



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Priscila Duarte Baldini Vacari

Uma leitura da problemática da heroína
em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

São José do Rio Preto
2018

Priscila Duarte Baldini Vacari

Uma leitura da problemática da heroína
em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES/DS

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2018

Vacari, Priscila Duarte Baldini.

Uma leitura da problemática da heroína em Madame Bovary,
de Gustave Flaubert / Priscila Duarte Baldini Vacari. -- São José do
Rio Preto, 2018

92 f.

Orientador: Márcio Scheel

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura francesa - Séc. XIX - História e crítica. 2. Ficção
francesa - História e crítica. 3. Flaubert, Gustave, 1821-1880.
Madame Bovary - Crítica e interpretação. 4. Mulheres na literatura.
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 840-31.09"18"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Priscila Duarte Baldini Vacari

Uma leitura da problemática da heroína
em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES/DS

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Profª Drª Andressa Cristina de Oliveira
UNESP – Araraquara

Profª Drª Norma Wimmer
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
06 de fevereiro de 2018

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação à minha família e,
em especial, ao meu filho Gabriel que,
ainda no meu ventre quando da defesa,
foi a minha fortaleza para a superação
de todas as adversidades, estando comigo
durante os últimos nove meses até a conclusão.
Meu amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, para a conclusão deste trabalho:

A Jesus, que desde sempre foi a luz em meu caminho e a força necessária nos momentos mais difíceis.

À minha família, em especial minha mãe Gina que, como exemplo em tudo, sempre foi minha base, meu norte e minha referência mais admirada. Meu pai, José Paulo, meus dois irmãos, Eduardo e Marcelo, meu sogro, minha sogra e minha avó materna, pelo amor a mim concedido, fundamental apoio e pela paciência durante as minhas ausências. Minha eterna gratidão ao meu esposo Fernando, meu companheiro há mais de quatorze anos, pelo apoio incondicional em todas as minhas decisões, mesmo as mais difíceis, para que a realização do sonho de concluir o mestrado fosse possível, tendo comigo realizado o nosso maior presente, fruto de nosso amor e de nossa união: nosso filho Gabriel.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Scheel, pelo acolhimento desde a primeira reunião, pelas orientações, desde a iniciação científica, por suas inesquecíveis aulas, tanto na graduação quanto na pós, pela paciência, pelo auxílio e correções desta dissertação e pelas contribuições para o meu amadurecimento pessoal durante quase cinco anos.

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, por suas aulas tão especiais, por aceitar compor a Comissão Examinadora de Qualificação e, assim, fazer uma leitura atenta deste meu trabalho, apontando críticas, sugestões e importantes contribuições que estão presentes em vários momentos deste texto e foram de fundamental importância para a concretização desta dissertação.

À Profª Drª Norma Wimmer, pelos anos de amizade, pela sua imprescindível atenção, por seu jeito carinhoso de ser e tratar seus alunos, pelas várias leituras aos meus rascunhos, textos e capítulos, por aceitar compor a Comissão Examinadora de Qualificação e de Defesa desta dissertação, e sempre me devolver o seu exemplar com importantes correções e indicações, por abrir espaço durante as suas aulas de literatura francesa para que eu realizasse meu estágio de docência, enfim, por ser um exemplo de ser humano, dedicação e amor ao trabalho e à literatura francesa, e por me inspirar tanto. Minha eterna gratidão!

À Profª Drª Andressa Cristina de Oliveira, também por aceitar compor a Comissão Examinadora de Defesa e, de forma tão enriquecedora, contribuir para o melhoramento da versão final deste trabalho.

À minha instituição de ensino, Ibilce/UNESP, e todos os que nela colaboram, em especial os professores que fizeram parte de minha carreira acadêmica em duas graduações, Pedagogia e Letras, e também durante a pós-graduação, principalmente aqueles que contribuíram para aumentar ainda mais meu amor pela Literatura e pela Educação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado e, portanto, importante apoio financeiro.

Aos amigos e amigas de toda uma vida, Aparecida, Danyelle, Rafael, Viviane; em especial, Ana Ligia, Camilla e Melissa que, carinhosamente, me auxiliariam com leituras e correções de meu texto, assim como Bianca, Luciana, Marcos, Odair, Renan, Rubens e outros companheiros e companheiras, fundamentais durante o decurso dos anos de graduação e mestrado, e que também colaboraram, direta ou indiretamente, na força, incentivo e torcida para a finalização deste momento tão especial, com a conclusão deste trabalho e do tão sonhado Título de Mestre. Gratidão a todos!

*Le mot ne manque jamais
quand on possède l'idée.*

Gustave Flaubert

RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo fazer uma leitura analítica da personagem central da obra *Madame Bovary*, a senhora Emma Bovary, discorrendo sobre três eixos fundamentais: os desacordos de Emma com o outro, consigo mesma e o conflito com o mundo. Nossa interpretação, tendo por base o ensaio de Vargas Llosa (2015) e a crítica de James Wood (2014), a observou como a personagem da consciência infeliz e do constante tédio e insatisfação pessoal. Dentre alguns aspectos, ela fugiria das figuras de tipo idealizado de conduta feminina que seriam conhecidas por intermédio das mulheres da sociedade burguesa europeia do século XIX, pois seus gestos e comportamentos, durante todo o romance, seriam marcados por uma ideia de “virilidade” (Vargas Llosa), que foge aos padrões românticos e bem comportados de figuração feminina. Tendo em vista tratarmos de um romance considerado uma “narrativa moderna de ficção” (James Wood), abordamos alguns apontamentos acerca da noção de modernidade e modernidade literária. Adentramos, também, em uma breve discussão acerca das teorias sobre o romance, enquanto gênero inacabado e realista, que representou a sociedade burguesa e fez emergir a figura do herói romanesco, um indivíduo problemático. Nesse sentido, a partir dos três desacordos analisados, apuramos a estratégia de Gustave Flaubert em utilizar uma mulher como precursora do que se configurou como herói problemático. Observamos, assim, como um dos grandes romances realistas do século XIX foi construído a partir de uma personagem com toda a complexidade de seus anseios, maneiras de agir e vontades, que acabou por se converter em uma das mais emblemáticas heroínas dos romances modernos.

Palavras-chave: *Madame Bovary*. Gustave Flaubert. Heroína problemática. Modernidade. Romance.

ABSTRACT

The purpose of the present work was to do an analytical reading of the central character of *Madame Bovary*, Mrs. Emma Bovary, on three fundamental lines: Emma's disagreements with others, with herself and the conflict with the world. Our interpretation, based on Vargas Llosa's essay (2015) and James Wood's critique (2012), saw her as the character of unhappy consciousness, constant boredom and personal dissatisfaction. In some aspects, she would run away from idealized feminine-type characters that would be known through the women from the nineteenth-century European bourgeois society, because her gestures and behavior, throughout the novel, would be marked by an idea of "virility" (Vargas Llosa), which escapes the romantic and well-behaved patterns of feminine figuration. Knowing that the novel is considered a "modern narrative of fiction" (James Wood), we have approached some notes about the notion of modernity and literary modernity. We have also searched about a brief discussion of the theories of a romance, as an unfinished and realistic genre, that represented bourgeois society and came up with the image of the romantic hero, a problematic individual. That way, based on the three disagreements analyzed, we found out the great strategy of Gustave Flaubert in using a woman as a precursor of what was set as a problematic hero. Thus we can see how one of the great realist novels of the nineteenth-century was built up from a character with all the complexity of her yearnings, ways of acting and wills, which became one of the most emblematic heroines of modern novels.

Keywords: *Madame Bovary*. Gustave Flaubert. Problematic heroine. Modernity. Romance.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1. Apontamentos sobre a modernidade.....	19
1.1. Modernidade literária.....	22
Capítulo 2. Breve discussão sobre a teoria do romance.....	28
2.1. Inacabamento e realismo do gênero.....	35
2.2. O romance como representação da sociedade burguesa.....	38
2.3. A figura do herói romanesco.....	41
Capítulo 3. Uma leitura da problemática da heroína Madame Bovary.....	46
3.1 Emma e o desacordo com o outro.....	50
3.2 O desacordo consigo mesma.....	67
3.3 O conflito com o mundo.....	79
Considerações finais.....	86
Referências Bibliográficas.....	89

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa realizar uma leitura da problemática da heroína em *Madame Bovary: costumes de província*, de Gustave Flaubert, uma das obras-primas dos romances modernos, que se apresenta como um romance originalmente crítico, revelador e extraordinário. Por sua linguagem altamente elaborada, pelo estilo de escrita harmonioso e singular do autor, sua organização interna e seu compromisso com o real, esse romance nos permite entrever uma representação minuciosa da sociedade burguesa, francesa e provinciana.

Abordaremos, ainda, como aporte teórico para a leitura que nos propusemos neste trabalho, o romance enquanto gênero literário nascido com a era moderna, que se consolida como forma de organização da economia e como força política e cultural, a partir de meados do século XVIII e início do XIX, colocando em evidência a ascensão da classe burguesa que ganhava status e, ao mesmo tempo, necessitava de uma literatura que representasse seus gostos, valores, interesses, modos de agir e pensar, mas, principalmente, figurasse sua ideologia. A partir da abordagem desse gênero, o qual surge com o advento da modernidade, sob o olhar de teóricos – Schüler (1989), Mello e Souza (1994), Berman (2011) e Teixeira Coelho (2011) – que apresentam suas características e especificidades, buscaremos ilustrar o quanto ele representaria as idiosincrasias contidas na obra flaubertiana.

O período de que trataremos, denominado modernidade, do qual surgiria, também, a modernidade literária, seria entendido como aquele, para a literatura, que se opõe aos escritos antigos, anteriores ao surgimento do romance (gênero que aflora e se consolida durante essa época moderna). Alguns teóricos, conforme nos aponta Nelson Mello e Souza (1994), divergem quanto à data precisa do início dessa era, inclinando-se, geralmente, para o período correspondente a meados do século XVIII para o XIX. Nessa perspectiva, tratando-se da obra que nos propusemos a analisar, *Madame Bovary*, que foi escrita e publicada durante o século XIX, assinalamos, aqui, que ela estaria inserida no contexto de um romance moderno (porque pertencente a essa modernidade) e realista (corrente literária a qual Flaubert filia-se).

No que concerne à figura central do romance, a heroína Emma Bovary, traçaremos o contexto em que procuraremos compreender de que maneira o descontentamento pessoal da personagem progrediu a ponto de revelar sua

consciência infeliz, levando-a ao rompimento dos compromissos e do papel social reservado à mulher no interior de uma das mais conservadoras instituições burguesas: o casamento. Buscaremos refletir sobre certos traços caracterizadores da figura da heroína moderna do romance flaubertiano, que surge como precursora da denúncia feita por Flaubert acerca da hipocrisia da sociedade burguesa francesa do século XIX.

Flaubert aos quinze anos teve sua primeira paixão. Um certo amor de adolescente por uma mulher casada, onze anos mais velha: a senhora Elisa Shlésinger. Ele nunca falava sobre isso com ninguém, nem com a própria Elisa, nunca demonstrou um gesto de carinho: amava-a em silêncio. Em uma de suas célebres cartas, quase trinta anos mais tarde, Flaubert finalmente se declarou à Elisa, mas ela, mesmo já estando viúva, não quis casar-se com ele. A paixão contida e impossível inspirou Flaubert a escrever quatro livros: *Mémoires d'un fou* (*Memórias de um louco*), publicado em 1838, *Novembre* (*Novembro*), publicado em 1842, e as duas versões de *L'Éducation Sentimentale* (*A Educação Sentimental*), publicado em 1845 e em 1869.

