

O lançamento do filme de Claude Chabrol e de uma nova tradução do livro que consagrou Flaubert em 1856 (1) é ocasião propícia para rever a posição crítica do autor no clima literário da época e desfazer-se de alguns clichês que cercam sua primeira heroína. O bovarismo enraizado em nossa cultura tornou-se referência para caracterizar um comportamento feminino que se resume em “fugir no sonho à realidade da vida” (Larousse) ou “não aceitar o que deveria ser” (O. Mannoni). A idéia de que Flaubert era mentor do realismo continuava percorrendo os manuais de história literária. No entanto, uma leitura atenta do texto, do manuscrito e da correspondência entre o escritor e Louise Colet desfaz ou dilui em parte os dois clichês.

A RESISTÊNCIA ÀS IDÉIAS FEITAS

Gustave Flaubert lutou toda sua vida contra a estupidez, a burrice, a bobagem e a tolice, termos que traduzem relativamente bem “*la bêtise*” de Bouvart e Pécuchet, os dois heróis do último romance (2). O *Dicionário das Idéias Feitas*, que relata as tolices circulando na língua francesa, revela de fato um saber que guiava a época na sua vida cotidiana (3). Nesse sentido, o romance *Madame Bovary* inicia oficialmente essa luta e não se distancia muito do último romance. O subtítulo, *Costumes de Província*, ilustra essa vontade de descrever o estilo de vida transmitido através de todas as personagens às quais se opõe Emma. Os burgueses de Rouen, os camponeses dos Comícios, Léon e Rodolphe, Charles e Rouault, Bournisién e Homais, etc. refletem essa microsociedade do século XIX, movida pela tolice que caracterizava o burguês, aquela vítima da “igualdade social (promovida em 1789) que passou pelo Espírito” (22/9/1853).

Entretanto, o desejo “realista” de descrever a província não se averigua nas entrelinhas do texto. As intervenções do narrador indicam às vezes um contraponto satírico para não dizer negativo em relação às personagens. As roupas dos convidados no casamento de Charles e de Emma, por exemplo, são descritas minuciosamente, mas entrecortadas de comparações e comentários: “boas casacas, rodeadas de toda a consideração de uma família (...) sobrecasacas (...)”

PHILIPPE WILLEMART

O bovarismo e o realismo em xeque?

CARICATURA DE LEUROT, QUE JULGA FLAUBERT UM SIMPLES ANATOMISTA

de bolsos *largos como sacos* (...) casacos muito curtos, tendo nas costas dois botões aproximados *como dois olhos* e cujas abas pareciam ter sido *cortadas diretamente, com um só golpe, pelo machado de um carpinteiro*” (p. 43). A famosa comparação da conversa de Charles “*plate comme un trottoir*” (“sem relevo como uma calçada”, p. 58), retomada integralmente por Chabrol, confirma o que Flaubert dizia em 1852: “Acreditam que estou apaixonado pelo real enquanto eu o odeio: porque é o ódio do realismo que cultivei nesse romance”. A numerologia exata, mas irreal - quarenta e seis dias para a cura e setenta e cinco francos para o tratamento de Rouault, dezenove minutos para esperar o “sim” de Emma, quarenta e três pessoas ao casamento, etc., sublinha essa recusa do realismo e leva o leitor a se perguntar: o que queria Gustave Flaubert? Emma sugere uma resposta.

A REALIDADE VIRTUAL

Perseguida pela lembrança do baile de Vaubyessard, olhava a charuteira de seda verde que teria sido oferecida ao Visconde por uma amante, via-o nitidamente “entre vasos de flores e os relógios Pompadour” e imaginava “um hálito de amor, uma esperança e uma lembrança fixados em todos aqueles fios” (p. 74). Ajudada pelo mapa de Paris, distinguia “o mundo dos embaixadores (...), a sociedade das duquesas (...) e a multidão dos homens de letras e das atrizes” (p. 75). Antes da fuga planejada com Rodolphe na segunda parte, “Emma não dormia e despertava em outros sonhos” (p. 210), mas, curiosamente, via com nitidez “mulheres de corpetes vermelhos (...) ouvia sinos que tocavam (...) o murmúrio das guitarras e o ruído das fontes cuja evaporação, ao desvanecer-se, refrescava montes de frutas” (idem). Isto é, Emma não diferenciava a realidade do sonho ou do devaneio. Não havia separação nítida entre os dois mundos. Como o psicótico, parecia confundir a realidade com a alucinação. Dentro da ficção, o “luxo dos detalhes” comprova a indistinção entre os registros da realidade ou do sonho. Estamos longe do realismo e próximos da realidade virtual flaubertiana. Genette lembra o contestado episódio do fiacre no qual o leitor é convidado a ver “atrás dos jardins do hospital, onde alguns velhos

