autoria de Réstif de La Bretonne:

Souvent la chaleur d'un beau jour
Fait rêver fillette à l'amour.
[...]
Pour amasser diligemment
Les épis que la faux moissonne,
Ma Nanette va s'inclinant
Vers le sillon qui nous les donne.
[...]
Il souffla bien fort ce jour-là,
Et le jupon court s'envola! (p. 589)²⁶

Traçado de uma problemática

Tanto nos desencontros de todos esses olhares, quanto na busca do próprio reflexo de acordo com um ideal e, ainda, mediante o recurso poderoso de variação de foco, uma situação de confronto se desenha.

Na mencionada passagem do capítulo V, em que o centro da narrativa vai se deslocando de Charles para Emma, o narrador observa, exteriormente, cenas idílicas e depois, de maneira sutil, vai contrastando-as com o que se passa na mente dos dois seres que dela participam. Por meio desse contraste, o divórcio entre realidade e expectativa, entre ideal e possibilidade real de experiência, aparece com toda clareza.

Localizar como uma fonte primordial dessa disparidade entre real e ideal a tentativa de encarnar a heroína tradicional de romance traz como consequência a possibilidade de conhecer a anatomia dessa personagem de ficção e suas repercussões na forma literária que a engendra – o Romance.

Dessa maneira, é possível perceber nos conflitos e contradições da personagem feminina Emma Bovary um ponto privilegiado

25 “Se Charles o tivesse desejado, todavia, se o tivesse suspeitado, se seu olhar por uma única vez tivesse ido ao encontro de seu pensamento, parecia-lhe que uma abundância súbita ter-se-ia destacado de seu coração como cai a colheita de uma espaldadeira ao ser sacudida. Mas, à medida que se estreitava mais a intimidade de suas vidas, realizava-se um afastamento interior que a desligava dele.” (pp. 57-58)

26 “Com frequência o calor de um belo dia/ Faz a menina pensar no amor. [...] Para amontoar deligentemente/ As espigas que a foice ceifa/ Minha Nanette vai se inclinando/ Para o sulco que no-la dá. [...] Ventou muito naquele dia,/ E a saia curta levantou vôo!” (pp. 341-342)

do para a observação de uma forma literária num momento vital de seu processo.

Existe um famoso bordão criado por Jules de Gaultier, quando denominou Bovarismo a uma formulação filosófica a partir da obra de Flaubert, que é preciso considerar: “le pouvoir départir à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est”.²⁷

O aspecto que neste momento interessa abordar, dentre os vários que se encontram nessa definição, diz respeito à aproximação entre esse “pouvoir” e o movimento que se evidencia no manejo hábil de foco pelo narrador, nos olhares narcisistas e desencontrados – em que o indivíduo se torna objeto refletor – na transfiguração buscada em referência a um padrão feminino. Desse modo, a relação de Emma Bovary com as heroínas tradicionais dos romances que lê coincide em certa medida com esse “poder” de se conceber outro.

Na medida em que o mecanismo dessa tentativa de Emma, desse poder de se conce-

ber outro se põe em movimento, a própria forma literária se vê, simultaneamente, colocada sob o foco de observação. O Bovarismo, a partir da definição de Gaultier somada às considerações feitas neste capítulo, está indissociavelmente vinculado a Romance. A mediação dessa vinculação passa pela constituição de uma personagem feminina.

Resta assim averiguar, por um lado, no que o percurso de Emma realmente se transforma e, por outro, que literatura é essa de onde provém o ideal de heroína almejado por Emma, quais as suas formas e as suas características, que atributos traz para o romance.

O traçado dessa problemática impõe a percepção de que investigar essa tentativa de encarnar um tipo de heroína de romance é também investigar as peculiaridades dessa forma literária, assim como a pertinência e o alcance da denominação dessa temática de conflito como Bovarismo.

Recebido em setembro de 1999.

História e ficção

Tentativa de interpretação a partir de *Monsieur Quine**

Monique Gosselin

Universidade de Paris X

Resumo

Através da sugestão dada pela leitura dos trabalhos de Paul Ricoeur sobre as relações entre tempo e narrativa, história e ficção, a autora busca ler a complexidade do romance de Georges Bernanos, *Monsieur Quine* (1943), vendo nas personagens sobreviventes de um mundo em ruínas, cuja história se romperia com a guerra de 1914.

Palavras-chave

Georges Bernanos; *Monsieur Quine*; ficção e história.

Abstract

Taking the suggestion that came from reading the works of Paul Ricoeur on the relations between time and narrative, history and fiction, the author makes an attempt at reading the complexity of Georges Bernanos' novel, *Monsieur Quine* (1943), viewing its characters as survivors of a world in ruins, the history of which had been brought to an end with the 1914 war.

Keywords

Georges Bernanos; *Monsieur Quine*; fiction and history.

Posso evocar, à guisa de prelúdio da interpretação, uma seqüência do filme de Alain Resnais, realizado em colaboração com A. Robbe-Grillet, *L'Année Dernière à Marienbad*, em que o espectador é incitado a olhar uma estátua em um parque através do olhar do herói que se desloca; a inalterável estátua se metamorfoseia a cada modificação do ponto de vista: a mesma e, entretanto, outra. Eu veria aí, de bom grado, uma figura da interpretação literária. O texto, embora tenha uma total objetividade independente do ato de leitura, muda de aspecto em virtude das questões que se lhe colocam. Além disso, tanto maior é sua literariedade, mais densa é sua polissemia. Sonhamos sempre, não é mesmo, com a interpretação mais abrangente possível que dê a impressão – ou a ilusão – de “saturar” o texto. Mas isso é apenas utopia. A única regra que me parece subsistir é buscar a interpretação compatível com o maior número de aspectos do texto e evitar transgredir um de seus elementos. Nesse sentido, não se pode fazer um texto dizer não importa o quê e o crítico não é um oráculo inspirado encarregado das “coisas vagas”. O texto, que merece esse nome, constitui um conjunto coerente,

27 Essa definição encontra-se em Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris, Mercure de France, 1902. Essa obra é de difícil acesso e, por ocasião da redação da dissertação, eu ainda não havia obtido um exemplar, o que só veio a ocorrer muitos anos depois (em tradução para o italiano: *Il Bovarysme*, Milão, Istituto Editoriale Italiano, 1946). Naquele momento, vali-me de vários exemplares da fortuna crítica de Flaubert, que está permeada por passagens inteiras desse texto. No presente caso, a citação foi extraída de J.-L. Douchin, *Le Sentiment de l'Absurde chez Gustave Flaubert*, Paris, Lettres Modernes, 1970, p. 55, embora possa ser encontrada em muitos outros autores, como Thibaudet, Girard e o brasileiro Augustô Meyer, em seu livro *Preto & Branco*, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956.

* Publicado originalmente em *Bernanos et l'Interprétation*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 149-166, *Actes et Colloques*, n. 37, sob a direção de Philippe Le Touzé e Max Milner.