Quando tinha, então, 23 anos, em 1844, no prelúdio de sua carreira adulta, cursando Direito (sob ordens de seu pai), Flaubert sofreu o primeiro de seus ditos ataques nervosos (convulsões, alucinações). Parecia tratar-se de epilepsia (embora esta jamais tenha sido diagnosticada conclusivamente), mas bastou para mantê-lo em casa, aos cuidados do pai, médico (e abandonar o detestado curso de Direito). Mudou-se com a família para o vilarejo de Croisset, local onde pôde desfrutar do ócio que lhe proporcionava tempo para escrever.

Em 1846, Flaubert havia conhecido a vaidosa e temperamental Louise Colet (uma senhora separada, mãe de um filho de 16 anos, e também amante do filósofo Victor Cousin). Louise era o oposto de Elisa: enquanto essa era doce, meiga, recatada; aquela era voluptuosa, ardente, autoritária. Com Louise Flaubert viveu um tórrido romance, que se prolongou por anos (até 1854), teve muitas cartas trocadas entre ambos, mas o escritor jamais quis esposá-la, de fato. Temia que isso lhe atrapalhasse os planos de se dedicar somente às suas obras.

Flaubert termina a obra *La Tentation de Saint Antoine* (*A Tentação de Santo Antão* ou *Antônio*) e lê aos amigos (Maxime Du Camp e Louis Bouilhet) durante quatro dias, ao ritmo de oito horas por dia, em 1849. O veredito é duro: os amigos lhe dizem que deve jogar a obra ao fogo. Assim, no mesmo ano (1849), após a

decepção quanto à sua obra, Flaubert empreendeu uma excursão de dezoito meses ao Oriente (passou por Malta, Egito, Palestina, Líbano, Constantinopla, Grécia e Itália). O mundo exótico oriental lhe foi útil para, mais tarde, escrever *Salammbô* (1862), mas, durante essa viagem, enquanto lia *A Odisseia* em grego, Flaubert fez brotar dentro de si aquela que seria sua futura heroína: Emma Bovary.

Em 1851, quando retorna à França, após sua viagem, o escritor inicia a composição mais famosa entre suas obras (aquela que o tornaria, em pouco tempo, um dos romancistas mais célebres da França): *Madame Bovary*. A elaboração exigiu-lhe cinco longos anos de trabalho incessante. A partir de 1º de outubro de 1856 (até dezembro do mesmo ano), Laurent Pichat e Maxime Du Camp encarregam-se de publicar a história, em capítulos, em uma revista francesa denominada *Revue de Paris*.

Baseando-se, inicialmente, em uma história verídica (o suicídio na Normandia, por envenenamento, da esposa infiel de um oficial de saúde, o Sr. Eugène Delamare), Flaubert teria encontrado nessa fatalidade o tema para trabalhar. Contudo, quando a obra ficou conhecida, muitos quiseram saber quem poderia ter sido a representação, de fato, daquela tão intrigante Emma Bovary: falou-se na história da esposa de Eugène Delamare, mas também pensaram que poderia ter sido inspirada na impulsiva Louise Colet, ou mesmo na senhora Elisa Shlésinger. Às insistências dos curiosos, ele astuciosamente declara: "*Madame Bovary c'est moi!*" ("*Madame Bovary sou eu!*").

Todavia, nem tudo foi tranquilo na vida do escritor: antes mesmo de terminarem as publicações na *Revue de Paris*, a censura da época decidiu suspendê-las e processar o autor, o editor e o impressor do livro. Ao fim de janeiro de 1857 ocorreu o julgamento, que teve como fundamento de acusação certa imoralidade contida na obra ("delitos de ultraje à moral pública e religiosa e aos bons costumes" – conforme contido no Processo Judicial do qual Flaubert foi réu), pois a crítica se manifestou escandalizada. O engenhoso advogado de defesa, o senhor Marie-Antoine-Jules Sénard, argumentou explorando um ângulo moralista da história. Em 07 de fevereiro de 1857, Flaubert é absolvido (a sentença considerando absolvição transcorreu, pois o juiz entendeu que seria injusto condenar a obra toda, extirpá-la completamente, uma vez que, segundo a decisão, o autor teria cometido apenas pequenos desvios e/ou excessos, somente em alguns trechos do romance, não nele todo). Desse modo, *Madame Bovary* pôde, enfim, ser publicada pela

editora Michel Lévy, em 12 de abril de 1857, com uma bela dedicatória ao eficiente advogado.

Flaubert chegou a pensar que não teria sucesso, mas a inclinação de seu talento e a minuciosa descrição da natureza de sua heroína sonhadora, a jovem Emma, se mostraram contraditórios a qualquer pensamento negativo. Ele não sabia que se tornaria uma referência, ou não sabia disso claramente antes de ter escrito *Madame Bovary*, mas foi descobrindo, pouco a pouco, enquanto compunha seu romance e, principalmente, após ter sofrido o processo que escandalizou a sociedade francesa de meados do século XIX. A respeito desse processo, Charles Baudelaire¹, em uma apresentação para o romance, afirma que

[...] se os magistrados tivessem descoberto alguma coisa de verdadeiramente reprovável no livro, eles o teriam inocentado mesmo assim, em favor e em reconhecimento da BELEZA de que ele é revestido. Essa notável preocupação com a Beleza, em homens cujas faculdades só são requisitadas para o Justo e o Verdadeiro, é um sintoma dos mais tocantes, comparado com a concupiscência ardente desta sociedade que abjurou definitivamente todo amor espiritual e que, negligenciando *suas antigas entranhas*, só se preocupa com suas vísceras. Em suma, podemos dizer que essa sentença, por sua elevada inclinação poética, foi definitiva; que o ganho de causa foi dado à Musa e que todos os escritores, ao menos todos aqueles dignos desse nome, foram absolvidos na pessoa do Sr. Gustave Flaubert. (Apresentação de BAUDELAIRE, In: FLAUBERT, 2011, p. 08)¹.

Assim, entendemos que Baudelaire confirmaria que a beleza, a estética, a preocupação com a forma, com a estrutura perfeita da composição, os cinco longos anos de trabalho incessante, dedicados à execução daquela que seria a primeira de muitas outras excelentes obras que tornariam Flaubert um dos escritores mais representativos de sua época, se revelariam a partir da absolvição do autor nesse processo. Processo este que, mesmo não tendo sido a razão principal, contribuiu para aflorar ainda mais a excitação de um interesse sem fim por essa tão intrigante *Madame Bovary*. Em acréscimo, e acerca da possível razão a qual levou Flaubert a estruturar sua composição, dispondo-a meticulosamente e apresentando a história tal como a conhecemos, Vargas Llosa (2015)² concluirá que,

¹ FLAUBERT, G. *Madame Bovary*: costumes de província. Tradução de Mario Laranjeira. Apresentação de Charles Baudelaire. Prefácio de Lydia Davis. Introdução de Geoffrey Wall. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

² Mario Vargas Llosa publica sua obra *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary* (título original: *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*) pela primeira vez em 1975. A tradução aqui utilizada data de 2015.

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.

[...]

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.

[...]

Essas duas preocupações – aproveitamento do tema comum, cuidado obsessivo com a forma – eram indissociáveis no autor de *Madame Bovary*. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 251 a 254).

Nessa perspectiva, como pudemos ver no excerto, Flaubert procurou exaustivamente buscar na beleza da forma, o arranjo de sua composição de modo que a escrita se sobrepusesse à própria história. Ele se utilizou de tema comum, ao mesmo tempo em que exigia de si a perfeição na utilização da linguagem, desejando, assim, que sua obra chegasse à categoria artística máxima que, para ele, somente a poesia teria alcançado.

Acerca do tema comum, podemos observar que a história em si seria a escrita sobre o nada, isto é, conforme especifica Auerbach (1987)³, narram-se “acontecimentos que impelem rapidamente à ação; mediante uma série de meros quadros, que fazem do nada do dia-a-dia indiferente uma duradoura presença do desgosto, do enfado, de falsas esperanças, de decepções paralisantes e de lastimáveis temores [...]” (AUERBACH, 1987, p. 438). Enfim, nada diferente do comum acontece, mas esse mesmo nada, aliado às percepções e observações psicológicas das personagens, essencialmente as apresentadas sobre Emma, revelariam a sabedoria do autor em deixar que os fatos falem por si, assim como as próprias personagens se apresentem e, nesse entremeio, sua crítica se esconderia nas entrelinhas da linguagem perfeita.

Nessa esteira, em relação à autenticidade do romance, Flaubert seria o autor, conforme nos aponta Jean Rousset (1962, p. 131; 132 e 133), que nos mostraria a importância tomada para apresentar o ponto de vista de algum personagem. Esse ponto de vista se apresentaria na forma de lentidão (longas descrições), a partir da

³ O crítico alemão Erich Auerbach publica sua obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (título original: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur*) pela primeira vez em 1946. A tradução aqui utilizada data de 1987.

perspectiva desse determinado personagem, o que comprovaria a mais profunda originalidade da escrita flaubertiana, apresentando o escritor como aquele do estilo de escrita indireta, da visão interior e da imobilidade. Ele teria sido o grande romancista da inação e da imobilidade, segundo Rousset (1962), entretanto, mesmo para um artista tão excêntrico, convicto de que tudo está na criação e no plano, a invenção está ligada à execução, e o trabalho se completa na finalização de cada página idealizada, transcrita, revisada e, enfim, concretizada no conjunto da história. Wood (2012), nessa mesma ótica, sobre Flaubert nos diria que

[...] foi ele que estabeleceu o que a maioria dos leitores e escritores entende como narrativa realista moderna, e sua influência é tão grande que se faz quase invisível. Quando falamos de uma boa prosa, raramente comentamos que ela realça o detalhe expressivo e brilhante; que privilegia um alto grau de percepção visual; que mantém uma compostura não sentimental e que se abstém, qual bom criado, de comentários supérfluos; que é neutra ao julgar o bem e o mal; que procura a verdade, mesmo que seja sórdida; e que traz em si as marcas do autor, que, embora perceptíveis, paradoxalmente não se deixam ver. Encontramos algumas dessas características em Defoe, Austen ou Balzac, mas todas juntas só em Flaubert. (WOOD, 2012, p. 43).

Acerca desse tipo de narrativa realista moderna proposto por Flaubert, Dufour (1998) também nos explicará que *Madame Bovary*, de fato, é uma história baseada no realismo. Sombreado as linhas de força reveladas em algumas partes do livro, Flaubert nos mostraria como a mesma escrita pode ser encontrada em diferentes perspectivas, bastando que o foco seja visto além do que os personagens apresentam, ou seja, que se observe mais a fundo a sutil crítica que o escritor queria denunciar, utilizando-se das falas, comportamentos e pensamentos desses próprios personagens durante o romance.