de casaco preto passeavam ao sol ao longo de um terraço coberto por heras verdes” (p. 261). Emma e Léon entretidos atrás da cortina fechada do fiacre nem podiam imaginar os velhos, suas roupas e as heras verdes. O narrador esquece a história “realista” e se deixa levar por detalhes gratuitos, imprevisíveis e arbitrários que traduzem uma opção “não-romanesca”, pouco normativa e quase inadaptável ao cinema na sua totalidade. O acessório toma conta da beleza da escritura e ilustra esse projeto de *não dizer nada*, que “inaugura a experiência literária moderna” (4). Flaubert não representa o realismo prosaico e rude de Champfleury ou de Courbet, mas a modernidade, se entendermos com este termo a anulação da história ao proveito da escritura.

Em 1992, Pierre Bourdieu lançou um livro fundamental para a compreensão da arte flaubertiana que corrobora, em parte, a interpretação de Genette. Sem afiliar-se religiosamente a nenhum movimento, Flaubert se insere entre os partidários da arte social e da arte pela arte contra a arte burguesa ou comercial. Como Frédéric da *Educação Sentimental*, “Flaubert não consegue levar o real a sério [porque o real é somente] a referência universalmente garantida de uma ilusão coletiva [ou uma] realidade a qual medimos todas as ficções”. (5). A vida sendo ficção, todas as manifestações da vida são fictícias e dependem de acordos para se tornarem reais. Saussure não disse outra coisa da linguagem quando acentuou a ligação arbitrária do significante com seu significado. Com a escritura de *Madame Bovary*, Flaubert renova a pergunta filosófica fundamental sobre a realidade objetiva ou idealista e encara tudo como ficção com as devidas conseqüências para sua heroína.

Confusão de registros na personagem, realismo ao excesso do narrador ou opção estética do escritor? Diria que a mesma lógica explica os três níveis de resolução. Entrando na ficção, o escritor elabora um mundo *sui generis* em que as categorias de realidade e não-realidade não funcionam: sonho, devaneio ou fatos, tolices, saber ou religião, Yonville, Rouen ou Paris, mundo dos camponeses, dos burgueses ou dos aristocratas, essas distinções fazem parte da mesma ilusão coletiva fora da ficção de que o autor como tal não compartilha. Se “a primeira

PHILIPPE WILLEMART é professor de Literatura Francesa na Universidade de São Paulo e autor de *O Universo da Criação Literária* (Edusp).

1 Trad. de Fúlvio M. L. Moretto, São Paulo, Nova Alexandria, 1993. As citações se referem a esta edição.

2 Leyla Perrone Moisés, “A História de um Romance Assassino”, in *Jornal da Tarde*, 31/10/1981, p. 6.

3 Philippe Sollers, “Flaubert aujourd’hui”, in *Magazine Littéraire* 108, Canadá, p. 28.

4 Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966. pp. 225 a 243.

5 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’Art*, Paris, Seuil, 1992, p. 33.

qualidade da Arte e seu alvo, é a ilusão” (9/1853), entendemos a constatação anterior de Flaubert: “Terei feito o real escrito” (8/1853). O único medidor do que é real ou não é o próprio autor. As observações de Genette, embora excelentes, partem da ilusão coletiva da verossimilhança e misturam ficção e realidade. A leitura sociológica de Bourdieu talvez seja mais correta porque adota o ponto de vista de Flaubert através das personagens Frédéric e Emma. Nesse quadro ficcional de *Madame Bovary*, Emma se torna, portanto, a única personagem que tem a capacidade de quebrar as fronteiras. Vive em um mundo já construído igual ao mundo real do século XIX, com suas divisões sociais - a aristocracia e o Visconde, a Igreja e Bournisién, a burguesia provinciana e Homais, o quarto estado e Félicité -, sua pedagogia - o convento de Rouen e o catecismo -, seus costumes - o casamento e os Comícios -, seus meios de comunicações e de locomoção - cavalo, carros, caieças de cavalo, carroções de duas rodas, cabriolés, *tapissière*, carretas, *boc*, carruagem, tálburi, diligência, etc. -, suas idéias feitas - o positivismo e o dogmatismo religioso -, suas esperanças - a fiadura de linho, a cura de pés aleijados, o desenvolvimento da indústria, do comércio, da agricultura e das belas artes tão celebrado no episódio dos Comícios.