Apresentando o que estamos nos propondo, portanto, neste trabalho, disporemos nosso estudo, organizado em três capítulos, da seguinte forma: o primeiro, intitulado “Apontamentos sobre a Modernidade”, contendo, também, o subcapítulo “Modernidade Literária”, propõe um breve traçado histórico acerca da modernidade, seu surgimento e suas principais características (compreendendo, também, as noções de moderno e modernismo). A partir de tais conceitos, chegaremos ao de modernidade literária, enquanto arte propulsora do gênero que a representa, o romance. Basearemos-nos nas obras de Schüler (1989), Mello e Souza (1994), Berman (2011) e Teixeira Coelho (2011).

No segundo capítulo, “Breve discussão sobre as teorias do romance”, apresentamos alguns teóricos que abordam aspectos pontuais, tanto na forma quanto no desenvolvimento, acerca do romance. Partindo de uma bibliografia que nos permitiu situar teoricamente questões como as da estrutura do discurso narrativo e da construção representacional que a linguagem literária romanesca elabora, procuramos demonstrar o modo como estas mesmas características foram determinantes no processo de constituição dos aspectos formais desse gênero nascido com o mundo moderno. Assim, dentro dessa proposta, revisitamos o conceito de realidade literária, histórica e social sob a perspectiva de algumas teorias sobre romance. Para isso, utilizamos como base, essencialmente, as obras de Lukács (2009), Fehér (1997), Bakhtin (1988) e Schüler (1989)⁴. Esses autores nos auxiliaram na compreensão da dinâmica das teorias sobre a modernidade, romances realistas, com seus novos métodos, novas fontes e novos objetos. Enfim, problematizamos o romance na tentativa de entender a inovação desse gênero realista moderno, enquanto forma inacabada, no seio da sociedade burguesa, bem como a figuração do herói que dele surge, a partir de *Madame Bovary*, sendo, em nosso caso, o contexto de uma heroína, a senhora Emma Bovary.

Finalmente, no terceiro capítulo, “Uma leitura da problemática da heroína Madame Bovary”, a partir dos subcapítulos “Emma e o desacordo com o outro”, “O desacordo consigo mesma” e “O conflito com o mundo”, buscamos demonstrar como a análise se dirigiu em busca da figuração e compreensão dos desacordos pelos quais passa essa heroína. Observamos a maneira como a narrativa de Flaubert nos revelou, por meio de descrições ora sutis (indiretas), ora irônicas, ora explícitas, detalhes do comportamento afetivo, moral e psicológico de Emma, desvelando as complexas relações sociais e pessoais por ela vividas tanto com os outros, quanto consigo mesma, como, também, com o mundo (cidades e meio onde esteve inserida, e/ou outros lugares pelos quais experimentou algumas vivências, como o baile em um castelo na alta sociedade ou a ópera ouvida e assistida em uma cidade pequeno-burguesa).

Entendemos, enfim, características marcantes da personagem: sua insatisfação constante (tédio), bem como a demonstração de sua força (virilidade),

⁴ Os anos de referência correspondem às publicações das obras (as edições que utilizamos para este trabalho, na ordem em que as utilizamos), portanto, não estamos referindo, nesta introdução, às datas cronológicas em que os autores publicaram suas críticas pela primeira vez (suas primeiras edições), pois estas datas foram apresentadas nos capítulos posteriores.

em atitudes e comportamentos um tanto dissonantes de sua condição de mulher, inserida em uma hipócrita sociedade europeia do século XIX. Nessa sociedade provinciana, mas que já se aburguesa rapidamente, Emma aspiraria certos desejos ideais, como também humanos e carnis – desejos estes fragmentados em um mundo com o qual ela não se identifica, pelo qual nunca esteve completamente moldada, e que, sob vários pontos de vista (de outros e dela mesma), nos apresentou essa heroína como uma das mais emblemáticas de um romance realista e moderno.

CAPÍTULO 1 – APONTAMENTOS SOBRE A MODERNIDADE

Os termos *moderno* e *modernidade* são alvos de reflexões por inúmeros teóricos que tentam apreender os sentidos e significados dos processos individuais, sociais e culturais que esses conceitos configuram ao longo da história. Podem ser vistas como palavras correlatas, mas não devem ser sobrepostas. Entre meados e o fim do século XVIII, o termo *moderno* surge para alicerçar o rompimento entre um passado sem perspectivas e o novo momento que desabrochava, advindo com o início da industrialização. Todavia, o conceito do que é moderno é sempre um conceito relativo, pois pressupõe a ideia de moderno enquanto avançado, inovador, contemporâneo, em relação a algo visto como ultrapassado e/ou convencional.

Moderno seria tudo o que é variante ao tempo em que se vive, ou se está vivendo. É o novo, o diferente daquilo que vem antes e, nesse caminho, de um ponto de vista ligado à historiografia, podemos relacionar seu sentido como concernente à modernidade. Teixeira Coelho (2011) acrescenta-nos outro termo, modernismo, e, assim, resumidamente, conceitua *moderno*, *modernismo* e *modernidade* conforme segue:

Moderno é termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a sem conceituá-la; que aponta para ela mas não a define; indica-a, sem simbolizá-la. [...] O modernismo é, antes de mais nada – embora esta palavra esteja em desuso –, um estilo. Uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de signos com suas normas e unidades de significação. [...] Sendo uma representação, o modernismo é mais uma fabricação do que uma ação. Ambas têm um ponto de partida mas só a *fabricação* conta com um plano claro para a viagem e um ponto determinado de chegada. [...] O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato. [...] A modernidade, sim, poderia ser a consciência que uma época tem de si mesma (e fica evidente que toda consciência é uma modernidade) – não fosse a alienação um processo social interveniente cuja finalidade é, exatamente, evitar essa consciência de si ou gerar uma consciência de si neurotizada. (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 30-34).

Nessa esteira, consoante à passagem e conceituação de Teixeira Coelho (2011), a história da modernidade poderia ser dividida em três períodos, ou fases, como bem nos apresenta Schüler (1989) sobre o trabalho de Marshall Berman:

Atentos a Marshall Berman, podemos dividir a Modernidade em três fases. A primeira fase vem de princípios do século XVI até aos últimos anos do século XVIII. É a fase desencadeada pela revolução intelectual e artística da Renascença.

A segunda fase coloca-se entre a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial. É o período de expansão industrial, da ascensão e consolidação da burguesia. Intensa e revolucionária é a produção nas letras, nas artes plásticas, no ensaísmo político e filosófico.

A terceira fase se instala sobre os escombros da Guerra. Explodem as vanguardas sedentas de renovação. O discurso se fragmenta. As artes afirmam no seu conjunto a expressão contra a intuição. Com a participação responsável de um maior número, o receptor é incorporado no ato da produção artística, diluindo-se a diferença entre produtor e receptor. (SCHÜLER, 1989, p. 79).

Dessa forma, trataremos, aqui, do segundo para o terceiro período, aquele em que houve a expansão do processo de modernização, abarcando o mundo em compartilhamento de experiências, vivências e sentimentos comuns que chegaram a seu ápice em termos de extensão do movimento. Por esse ângulo, para Berman,

existe ainda outro aspecto nessa idéia de modernismo como nada além de perturbação: ela implica um modelo ideal de sociedade moderna isento de perturbações. Com isso, põe de lado “o permanente distúrbio das relações sociais, a interminável incerteza e agitação” que ao longo de duzentos anos têm sido os fatos básicos da vida moderna. (BERMAN, 2011, p. 29).

Assim, modernidade, moderno, e, conseqüentemente, modernismo (enquanto conceito histórico-social mais amplo aproximado do sentido estético) são termos também calcados no sentido de modernização. Este último passou a ser empregado para designar campos ligados à infraestrutura do *descarte*, ou seja, o ideal da modernização é aquele da troca, cada vez mais voraz e repentina de inúmeros tipos de mercadorias e produtos que se esvaem, desgastam ou simplesmente se tornam obsoletos.

No entanto, é lamentável aceitar que a modernidade seja vista como algo que se estabelece de prontidão, como em um “pisar de olhos”; muito além disso, sua transição pressupõe o movimento fluido que nos faz olhar para o passado, e buscar nas raízes das primeiras profusões do desejo de mudança, a transformação das forças que nos inspiram e nos propulsionam ao crescimento pessoal e emocional, a partir da difusão de conhecimento e experiências. Com isso, conforme Berman (2011) nos propõe, o verdadeiro conceito de nossa atual modernidade poderia estar em lembrar os primeiros modernistas dos séculos XVIII e XIX para, enfim, gerar os modernistas do século XXI. Nessa seqüência, Teixeira Coelho (2011) reitera:

Apenas a partir do século XVIII e, mais especificamente, do século XIX, com seu processo de industrialização e mercantilização exacerbadas, inclusive da cultura e da arte, é que a originalidade ascende à posição de valor supremo: assim o exige um mercado ávido por coisas diferentes que,

exatamente por serem diferentes, devem valer mais (dinheiro) do que as coisas conhecidas. Um mercado esfomeado de novidades. E é a novidade a consciência neurotizada, a representação neurótica do novo. E por isso o moderno é, não raro, a consciência neurotizada da modernidade [...]. (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 35; 36).

Sendo, então, moderno a *consciência neurotizada da modernidade*, como nos especifica Teixeira Coelho, dessa modernidade também surgia o que podemos entender como homem moderno, isto é, aquele sujeito dotado de inteligência, lucidez e discernimento, capaz de enfrentar e se sobressair frente às competições envolvidas nas relações humanas modernas, mas, ao mesmo tempo, imbuído dessas relações, que acabam por transformá-lo em um ser problemático, em busca de uma identificação com o mundo em que habita. Assim, Nelson Mello e Souza (1994) pormenorizaria:

Seria possível definir “homem moderno” [...] como um ser social que não aceita a sabedoria implícita nas tradições, questiona sua validade, desacerta-se com seu presente, decidindo-se a buscar a verdade em novos desdobramentos da ciência e da filosofia, entendidas como formas de conhecimento superiores a tudo o que o passado havia consagrado como “verdade”. Acima de tudo nele percebem tipo humano inquieto, confiante na inteligência humana, na razão, para desvendar os enigmas da vida, solucionando problemas sem respostas na época em que viveram. (MELLO E SOUZA, 1994, p. 78).

O que apreendemos, acerca do que Mello e Souza (1994) aborda, seria que esse homem moderno ao querer se apartar de elementos mais ligados ao tradicionalismo, também se vê diante da busca por uma verdade que supere, ou ao menos se mostre mais evoluída. Por essa característica marcante, a de se tornar um eterno questionador, o homem moderno desenvolveria, como veremos na modernidade romanesca, certa problemática a qual não o faz identificar-se com o mundo em que habita. Todavia, isso não se tornaria ruim a medida, como explica Mello e Souza (1994), que esse homem também busca elucidar “problemas sem respostas” para cada momento em que vive.

Dessa maneira, alguns dos apontamentos acerca do conceito ou da ideia de modernidade nos propiciaram vislumbrar o amplo para entendermos algo mais específico. Assim sendo, a partir da conceituação geral, adentraremos, a seguir, na análise acerca da modernidade literária e de que maneira esta apontaria o surgimento do romance (delineado enquanto gênero que emergiu com essa modernidade) e, nesse sentido, por fim, veremos de que forma todo esse aporte

teórico desvendaria o quão moderna é a obra romanesca *Madame Bovary*, nosso objeto de análise.

1.1. Modernidade literária

Podemos dizer que o substantivo *modernidade* se apresentaria, e seria usado por um grupo de pensadores, precursoramente, na sociologia para buscar refletir e entender melhor a sociedade, o homem, bem como o início de uma nova cultura⁵. Dada essa informação, na literatura, o que pode ser entendido por modernidade reuniria um conjunto de preceitos e processos de mudanças radicais, inclusive paradigmáticas, que mudariam a estabilidade do que havia em termos de obras e fontes escritas produzidas para deleites literários, até então.

De acordo com Mello e Souza (1994), “o processo de mudança social que caracteriza a ‘modernidade’ viola uma das leis fundamentais para a estabilidade de qualquer cultura: não provê nenhum sentido axiomático para a vida. [...] A modernidade é a única cultura que deixa o homem em total desamparo.” (MELLO E SOUZA, 1994, p. 48). Nesse sentido, vemos que a transformação no olhar para o homem, representativo das mudanças sociais que vinham ocorrendo a partir de meados do século XVIII para o XIX, também seria o ponto de partida crucial para o início de uma nova literatura. Teixeira Coelho (2011), assim, reitera que “a modernidade é, acima de tudo, reação contra o estilo predominante – o que faz com que dentro do próprio programa da modernidade os estilos ou movimentos se sucedam com uma rapidez não observável até o século XVIII” (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 58).

Desse modo, podemos dizer que na mesma velocidade que a modernidade em si, enquanto conceito, e relativamente ligado a mudanças de novas estruturas, se fundamentava na literatura, com o surgimento de poetas e escritores que buscavam romper com modelos antigos, anteriores a aproximadamente meados do século XVIII para o XIX, a ideia de modernidade literária também crescia e acompanhava o que hoje podemos compreender como uma mudança perdurável. A

⁵ Esse termo “nova cultura” seria sublinhado por Nelson Mello e Souza (1994, p. 33), em sua obra *Modernidade: desacertos de um consenso*, como sustentado no fato de “a modernidade’ ter tido seu início na cultura ocidental”.

ascensão da burguesia também influi de forma decisiva nessa necessidade de obter um novo tipo de literatura; por isso, a modernidade literária também estaria associada a um novo status e a um novo perfil de figuração do homem que essa classe social queria ver representada.

Associando-se a ideia de um novo homem ao predomínio da racionalidade comunicativa na escrita literária moderna, observamos, segundo Mello e Souza (1994, p. 62), que “a ‘racionalidade comunicativa’ tem de ser extremamente suspeita. As estruturas de comunicação que nela se sustentam padecem de vício original”. Nessa perspectiva, “o uso do termo ‘modernidade’ em textos que não se esforçam nem têm como objetivo a análise da nova cultura e de seu elenco de problemas gerados pelo tipo de racionalidade predominante cria massa conceitual escorregadia. Nela não podemos transitar” (MELLO E SOUZA, 1994, p. 64), ou seja, a literatura moderna só tomaria forma a partir do momento em que suas reflexões se debruçaram sobre uma linguagem mais representativa das mudanças e transformações que tomaram conta dos três últimos séculos.

Sempre existiram autores modernos para cada época, e estes escreviam para os leitores que lhes seriam contemporâneos. Assim, percebeu-se uma relativa comparação com a literatura feita até o século XVIII e a que surgiu após esse período. Houve o nascimento de um tipo de artista considerado moderno: aquele que não crê em liberdade programada, nem em progresso imposto, pois vê na ideia de igualdade uma ideia não humanista, isto é, entende que é na diferença que se encontrará o melhor, através da progressiva valorização da imaginação.

Considerando a modernidade refletida na arte, como, por exemplo, na literatura (poesia, narrativa, romance, teatro), assim como também no cinema e, até, nas artes plásticas, podemos apresentar alguns dos principais nomes que representariam essa própria modernidade. Especificamente abordando a literatura moderna, podemos iniciar por Baudelaire, um dos mais importantes poetas franceses do século XIX. Baudelaire teria sido um dos criadores da palavra modernidade na poesia, pois, segundo Friedrich, “ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas *necessitando* dela para expressar o particular do artista moderno” (FRIEDRICH, 1978, p. 35, *grifos nossos*). Um dos fatores que consideram o poeta um dos gênios representativos de uma das maiores inteligências críticas modernas já vistas, seria o fato de ele “conceber a poesia e a

arte como elaboração criativa de uma época” (FRIEDRICH, 1978, p. 36), Por isso, utilizando de

beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música: com estes elementos, Baudelaire preparou as possibilidades que se tornariam realidade na lírica dos poetas vindouros. (FRIEDRICH, 1978, p. 58).

Em outras palavras, em concordância com Friedrich, as inovações, principalmente em vistas de rompimento com o Romantismo e, assim, criando uma poesia moderna mais realista, ousada, progressista, fizeram de Baudelaire um precursor que refletiria em seus contemporâneos a vontade de caminhar pela mesma estrada e, então, projetar poesias e outras formas literárias cada vez mais transgressoras. Ele teria sido o poeta da modernidade justamente por transformar em belas palavras elementos tão contraditórios, “gerados nas forças mágicas da linguagem”, o que possibilitou a ampliação no horizonte das criações poéticas.

Teixeira Coelho (2011) vem ao encontro dessas ideias para relacionar alguns temas que fizeram de Baudelaire, bem como de outros autores, como James Joyce e Thomas Mann, representações mais marcantes da linguagem crítica, bem como da observação do simples, do sujeito comum, da cotidianidade, da profunda investigação acerca da subjetividade que marcariam traços correspondentes à modernidade literária:

A leitura de duas obras de Baudelaire – *Le spleen de Paris* e *Flores do mal* – leva à elaboração de um elenco básico desses temas, que podem ser abrangidos por uma rubrica geral: o cotidiano. Ali aparecem os objetos do dia a dia (relógios, espelhos, móveis, animais, portos, cemitérios, e o vinho) e a cidade. Comparecem também “grandes” temas da modernidade como o erotismo e a noite. Depois de ter construído um romance que se passa durante um dia, do despertar ao adormecer, Joyce tentará outro que se desenrola inteiramente na noite e sobre o processo humano da noite, que é o sonho: *Finnegans Wake*. Com esses temas devem se alinhar ainda a paixão revolucionária, o conflito psicológico, a aventura psicanalítica. O próprio artista é tema da modernidade (em Thomas Mann ou Fellini), mas também é o homem comum [...]. (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 65).

Além dos autores acima elencados, podemos citar, brevemente, com base em Teixeira Coelho (2011), outros nomes representantes das artes modernas, como: Thomas Mann (já citado), especificamente através de seu trabalho com a figura do abismo, Vertov e Eisenstein, no cinema, Brecht no teatro, Duchamp, nas artes

plásticas, Antonin Artaud, um dos radicalizadores da modernidade e, na literatura, Gustave Flaubert, um dos iniciadores de uma moderna narrativa com sua obra realista *Madame Bovary*.

A linguagem da modernidade literária, em termos de estética, apresentaria uma forma não padronizada, na temática e no conteúdo, o que representa uma inovação e acaba por encontrar correspondência nesta mesma linguagem. Os esforços para criar uma linguagem artística mais elaborada se unem a um forte interesse pela referenciação a si próprio e pela eterna indagação, conforme Teixeira Coelho, pois “[...] na modernidade a linguagem surge como o duplo do Universo. Criar o Universo, criar um mundo é criar a linguagem da arte. E inversamente. Surge aí a autorreferência e o autoquestionamento” (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 63).

Assim sendo, podemos dizer que, dentre outros aspectos, há um forte interesse da modernidade (como um todo, e mais especificamente a literária) em diminuir o conflito que ocorre entre sua inovação na escrita e a chamada “herança esmagadora” advinda do legado mais tradicionalista. Esse legado se apresentaria, conforme nos aponta Teixeira Coelho, na “progressão por ruptura e a ruptura como tradição [...], dois polos que equilibram a relação entre modernidade e antiguidade [...]” (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 71).

Sequencialmente, dentre as discussões de termos paradoxais como tradição e ruptura, antiguidade e modernidade, continuidade e originalidade, a noção de modernidade literária estaria associada ao nascimento de um novo gênero que rompe com o tradicionalismo mais arraigado, que antes subsistia na literatura, mais conhecido como romance. Assim, Schüler (1989) colocará que

entre fins do século XII e princípios do século XVI, situa-se o período de gestação da Modernidade. A lírica provençal se afunda nos sonhos de ideais recusados ao cotidiano. As universidades recolhem e reelaboram o legado das gerações anteriores. A catedral gótica traduz a inquietação que levanta torres apontadas para o distante paraíso celeste. A epopeia de Dante insinua dúvidas na síntese cuidadosamente construída. A pintura de Bosh põe em tela os conflitos não apaziguados pela ordem externa. E nasce o romance, recusado e obscuro, mas inovador e persistente; primeiro em verso, logo vertido em prosa vulgar, quando o latim e o verso começam a ser expurgados da prosificação da vida. (SCHÜLER, 1989, p. 80).

Nessa perspectiva, a modernidade literária seria um momento de desenvolvimento da consciência e da reflexividade crítica, principalmente a partir do surgimento do romance, pois este seria o gênero que, segundo Schüler (1989),

opta [...] pelo subjetivismo, pela visão crítica, pela recusa da medida, pela subversão da ordem – traços da Modernidade. Isso nos autoriza a recuar os vagidos dos tempos modernos [...] e declarar o romance o gênero da Modernidade. (SCHÜLER, 1989, p. 80).

Com a ascensão desse novo tipo de literatura (o romance), conforme Schüler, subjetiva e crítica, nova forma literária que se tornaria o gênero da modernidade, houve uma expansão no pensamento crítico, a tomada de consciência e a reflexão mais profunda acerca de tudo o que envolvia o homem, seu meio social, seu modo de viver, dentre outros aspectos. Em continuidade, podemos esboçar as características do gênero romanesco, enquanto produto dessa modernidade, mesmo ainda não cristalizado, expressando o real e constante fluxo transformador pelo qual o mundo passou, passa e ainda passará, enfim, um estilo literário inacabado.

Assim, para a literatura, enquanto arte moderna, o romance seria o gênero que representaria, essencialmente, a própria modernidade literária, a partir de seus aspectos formais, sua densidade, sua tensão, seu rebuscamento em termos de escrita, requinte em descrições, clímax, originalidade, enfim, “por quase três séculos, o romance tem sido expressão artística de um espírito democrático, e espaço onde questões cruciais são objeto de configuração estética” (VASCONCELOS, 2010, p. 193). O gênero romanesco como expressão máxima do que compreendemos por modernidade na literatura, teria sido a forma literária que melhor corresponde às confluências de um tipo de narrativa moderna.

Flaubert, nesse sentido, configuraria um dos símbolos referenciais da modernidade literária romanesca, por ter sido um dos escritores ícones de romances franceses que se destacaria por utilizar uma escrita revolucionária e por desenvolver um estilo novo e conceitual de narração produzindo, também, um real interesse por suas obras. Através do uso de uma linguagem irônica, que degradaria aspectos do romantismo, diretamente no livro *Madame Bovary*, ele também a utilizou, ponderada e criteriosamente, para melhor traduzir o realismo dos costumes da burguesia que queria criticar. À vista disso, Auerbach (1987) assinala que

através do nível estilístico de uma seriedade fundamental e objetiva, a partir da qual as próprias coisas falam e se ordenam diante do leitor, sem importuná-lo, segundo o seu valor, como sendo trágicas ou cômicas, e até mesmo, na maioria dos casos, como sendo as duas coisas simultaneamente, Flaubert superou o ímpeto e a insegurança românticos no tratamento dos objetos contemporâneos [...]. (AUERBACH, 1987, p. 440).