Emma resiste a esse mundo e suas divisões, não como Julien Sorel, filho de carpinteiro, que procura vencer através das aristocratas Louise de Renal e Mathilde de La Mole, mas por meios mais próximos da introspecção do que da ação: abolir o corte entre as leituras e esta realidade - queria como as heroínas dos romances “casar-se à meia-noite à luz de tochas” (p. 42); eliminar se possível a divisão social - no camarote do teatro “arqueou o corpo com a desenvoltura de uma duquesa” (p. 235); apagar a diferença entre sonho, devaneio e vida real como já foi comentado acima; esquecer o passado - “diante das fulgurações da hora presente no castelo de Vaubyessard, sua vida passada, tão nítida até então, desvanecia-se inteiramente e ela quase duvidava de tê-lo vivido (...) não havia mais que sombra estendida sobre todo o resto” (p. 69).

A maioria desses meios decorre de um trabalho da imaginação baseado na imitação de personagens de ficção ou reais, na ausência de referências ou na recusa de um

passado. Há uma vontade de voltar à estaca zero, remodelar ou reconstruir sua história, bem parecida ao estado do analisando no decorrer da cura.

A PRIMEIRA HISTÉRICA

Depois do casamento, uma angústia começou a trabalhar a heroína: “antes de casar, ela julgava ter amor; mas como a felicidade (...) não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava. Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras *felicidade, paixão, embriaguez* que lhe haviam parecido tão belas nos livros” (p. 51).

Emma questiona suas leituras e sua educação, tenta falar com Charles, o que era evidentemente inútil, ela “fazia muitas confidências a sua galga! Tê-las-ia feito às achas da lareira e ao pêndulo do relógio” (p. 79). A mudança para Yonville não lhe dá muito mais chances de ser ouvida. Sem ousar declarar sua paixão por Léon - “permanecia quebrada, ofegante, inerte, soluçando baixinho com as lágrimas escorrendo” (p. 126) -, Emma resolve falar com o padre Bournisién, que mais preocupado com os moleques do catecismo e “as vacas com inchaço”, mais propício a recorrer aos remédios de Charles Bovary do que oferecer sua escuta, entra na igreja e deixa Emma sem resposta. Rodolphe Boulanger resolve a situação a seu modo, Léon lhe sucederá, mas Emma nunca terá uma verdadeira resposta. Faltava Freud, que aprendeu com Bertha Pappenheim a cura pela fala e a posição de escuta do analista. É nesse sentido que Emma Bovary é a primeira histérica da literatura (6). Não havia ninguém para responder a suas perguntas que giravam em torno da questão fundamental “o que é ser mulher?”. O marido, o pároco ou o farmacêutico, os dois amantes não representavam para Emma o “mestre que sabe” (7). Limitados pela tolice dos costumes de província, uma ideologia conquistadora ou uma erótica machista ou romântica, essas personagens não podiam colocar-se do lado do outro, suspeitar de uma problemática mais complexa e, portanto, desencadear uma transferência. Emma esquece ou recalca a angústia, ultrapassa a etapa necessária do saber e entrega-se ao gozo com Rodolphe. Como toda histérica, tenta dominar o mestre do gozo (8) que, no entanto, lhe escapa, provocando uma tentativa de

8 Idem, *ibidem*.

6 Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 28.

7 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991, p. 150.

suicídio. Salva por Félicité, somatiza sua angústia com uma febre cerebral de quarenta e três dias. Foge na religião sem poder eliminar a lembrança de Rodolphe que “permanecia mais solene e mais imóvel do que a múmia de um rei num subterrâneo” (p.228). A ópera de Lammermoor (*L'Amère Mort*) a devolve a Léon com quem vai viver o último ato (9). Surpreendendo seu segundo amante, torna-se por sua vez a mestre do gozo, mas, não tendo os meios para sustentá-lo, é levada à morte. Em termos psicanalíticos, diríamos que Emma não soube separar o gozo da verdade da castração, isto é, não quis saber do fosso existente entre o gozo e as exigências impiedosas da vida na sociedade simbolizadas pelo papel-moeda.