Dessa maneira, conforme nos aponta Auerbach, o estilo de escrita indireta desenvolvido por Flaubert não deixa entrever de forma explícita sua maneira de julgar e indicar críticas aos costumes burgueses hipócritas (uma vez que essas críticas se revelam através dos comportamentos de personagens estrategicamente colocados no romance, como, por exemplo, os do farmacêutico Homais, ou os do comerciante Lheureux). Esse tipo de escrita revelaria o real compromisso do romancista com a objetividade na linguagem, e também permitiria situá-lo não só como representante da modernidade, mas, também, como um dos romancistas mais significativos analisado pelos teóricos e críticos que se aprofundam sobre a teoria do romance. Nessa sequência, portanto, em torno de todas essas inovações apresentadas, e do quanto *Madame Bovary* se tornou um dos romances fundamentais do realismo moderno, essa obra também representaria um marco da modernidade literária do século XIX.

CAPÍTULO 2 – BREVE DISCUSSÃO SOBRE AS TEORIAS DO ROMANCE

O gênero literário denominado romance é uma forma tipicamente narrativa, ou seja, isto é, composta em prosa e que tende, em virtude disso, ao que se pode chamar de uso analítico da linguagem. Em geral, caracteriza-se como histórias longas, com vários personagens que vivenciam enredos baseados em ações, eventos e conflitos que se interligam ao longo da narrativa.

A *Teoria do Romance* (2009), clássico estudo do crítico e filósofo húngaro Georg Lukács⁶, apresentaria certa aproximação à teoria hegeliana, isto é, são colocadas concepções a partir da ideia de que as sociedades se constituem sob formas não cristalizadas. Inicialmente teria sido Hegel quem citou a ideia de "romance como epopeia burguesa", mas ele não a desenvolveu por completo; quem, então, mais tarde, pormenorizou a expressão (com caráter comparativo entre o mundo do epos e o mundo e valores da sociedade burguesa) foi Lukács. Na obra em questão, apresenta-se a teoria acerca do gênero romanesco já o colocando como um gênero decadente. A comparação feita com a épica, por exemplo, exalta-a.

Lukács nos apresentará a ascensão do romance como retrato da sociedade burguesa, pois segundo ele, essa ascensão ocorre quando, definitivamente, o gênero se distingue da epopeia. Até o século XVIII, a epopeia é o gênero narrativo fundamental, pois, até então, teria sido a forma narrativa, por excelência, que representaria o mundo no qual o herói das histórias habitava. Já o romance seria a narrativa que não refletiria os anseios do herói que habita o mundo narrado. O filósofo chega mesmo a afirmar que a obra romanesca não é o reflexo do mundo, representaria um mundo degenerado. Em outras palavras, o romance retrataria um mundo em que não há mais unidade nas relações verdadeiramente homogêneas, pois o gênero seria a imagem espetacular de um mundo que "saiu dos trilhos". Assim, segundo o autor, só seria possível entender o romance se contrastado com as formas narrativas clássicas.

A obra lukacsiana está fundamentada, em sua primeira parte, no eixo que trata da diferenciação entre a epopeia e a ascensão do gênero romanesco. O autor faz uma imagem idealizada das literaturas clássicas (epopeia e tragédia), do mundo

⁶ Georg Lukács publicou *A Teoria do Romance* pela primeira vez no ano de 1916, na *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Revista de Estética e de História Geral da Arte), de Max Dessoir e, em 1920, como livro, em Berlim, pela editora P. Cassirer. A tradução aqui utilizada data de 2009. Todavia, contém um prefácio que revela uma autocrítica do próprio autor escrita em 1962.

coletivo dessas culturas e de sua interdependência. O romance, por outro lado, tenderia a ser um gênero tão irregular, tão aberto e tão indivisível que poderia "se dar ao luxo" de se assemelhar a outras formas narrativas, isto é, a epopeia se fundamentaria como uma forma estável (a fala representa uma comunicação direta), já no romance não são observadas narrativas totalizantes. Dessa forma, nas culturas fechadas não há o que se pode chamar de dilema transcendental: o herói reconhece o sentido de sua vida, de suas ações e seu lugar no mundo. Em contraste, o mundo do romance é o das sociedades abertas, é o mundo urbano, aquele que se tornou grande demais para o herói romanesco, ou seja, é o mundo no qual se insere o herói radicalmente cindido e que se encontra absorvido em suas próprias paixões. Enfim, independentemente de tudo o que esse herói possa fazer, a realidade sempre o vence.

O primeiro elemento do romance é abstrato, para Lukács (2009); portanto, ideia abstrata de perfeição que não encontra correspondência no mundo moderno, assim como ideia abstrata da constituição das estruturas sociais (classes sociais, instituições, suas organizações). A maneira como o herói romanesco retrata o mundo, segundo o autor, é abstrata, ou melhor, reflete uma oposição: o homem e suas aspirações e o mundo e suas demandas.

Os primeiros romances do século XVIII para o XIX já se mostravam romances tipicamente burgueses, marcados pelo provincianismo e pelo individualismo, enfim, apresentando indivíduos capazes de escolher seus próprios caminhos. Trata-se de obras vistas como a representação da dinâmica social: a burguesia, enquanto classe dominante, seria diferente de elite, que representaria condição econômica, não classe social. De acordo com a ideia lukacsiana, os romances nascem em contextos diferentes, em sociedades diferentes – a particularidade contextual é fundamental, pois só o contexto mostrará o que leva as personagens a agirem da maneira como agem.

Em contraponto, Leandro Konder, na Introdução da obra *O romance está morrendo*, de Ferenc Fehér (1997), obra publicada pela primeira vez em 1974, afirma que Lukács, após o período da Revolução Russa – 1917, já não mais acreditava no que ele próprio escrevera em *A Teoria do Romance*. "Mas a vida de um livro não acompanha a vida de seu autor" (FEHÉR, 1997, p. 14) e, assim, podemos dizer que a obra lukacsiana ainda demonstra sua força e influência no que diz respeito à caracterização do romance moderno e do indivíduo que o protagoniza.

Todavia, foi o próprio Fehér quem lapidou, ou estudou mais aguçadamente, a teoria lukacsiana, uma vez que “elaborou mais detidamente a ideia, conferindo-lhe maior alcance teórico” (FEHÉR, 1997, p. 25).

Fehér inicia seu ensaio expondo que o século XIX foi, por um lado, um período de triunfo do romance, pois, tendo surgido em meados do século XVIII e se consolidado no XIX, desde esse período até o atual, o gênero romanesco impôs sua força literária sobre a consciência dos leitores, forçando os outros gêneros a se adaptarem a ele. Dessa forma, o romance mudou a estrutura dos demais gêneros literários.

Fehér buscou desmistificar o que Lukács, mais tarde, desacreditou acerca do que havia afirmado. Em outras palavras, colocou-nos o que constituiria um romance, em termos atuais, através da comparação feita à epopeia clássica (comparação essa, primeiramente, apresentada por Lukács) demonstrando, assim, que a sociedade e o indivíduo que a compõe, dentro desse(s) romance(s), sim, representariam “corolariamente a homogeneidade reinante no mundo, a substancialidade humana, a relação substancial entre o homem e seus produtos [...] porque, justamente como consequência, seu modo de expressão, toda a sua construção representam uma tarefa não resolvida” (FEHÉR, 1997, p. 31). A argumentação toda de Lukács, para Fehér, está baseada em uma hierarquia, estabelecida em uma relação de valor, através da qual são apontadas, pelo próprio Lukács, as características principais do romance enquanto forma narrativa, mas não vendo tal gênero como forma narrativa superior.

No entanto, Fehér buscou uma qualificação de pensamento um tanto díspar em relação às concepções assumidas por Lukács, o que nos é apresentado, em seu ensaio, a partir da modificação da *medida* do que concerne à “harmonia e ‘substancialidade’ onde as sondagens de Lukács revelaram toda uma série de dilemas extremamente graves” (FEHÉR, 1997, p. 33). Na obra fehersiana, o gênero romance continua sendo problemático, essencialmente em comparação ao mundo *perfeito* da epopeia antiga, contudo, para o autor “é o velho problema que se manifesta de modo repetido: a proclamação da supremacia da comunidade integrante face à sociedade não-comunitária” (FEHÉR, 1997, p. 34).

A grande percepção (e é logo resumida, e apresentada, no início de sua obra) é que ele conseguiu atar o que para Lukács permaneceu contraditório, a saber:

com sua “informidade”, seu “prosaísmo”, seu caráter não-canônico, o romance não ocupa um lugar inferior nesta escala de valores das formas artísticas estabelecida a propósito da substancialidade humana. [...] Toda a “informidade”, todo o caráter “prosaico” do romance, apresentam aproximadamente uma correspondência estrutural com a disformidade do processo caótico no seio do qual a sociedade burguesa aniquilou as primeiras ilhas de realização da substância humana, trazendo consigo o desenvolvimento infinitamente desigual das forças inerentes. Deste modo, o romance exprime uma etapa de emancipação do homem não somente em seu “conteúdo”, isto é, nas noções coletivas estruturadas por suas categorias, mas também, em seu “continente”, a forma. (FEHÉR, 1997, p. 35; 36).

O romance, para Fehér, torna-se problemático por dois pontos importantes: por ser uma forma transcendental e por ser uma forma histórica, sendo, então, por esta última, que o gênero só poderia ter nascido no seio da sociedade burguesa. Nessa perspectiva, o sentido da vida passa a ser uma forma não resolvida, uma forma não acabada e o romance surgiria, portanto, dessa separação entre as vontades do indivíduo e os interesses do mundo. Consequentemente, o romance oferece ao homem a oportunidade de atribuir sentido à sua própria vida, pois foi através dele que nos foi mostrado que a racionalização dessa vida não existe.

Por conseguinte, abstrai-se que, enfim, o romance não seria um gênero problemático, como nos coloca Lukács, mas, segundo Fehér, *ambivalente*, já que nele se poderia desmembrar a divergência entre a sociedade burguesa (enraizada junto ao concretismo do capitalismo) e a sociedade humana. Dessa forma, seria a partir do advento da consolidação do gênero romanesco que se percebeu a “segurança da emancipação burguesa” (FEHÉR, 1997, p. 37), uma vez que essa sociedade viu nesse gênero, de fato, suas características de formação e status, então, definidas. O romance, mesmo com seus obstáculos e dissídios, ainda seria o gênero que se alimenta de sua própria origem, isto é, não estaria em decadência, mas em permanente evolução.

Se partirmos da ideia de que o romance é, de fato, um gênero ambivalente (constituído de dois poderes, ou dois polos, contrários ou não), podemos entender que sua problemática não constitui uma crise que o levaria à decadência; ao contrário, essa própria contrariedade diante de outros gêneros afirmaria, enfim, que ele está no auge de sua evolução (e evoluindo, modificando-se, se fazendo e refazendo, a cada nova obra, a cada novo autor), não demonstrando a necessidade de possuir uma forma única e acabada, como as antigas epopeias. “Portanto, o esforço para desagregar a forma artística original que se desenvolve

simultaneamente a partir do dinamismo capitalista e para substituí-la por uma outra que convenha melhor aos aspectos – presumíveis ou efetivos – da emancipação humana” (FEHÉR, 1997, p. 39) seria o ponto de partida do romance.

Para salvaguardar sua real intenção em defender a plenitude em que o gênero romanesco se encontra, Fehér nos traz a comparação de que das epopeias clássicas não se esperava qualquer comoção ou inquietude de algum “resultado” que não fosse exatamente aquele que o herói, daqueles tempos, enfim, cumpriria, ou seja, mesmo com a morte desse herói, muitas vezes honrosa e gloriosa, não se esperava nenhuma solução diferente disso, como, normalmente, se espera que ocorra em um romance (decorrências repentinas). O que o autor quis colocar é que o romance traz consigo essa carga emocional profunda a qual nos faz esperar (algumas vezes) algo surpreendente em relação ao herói, para o bem ou para o mal, e o que poderia ser a problemática do gênero, seria, no entanto, sua glorificação máxima: apenas o romance concederia tal contrapartida, tal situação propícia para o desenvolvimento de uma história extravagante que permitiria ao seu herói evoluir a tal ponto que pudesse, por exemplo, levá-lo ao rompimento dos compromissos diante da sociedade em que está inserido (a burguesa), ou cavar abismos intransponíveis entre o conhecer e o fazer, representando o conflito entre aquilo que ele possa querer para si mesmo e aquilo que ele necessita fazer, na prática.

O nascimento da sociedade burguesa, para Fehér, significaria profundo enriquecimento, uma vez que essa sociedade funda-se nos interesses dos homens, que criam maneiras de aperfeiçoar a si mesmos, o que, conseqüentemente, acaba por defrontar-se com as políticas sociais, as formações sociais. A ambivalência do romance, segundo o autor, é o que daria forma aos conteúdos normativos da sociedade burguesa e colocaria em evidência a emancipação humana. Sob essa mesma perspectiva, Schüler (1989), também versa:

O romance está morrendo? Morto está não o romance, mas a forma burguesa de narrar [...]: o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social. Essa morte propiciou a revitalização de mitos, o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais.

O romance está morrendo e deve continuar a morrer. Um gênero que perdeu a possibilidade de morrer é que realmente está morto. A epopeia não pode morrer porque já há muitos séculos a morte silenciou a voz que lhe animava o ritmo. Morta, a epopeia se eternizou. Alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo. (SCHÜLER, 1989, p. 09).

Consideramos, assim, que o gênero romance não se encontra em crise à vista de uma decadência. Ao contrário, conforme nos propõe Féher, sua “problemática”, transformada em “ambivalência”, o faz ascender, mesmo imerso na própria sociedade do qual provém. “O romance traça perfeitamente os limites até aonde a humanização poderá crescer no seio dessa sociedade” (FEHÉR, 1997, p. 103).

Mikhail Bakhtin (1988), outro teórico a analisar o gênero romanesco, também aborda: trata-se de um gênero que não possui uma regra, um padrão normatizado como outros gêneros literários, por isso estaria muito próximo do que conhecemos como estudo de línguas vivas, isto é, assim como este estudo, o romance também estaria em constante mutação. Dessa forma, o romance não poderia se agregar a outros gêneros literários, não poderíamos conceber uma fusão, como se a partir dessa combinação passasse a existir um novo gênero. Ao contrário, o romance está sempre em busca de uma certa supremacia literária, ele se sobressai dentre os demais, ainda mais proficuamente no período moderno.

Diante da comparação entre o gênero romanesco e os demais, desde o seu surgimento, Bakhtin (1988) observou certa “romancização” que contagiou o que existia de literatura até então. Pensando desse modo, nas características próprias do romance que contaminaram os demais gêneros, o autor vai dizer que

eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos “romanesco” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Mesmo após muitos estudos e muita teorização acerca das particularidades do romance, não houve meio pelo qual ele pudesse ser reduzido a um enquadramento formal, que pudesse sintetizá-lo a um cânone interno. Afinal, generalizando, não conseguiram, e ainda não conseguem encontrar em todas as obras romanescas um atributo peculiar, comum, fixo e invariável, algo que o distingue das antigas epopeias.

A relação do mundo com o passado absoluto, o auge da glorificação nacional e o isolamento da contemporaneidade tornam-se a caracterização mais límpida da epopeia, como registra Bakhtin (1988). Esta também entendida como o gênero que

enaltece o passado, possui contornos formais mais fechados, perfeitos e mais acabados, enquanto o romance se faz, preconiza e estabelece o presente. Resumidamente, o epos possui uma ossatura dura e já calcificada, sua forma poética explicava, na época em que era escrita, sobre antecedentes, nunca sobre o presente real. Tudo isso, como podemos ver, alarga o distanciamento entre esse gênero envelhecido e o romanesco moderno.

À vista disso, seria necessário, também, apresentar a fundamental diferenciação que Bakhtin (1988) fará acerca do romance, em si, e do que se designou “romances gregos”. Estes foram, pelo autor, chamados de “sérios-cômicos”, e sua essência consiste em dizer que

é justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. [...] todo cômico é próximo; toda cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo [...]. (BAKHTIN, 1988, p. 413; 414).

Dessa forma, supostamente por inspiração divina, o presságio se sobressai na epopeia; no romance, conforme nos afirma Bahktin (1988), há “uma problemática nova e específica; seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro” (BAKHTIN, 1988, p. 420). Portanto, partindo desse mesmo entendimento, a memória seria a impulsionadora e a base da criação da literatura antiga; a antecipação do futuro delimitariam o gênero romanesco.

Em suma, não podemos aqui citar apenas uma, sob o risco de ocorrer em supressão e quebra de linha de raciocínio, mas procuramos fazer uma breve discussão acerca de algumas das teorias sobre o gênero romanesco que comporiam o ideal teórico mais específico que este trabalho se propõe a estudar. Assim, seguidamente, buscaremos em outros aspectos desse gênero (como o inacabamento e o realismo, bem como a representação da sociedade burguesa) delinear a apresentação do que melhor constitui a forma literária moderna, realista e burguesa, do romance por nós investigado: *Madame Bovary*.

2.1. Inacabamento e realismo do gênero

Designamos o gênero romance enquanto forma inacabada, no entanto, devemos colocá-lo, também, como forma relativa e subjetiva, fruto da consciência moderna que nega o compromisso com o mundo temporal, espacial, real e absoluto. Por isso, tempo e espaço podem ser colocados além do que idealiza o senso comum. Nesta literatura romanesca, o mundo empírico delineado propõe reflexões analíticas sobre o sujeito que toma conhecimento de si e da sociedade em que está inserido.

Torna-se importante destacarmos que quando tratamos de sujeito literário, não devemos pensar no indivíduo enquanto ser biológico, empiricamente existente. Ao contrário, pensamos no sujeito-social, o qual possui certas regularidades enquanto objeto de estudo. Posto isso, entendemos que, assim como espaço e tempo, a narração e o narrador, colocados no romance, podem fundir-se em um plano distendidamente temporal. Em outras palavras, segundo nos propõe Rosenfeld (2009), “a consciência da personagem passa a manifestar-se na atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance.” (ROSENFELD, 2009, p. 84). O narrador, em muitos romances, não se apresenta fora da situação narrada, mas essencialmente aglutinado a ela, tanto que os contornos literários, a história em si e a que por ele (narrador) é contada, tendem a se confundir. Ressaltamos que esse fenômeno passa a ocorrer após o século XIX, pois até essa época há a predominância do narrador em terceira pessoa.

Nessa direção, há outras reflexões que propõem o contorno do inacabamento do gênero romanesco. Sua imperfeição, característica que o torna ainda mais surpreendente conforme Vasconcelos, “desafia e desestabiliza convenções, alia continuidades e descontinuidades, reinventa-se e franqueia ao romancista liberdade de imaginação, de recriação das formas e de proposição de novos caminhos” (VASCONCELOS, 2010, p. 188).

A forma romanesca e seu inacabamento, discutido por Bakhtin (1988), configura-se como um gênero que ainda está evoluindo, sendo alimentado na era moderna e, por isso mesmo, reflexo da evolução da própria realidade literária, histórica e social da modernidade. A base do gênero romanesco fixa-se na livre invenção criadora, através da representação artística de uma realidade atual,

inacabada e fluida, pois provém de uma natureza diferente dos outros gêneros, já devidamente acabados ou fechados, estabelecidos numa forma mais ou menos reconhecível e segura.

Ian Watt (2010)⁷, outro autor a teorizar sobre o romance, constatará que este gênero é marcado pela experiência formal de uma cultura em transformação, a burguesa, fundada em valores como o individualismo e a originalidade. Desse modo, segundo Watt, o romance

seria a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade. [...] O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 13).

Uma das características do romance, desde sua origem e por quase três séculos, designaria uma das inquietações que o tornariam um gênero inacabado, isto é, quando ocorre a apresentação da face mais humana e mais realista do homem, que já não se sente mais um ser solitário, mas parte de uma sociedade ainda que esfacelada. Por isso, há quase uma impossibilidade de formatar o gênero a um aspecto uno, como uma receita para construí-lo. Por essa característica, o romance, sendo esse gênero sem leis nem regras fixas, e tratando de assuntos da vida cotidiana do homem a quem representa, em uma linguagem acessível a todos, afronta e contraria convenções, transformando-se. Seu conteúdo possui notável poder de revelação.

A partir do século XVIII, houve uma transformação quanto à constituição dos enredos de romances, com a inserção de personagens que apresentavam um maior grau de complexidade – complexidade essa advinda da possibilidade de um conhecimento pleno do ser humano, baseando-se em novas estratégias e avanços nos estudos científicos. Em meados do século XIX, os escritores enveredaram-se ao encontro de novas formas narrativas, capazes de interpretar a tumultuada e incompatível complicação dos pensamentos, percepções e anseios de suas personagens, utilizando técnicas como “[...] o ‘realismo do ser’, em que a palavra

⁷ Ian Watt publica sua obra *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (título original: *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson e Fielding*) pela primeira vez em 1975. A tradução aqui utilizada data de 2010.

realismo designa não mais a descrição objetiva de um universo externo ao sujeito, mas o esboço da maneira como esse universo se transforma em subjetividade” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 29).

Esse realismo entre a história contada na obra literária e a realidade que ela imita, não evidencia, aqui, objetividade científica. Assim, como nos propõe Watt (2010), o romance “certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11).

O rompimento com o tradicionalismo literário vigente até meados do século XVIII (como no caso das antigas epopeias), que, mais tarde, originou o formalismo realista de contar as histórias, tornou o romance um tipo de literatura ainda mais próxima de seu público leitor. No início do século XVIII, como informa Watt (2010), o público leitor de romances era pequeno, devido, dentre outros aspectos, a questões econômicas e até mesmo à falta de instrução que, podemos entender como a “capacidade de ler e escrever a língua materna.” (WATT, 2010, p. 39). No entanto, com a expansão de bibliotecas públicas, a atração pelos romances aumentou, o que pôde caracterizar, então, o tipo de leitor que apreciaria tal gênero. Ocorreu uma grande aproximação do público feminino, o que também causou certo espanto, no início, pois, segundo nos explica Vasconcelos (2010) pensava-se “que o poder corruptor dos romances [...] podia influenciar condutas e pôr em risco a virtude feminina, inspirando a desobediência ou a transgressão de normas de comportamento consideradas essenciais para a reputação das mulheres.” (VASCONCELOS, 2010, p. 191). Percebeu-se, também, que para esse novo público o texto romanesco se desenvolveu, conforme nos informa Schüller (1989), como

[...] espaço de experimentação, de configurações variadas, de recursos múltiplos, que substituem a unidade do enunciador pela pluralidade dos enunciados. O leitor, estabelecendo as relações textualmente sugeridas, participa da invenção. O romance, livre de compromissos, surge como lugar em que ideias se fazem, se desfazem, se refazem. (SCHÜLER, 1989, p. 19).