A CRÍTICA PSICANALÍTICA

A leitura de Sollers que detectou em Emma a primeira histérica da literatura parece fundada em muitos aspectos da personagem, como acabo de ilustrar, mas corremos o risco de tratar Emma Bovary como uma mulher de verdade e analisar a heroína como se ela fosse deitada no divã do psicanalista. Freud foi o primeiro a interpretar os sonhos, devaneios e atos de Norbert Hanold em *Gradiva* como se a escritura literária correspondesse ao discurso do paciente. Contrariamente ao fundador da psicanálise, entretanto, devemos diferenciar a criação flaubertiana do quadro clínico da histérica elaborado pela teoria psicanalítica. Por quê? Pela simples razão de que Emma, embora represente alguns aspectos da histérica — o desejo de saber sobre si mesma e de encontrar um mestre para o dominar em seguida — vai além do quadro. Sua faculdade de ultrapassar as fronteiras entre o real e o sonho, a realidade e o devaneio, salientada acima, decorreria, em tese, de uma alucinação psicótica. O autor Flaubert sugere assim uma ligação entre os dois quadros e alerta os especialistas de uma possibilidade que, de fato, foi constatada na clínica.

Mas a riqueza da escritura flaubertiana não termina aí. Mesmo admitindo a permeabilidade entre a psicose e a histeria, Emma escapa das categorias psicanalíticas na sua visão “realista” das “alucinações”, como vimos com Genette. Nesse sentido, Bourdieu parece ter articulado na sua teoria da realidade fictícia os pontos de vista de

Sollers e Genette, renovando assim a leitura de *Madame Bovary*. Resta ver como Flaubert, conscientemente ou não, chegou a esse resultado.

O AUTOR FLAUBERT

A crônica policial de Delphine Delamare, esposa de um obscuro oficial de saúde, base realista do romance, não justifica, de fato, cinquenta e cinco meses de trabalho nem 1.800 folhas de rascunho. Diferente de Walter Scott, Georges Sand e Balzac, cujas obras são lidas pela heroína na primeira parte, Flaubert não pretendia em primeiro lugar contar uma história, mas dedicar-se à escritura e à construção de um estilo.

A correspondência com sua amante sublinha a dificuldade em harmonizar o estilo e a escritura. O que lhe aborrece “são as malícias do plano, as combinações de efeitos, todos os cálculos por baixo e que, entretanto, fazem parte da Arte porque o efeito do estilo depende deles e exclusivamente” (25/6/53), mas sabia que devia moderar-se e entregar-se à ginástica do estilo. Não esconde sua preferência pela escritura: “é uma coisa deliciosa escrever, não ser si mesmo, mas circular em toda a criação (...) homem e mulher ao mesmo tempo, cavalos, folhas, vento, sol vermelho, palpebras afogadas de amor” (12/1853). Identifica a frase ao verso e só faria frases se pudesse. A paixão pela escritura explica a maneira de trabalhar página por página, a pouca preocupação pela divisão em capítulos que somente surgiu a lápis na última cópia, as rasuras que se sobrepõem, a importância da oralidade (*le gueuloir*) antes de concluir uma frase, mas dessa mesma paixão decorre certamente a tendência de descrever minuciosamente o que se sonhou e o não visto pelas personagens sem levar em conta os registros habituais da realidade e da não-realidade. Entendemos por que a recente crítica flaubertiana, reatando com os primeiros estudiosos do manuscrito dos anos 50 (10), não pode prescindir dos estudos de gênese para elaborar suas leituras. Não há como ignorar os processos de criação originais que deram o texto conhecido do grande público e que manifestam o trabalho artesanal e gradual de um dos fundadores da modernidade.



9 Claude Chabrol e Pierre-Marc de Biasi, “Un Scénario sous Influence”, in *Autour d'Emma*, Paris, Hatier, 1991, p. 70.

10 J. Pommier e G. Leleu, “Introduction” a *Madame Bovary*, Paris, 1949; Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses Projets Inédits*, Paris, Nizet, 1950; Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique de A. Cento, Paris, Nizet, 1964.