Em síntese, o gênero romanesco, desde o início da era moderna até os tempos atuais, mesmo enquanto forma inacabada e realista, constantemente (re)pensado e (re)constituído, ainda demonstra sua força no reconhecimento dos partícipes da comunidade para os quais é feito e sobre os quais reflete sua história,

desígnios, problemas, críticas e preceitos. Por isso, ele é o gênero que, inevitavelmente, retira da tradição o seu sentido e torna-se, também uma experiência reveladora, a partir do momento em que se impõe com caráter indiscutível. Afinal, na medida em que o romance se torna o gênero literário que se sobressai sobre os seus antecessores, os novos modelos e as novas normas que passam a surgir exigem a sua ultrapassagem. Assim, o romance demonstra a sua natureza dissuasiva com a conseqüente emergência do indiferentismo, ou a coincidência de todos os modelos e de todas as normas, com que nos deparamos a cada obra lida.

2.2. O romance como representação da sociedade burguesa

Podemos assinalar que o gênero romanesco, enquanto forma historicamente situada, possui uma relação dialética com a sociedade em que, geralmente, é inserida: a burguesa. Essa sociedade está amparada em valores nobres, na aparência, mas seus fundamentos se baseiam em atitudes mesquinhas e hipócritas, uma vez que a preocupação principal que caracterizaria essa classe social poderia ser entendida como a produção e acumulação de riquezas, buscando valorar a propriedade e preservação do capital, a fim de assegurar a sua hegemonia econômica dentro da sociedade.

A consolidação da burguesia como classe social ocorreu aproximadamente no século XIV, na Europa, quando essa classe apresentou e disseminou sua força econômica ao adquirir terras que os senhores feudais, falidos devido a uma epidemia de peste bubônica, já não tinham mais condições de sustentar. Concomitante a esse fato, o eixo financeiro europeu acabaria se alterando do campo para as cidades, que cresceriam de maneira vultosa e abundante, juntamente com a consolidação do comércio (principal fonte de atividade que marcaria o sustento da burguesia). Dessa forma, avançadamente, a sociedade burguesa se organizaria de modo crescente para a economia europeia a partir do início da era industrial. Na França pré-Revolução, por exemplo, a burguesia apoiaria o Iluminismo (fonte conceitual base que desencadearia a Revolução Francesa), pois este movimento intelectual seria exatamente a denúncia, por parte dos intelectuais, das contradições

e injustiças encontradas em um Estado que beneficiava apenas os que se mantinham ociosos, e penalizava todo o resto da população, incluindo a burguesia.

A figura do burguês, nesse sentido, seria aquela que representaria o homem que, com a transferência de morada dos burgos para as cidades, se denominariam comerciantes e industriais, ou os grandes possuidores de riqueza e dos meios de produção. Os valores e interesses que caracterizam o burguês seriam o poder, o prestígio, o atendimento primordial de seus próprios interesses o que, por exemplo, na literatura, com o advento da modernidade, veio se consolidar com a ascensão de uma nova forma literária narrativa, o romance. Assim, buscando ter uma representação nesse novo tipo de literatura, Lukács afirma que esse homem pertencente à burguesia se tornaria um indivíduo problemático, habitante de um mundo contingente. O crítico húngaro afirma que “o mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 79).

Nessa esteira, entendendo o quanto a burguesia se consolidaria como força política e social, podemos confirmar que esta classe e a ascensão do romance estariam intrinsecamente interligados. Em consequência, podemos melhor compreender, conforme nos coloca Bariani (2014) em seu artigo, que

o romance é uma criação da sociedade burguesa, mas sua forma não comunica unicamente uma visão burguesa do mundo e se abre a novas possibilidades de expressão e, logo, também, de contestação. Paralelamente, a sociologia, caracterizada como “épica do mundo moderno” e burguês (Ianni, 1989), não pode ser considerada uma “ciência burguesa” – no sentido de que expressaria exclusivamente a visão de mundo de uma classe e sua consciência possível, racionalização ordenadora de suas experiências e interesses. Todavia, está ligada historicamente ao mundo moderno, moldado pela ascensão de uma classe social portadora de um projeto universal e arquiteta de um mundo e sociabilidade próprios: a burguesia, cuja formação e ação político-sociais historicamente condicionadas se efetivam em sua relação (conflituosa) com as outras classes sociais, mormente a classe trabalhadora, o “proletariado”, outro polo da sociedade moderna. (BARIANI, 2014, p. 53; 54).

Nesse mesmo sentido, a arte burguesa nasce em uma sociedade que é capaz de tolerar o próprio conflito que a constitui, isto é, sua estrutura é tão moderna e inacabada, quanto igualmente controversa, assim como o próprio romance que a representa. Esse gênero é dependente do mundo moderno para se realizar formal e esteticamente, e esse seria o grande paradoxo que afronta a sociedade burguesa,

pois esta é movente e dinâmica, e o romance assinala bem esse paradoxo, do qual ele também se alimenta e, ao mesmo tempo, se confronta, por não se identificar, não ser capaz de captar essa sociedade como um todo. Enfim, esse gênero romanesco é regido pelos mesmos conflitos que ocorrem no seio dessa sociedade burguesa, representando-a. Especificando, conforme aponta Schüler:

o romance retratou, desde o começo, conflitos individuais e vida cotidiana, opondo-se a noções medievais latinas, que privilegiavam qualidades fixas, persistentes ainda em epopeias nacionais [...].
[...] Lido isoladamente, o romance abalou a vida em comunidade, exigida pelas outras artes (pintura, teatro, canto, arquitetura, oratória). Dirigindo-se ao indivíduo fora da sociedade, o romance favoreceu o tratamento de problemas reservados, de conflitos interiores. O romance nos leva ao individualismo que amadurece em fins do século XVIII. Muitas razões conduziram o leitor ao romance. O mundo imaginário oferece espaço para repousar das agressões cotidianas. O enredo apresenta coerências que os fatos recusam. O discurso ficcional, disseminando palavras, elide o silêncio e o medo da morte. Neutralizada a aspereza da vida no tempo da leitura, o leitor se reaparela para enfrentá-la com renovado vigor. (SCHÜLER, 1989, p. 06).

Em continuidade, o herói romanesco é visto como aquele que surge da própria sociedade burguesa em que está inserido, uma vez que encontra-se condenado ou agenciado pela formação de classes impostas, e emerge, assim como uma espécie de símbolo da sociedade burguesa degradada. A apresentação desse herói refletiria justamente a ruína a que a própria sociedade está fadada – o protagonista, perdido, muitas vezes, em devaneios, ilusões, ou, outras vezes, possuindo caráter duvidoso, degradado é, concomitantemente, a personificação da sociedade burguesa.

Lucien Goldmann (1967), em seu ensaio (cuja primeira publicação data de 1964), nos coloca, acerca do herói do romance, enquanto reflexo dessa sociedade burguesa degenerada, que,

de fato, a criação do romance como gênero literário nada tem de surpreendente. A forma extremamente complexa que representa na aparência é aquela em que os homens vivem todos os dias, uma vez que são obrigados a procurar toda a qualidade, todo o valor de uso, de um modo degradado, pela mediação da quantidade, do valor de troca, e isso numa sociedade onde todo o esforço para se orientar *diretamente* no sentido do valor de uso não teria outro resultado senão engendrar indivíduos também degradados, mas de um modo diferente – o do *indivíduo problemático*. (GOLDMANN, 1967, p. 17; 18).

Desse modo, Lukács e Goldmann abordariam o chamado indivíduo problemático enquanto a representação do homem burguês, nas bases delineadas, também, do herói romanesco, uma vez que esse gênero literário moderno veio ao encontro da retratação desse sujeito, e para Lukács (2009, p. 71), a “completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação”. Nesse sentido, Goldmann (1967) também confirma que

não podendo obra nenhuma ser a expressão de uma experiência puramente individual, é provável que o gênero romanesco só pudesse nascer e desenvolver-se na medida em que um descontentamento afetivo *não conceptualizado*, uma aspiração afetiva visando diretamente aos valores qualitativos, tenham-se gerado no conjunto da sociedade, ou apenas, talvez, entre as camadas médias em cujo seio se recruta a maior parte dos romancistas. (GOLDMANN, 1967, p. 22).

Portanto, o romance enquanto representação da sociedade burguesa, conforme buscamos demonstrar, também estaria entrelaçado com a figuração do herói romanesco, enquanto indivíduo problemático, cujo comportamento, aspirações, devaneios, desejos, ações e reações, retratariam, em certa medida, as práticas e condutas dessa mesma sociedade como um todo. O gênero romanesco, assim, serviria tanto de veículo de representação como, ao mesmo tempo de crítica, para denunciar as mazelas dessa burguesia que o consome, e quer se ver representada, como ocorre, e veremos, na própria obra de Flaubert, *Madame Bovary*.

2.3. A figura do herói romanesco

Primordialmente, ao pensarmos em herói romanesco, devemos conceber, sob os parâmetros que estamos usando como referência, a figura do homem tratado no gênero em questão. Ao pensarmos na estruturação inacabada que se estabelece no presente, e ao mesmo tempo preconiza o futuro, característica do romance, vemos que o homem, nesse gênero retratado (diferente dos outros gêneros), teve uma reestruturação radical. Não possui uma única forma definida, pura, acabada; ao contrário, esse homem se demonstra complexo, alçando um estágio mais elevado da evolução humana, fundido com uma sociedade também complexa, como, em geral, é representada nas obras romanescas. Para esse homem “sempre resta um

excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele.” (BAKHTIN, 1988, p. 426).

O pensamento crucial acerca da personagem romanesca é o de que esta não é a reprodução dos seres vivos. Todavia, com o apogeu da narrativa, a natureza das personagens encontra-se no interior dos modelos humanos a serem imitados. Com isso, circunstâncias psicológicas e sociais, os mistérios da criação e, conseqüentemente, sua própria natureza e funções defendem a moralidade humana que pressupõe imitação, sendo as personagens vistas como seres antropomórficos, cuja medida de avaliação ainda é o ser humano.

Nessa esteira, ao idealizarmos o herói, enquanto protagonista de uma história contada na era moderna, observamos uma inadequação quanto aos seus desígnios e à situação em que está posicionado. Ou ele está acima de qualquer determinação a que seu destino o possa levar, ou ele se inferioriza, chegando até mesmo a se desumanizar, pois, conforme Schüler, “subjetivas são as forças que deflagram a guerra do herói contra tudo e contra todos.” (SCHÜLER, 1989, p. 41).

É exatamente nesse ponto crucial que diferenciamos o herói aclamado nas antigas epopeias daquele desconstruído no romance: o homem que pertence e é devotado à sua comunidade, que dela conta e canta suas histórias e grandes feitos, é o homem heroico, de bravura esplêndida, retratado nas epopeias; já no romance, narram-se as contingências, os choques e as bifurcações contraditórias existentes entre o homem e o social. O herói romanesco transpõe-se em atrito com a comunidade, indicando, assim, sua problemática, pois o mundo apresentado nas obras é fragmentado, e esse herói não consegue entrar em harmonia com a sociedade e experimentar o traquejo da totalidade. Dessa maneira, conclui-se:

o herói romanesco é submetido a provas que o herói épico desconhece. Este, embora enfrente provas, detém um cabedal de qualidades básicas inquestionáveis. Desprovido de raízes, o herói romanesco respira a atmosfera da perplexidade. Chegamos à antítese do herói épico, que tinha objetivos claros e sabia o que fazer para alcançá-los. (SCHÜLER, 1989, p. 46).

Beth Brait (2006) tratará não só do herói, mas da nova leva de personagens que emergem a partir da segunda metade do século XVIII até o XIX, quando do apogeu do romance. Esse novo tipo de personagem, segundo a autora, aparece não mais como a projeção de seres fictícios, vistos como a representação do mundo

exterior, mas como seres antropomórficos, cuja base comparativa é o próprio ser humano. Essa personagem romanesca, encarnada em um universo de conformismos e convenções, “a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo.” (BRAIT, 2006, p. 39). Schüler (1989) confirmará, nesse sentido, que

sem apoio no grupo e na tradição, peculiar ao herói épico, a personagem de romance, rompidos os elos com o passado e com a circunstância imediata, anda em busca do que se perdeu. [...] Este, atingido pela fatalidade desencadeada por si mesmo, recapitula a vida desde a infância para encontrar em alguma hipotética lei a causa de seus insucessos. (SCHÜLER, 1989, p. 45).

Nesse mesmo caminho, como também aponta Antonio Candido (2011), a personagem criada para esse gênero, complexo e fragmentado, no plano da técnica de personalização, também se torna desconexa, insuficiente, inconclusa. No entanto, no romance, essa posição caracterizadora, segundo Candido,

é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 2011, p. 58).

O herói do romance realista moderno, nesse sentido, é, ao mesmo tempo, impelido a agir em meio às contrariedades do mundo, mas também é incentivado: a ação é seu único argumento de defesa. Ele age, conforme Candido (2011), através da “escolha de gestos, de frases, de objetos significativos” porque possui uma esperança amargurada, em um mundo degenerado de valores e princípios. Assim, o romance também representa a ação de uma aventura desesperada, e o herói é aquele que consegue apreender o abismo que o separa da realidade que o cerca, do que ele reconhece diante do mundo. É aquele que empreende uma busca para um possível entendimento acerca do problema do sentido da vida (vida esta que está tão aberta, tão fraturada quanto o próprio sentido que ela venha a ter). Nada se configura para o herói romanesco moderno como ele mesmo, já que vive em constante descompasso entre o que ele quer e o que a sociedade quer que ele faça. Sua alma não se encontra com o mundo, ao contrário, choca-se com as estruturas

da sociedade. Em síntese, no mundo da sociedade burguesa, em que o romance emerge, o herói encontra-se deslocado.

Na concepção de Fehér (1997), o mesmo herói é aquele

indivíduo fortuito, [...] e a bipolaridade do imprevisto e do fatal, enquanto fórmula da base estrutural do gênero, abrem a forma ao *futuro* e, deste modo, o valor, o caráter do processo temporal, seu poder na transformação do homem se tornam a questão vital, a questão que deve a cada instante ser resolvida pela forma. (FEHÉR, 1997, p. 99).

Nesse sentido, entendendo esse herói que surge com o romance, enquanto indivíduo que nos mostra toda sua problemática, por querer se transformar e evoluir, mesmo que imbuído de questões interiores bipolares (como vontades e desejos os quais não pode realizar, bem como a necessidade de seguir conforme o que lhe é imposto), em um meio que não lhe propiciará abertura para solucionar seus problemas circunstanciais, observamos, que ele também está ligado à ambivalência romanesca, como nos propõe Fehér (1997), pois este herói se tornaria “um navegador que, ao seguir o roteiro de sua vida, não poderá nunca mais alcançar o mundo de onde partiu” (FEHÉR, 1997, p. 101). Em outras palavras, tendo o herói uma vez identificado o quanto, conscientemente, quer se apartar das regras e padrões, hipocrisia e convenções do mundo em que estiver inserido, ele nunca mais retornará ao pensamento comum ou à postura apática que, possivelmente, esse mesmo mundo (ou sociedade) lhe exigiria que mantivesse.

Portanto, o que se tem de mais genuíno acerca do romance e da figura de seu protagonista é o que aqui delimitamos: o herói romanesco ainda será aquele que se apresenta muitas vezes egoísta, impregnado no devaneio abstrato. Enquanto ser controverso, será o que representará a problemática do mundo no qual estiver inserido, e poderá, ao mesmo tempo, e progressivamente, ser e não ser, uma vez que será capaz de passar por cada etapa do processo rumo ao seu desenvolvimento e, dentro da forma romanesca, poderá chegar a um ponto frutífero; mas poderá, também (como comumente observamos nos romances), chegar ao fracasso e à desilusão diante do abismo que se abre entre seus anseios e a realidade em que se insere. Em ambos os casos representará essa tensão característica do mundo moderno e tudo o que ele implica em termos de complexidade humana, social, política e histórica.

Dessa forma, tendo por base as peculiaridades da figura desse herói advindo do interior do gênero literário moderno, conhecido como romance, adentramos ao mundo de Flaubert com a caracterização de sua heroína problemática, Emma Bovary. Observaremos e analisaremos como essa personagem se configura e se manifesta.

CAPÍTULO 3 – UMA LEITURA DA PROBLEMÁTICA DA HEROÍNA MADAME BOVARY

A análise proposta neste capítulo pretenderá discorrer sobre três eixos fundamentais em torno da interpretação da protagonista da obra *Madame Bovary*: os desacordos de Emma com o outro, consigo mesma e os conflitos com o mundo (mundo este entendido como o Rouen, onde vive a pequena burguesia francesa. Além disso, devemos abordar algumas vivências pelas quais ela passa, como o baile em um castelo entre a alta sociedade, ou a ópera assistida em Rouen, que se revelam importantes para as transformações na visão de mundo da heroína). A divisão em três eixos foi escolhida para que fizéssemos a análise perpassando toda a problemática da heroína acerca desses três desacordos que, ao longo da história, revelam a senhora Emma Bovary como a personagem da consciência infeliz, que fugiria das figuras de tipo idealizado de conduta feminina, que seriam conhecidos através das mulheres da sociedade burguesa europeia do século XIX, sobretudo aquelas do tipo sonhador, aspirantes à felicidade sentimental, de muitos romances românticos.

Na obra flaubertiana, os gestos e os comportamentos da protagonista são marcados, como sugere Vargas Llosa, por uma ideia de virilidade: “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” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 169). Dessa maneira, buscamos encontrar aquelas passagens que revelassem esse contraponto entre “as desgraças da condição feminina” com as quais Emma se depara (e que a levam tanto ao desespero insatisfatório como às angústias e comportamentos impulsivos), assim como, também, àquelas passagens que a levam a se portar com atitudes consideradas viris, audaciosas e transgressoras para uma mulher. Esses dois polos da personagem demonstrariam, assim, sua problemática, mas igualmente revelariam o quão emblemática se apresentaria a heroína idealizada por Flaubert.

Emma não nos é apresentada logo no início (no primeiro capítulo da primeira parte); entra em cena, na obra, vista pelo olhar de um outro (nesse início, pelo olhar de Charles). O romance passa a caracterizar uma imagem da mulher principal como imagem de um olhar alheio, ou seja, ela, enquanto sujeito, passa a existir sob a forma construída do que veem e pensam a respeito dela e, assim, desde o começo,

o desacordo com o outro passa a configurar o enredo, entrelaçado aos desacordos dela consigo mesma, bem como, também, os desarranjos com o mundo. Nesse sentido, a obra apresentaria, inicialmente, uma focalização terceirizada, isto é, o olhar desse(s) outro(s) sobre ela foca(m) a particularidade sobre como a vê (veem), sendo, alguns desses outros, ao longo da história, às vezes o marido Charles, outras vezes os amantes, Léon e Rodolphe, ou até mesmo as demais personagens secundárias, como, por exemplo, o aprendiz Justin, o farmacêutico Homais ou o comerciante Lheureux.

Continuamente, para a construção da figuração dessa heroína, ainda observamos certas imagens constituídas por elementos visuais e psicológicos que a transcrevem pelo olhar dos outros sobre ela, o que nos indica, logo no começo, que ainda não se iniciaram as imagens construídas por nós leitores através do que a própria personagem faz, pensa ou reflete sobre sua vida. A imagem de como ela própria se vê, ou a maneira como o narrador descreve como é construída a consciência de sujeito que a própria Emma pensa ter sobre si, portanto, nos será revelada em alguns capítulos posteriores, quase nos meados do romance.

Flaubert, tirando o foco inicial de Emma logo no primeiro capítulo (e “matando-a” três capítulos antes do fim da história), utiliza uma habilidade engenhosa de escrita como ferramenta indispensável desde o princípio e ao longo de toda sua obra. Sua perspicácia, essencialmente indicada pela utilização do estilo indireto livre (resumidamente entendido como a maneira de o narrador descrever sutilmente, sem emitir opinião ou crítica), desvela uma personagem feminina que age e parece “flutuar” acima de qualquer julgamento que possa estar efetivamente inscrito na obra (nunca parece existir, ou não nos é apresentado, um qualquer julgamento por parte do narrador). Lydia Davis, no prefácio de uma das edições brasileiras de *Madame Bovary*⁸, afirma que “a meta de Flaubert era escrever um romance ‘com objetividade’, deixando o autor de lado [...], sua técnica consiste em apresentar o material sem comentário [...]. Relatar os fatos objetivamente, apresentar uma descrição meticulosamente objetiva [...]” (FLAUBERT, 2011, p. 28)⁸. Davis nos explica que a utilização do diálogo direto entre as personagens servia mais para que Flaubert as detalhasse, minuciosamente, como ocorre, muitas vezes, com a presença de Emma, do que apenas para avançar na história. Em algumas

⁸ Prefácio de Lydia Davis, para a edição de *Madame Bovary* da editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

passagens, obsevamos longas descrições, ou diálogos, ou até reflexões pessoais de Emma, em que muito do que ela vê acerca do mundo, das situações ou das pessoas nos é apresentado pormenorizadamente. Portanto, ainda segundo Davis, “para que o romance comova ou desperte o interesse do leitor, Flaubert é obrigado a transformar aquilo que ele enxerga como um mundo sórdido, inteiramente pelo poder de seu estilo, em uma obra de beleza formal e estilística [...]” (FLAUBERT, 2011, p. 29).

Nessa esteira, a problemática que um romance moderno pode apresentar, no caso de *Madame Bovary*, se encontraria na essência da heroína Emma: nós, leitores, a percebemos como peça principal da obra, praticamente, quando ao final do romance entendemos que sem a presença viva de Emma nada, naquela província, faria sentido; ou melhor, naquela sociedade burguesa da qual ela provinha, tudo permaneceria sem um sentido real, concreto, verdadeiro, confiável. Enfim, Emma, com sua vida constituída por desejos, ações impulsivas, problemas acumulados e pensamentos avançados (para sua condição de mulher do século XIX e para a sociedade a qual pertencia), pareceu, após sua morte, nos mostrar que nada havia mudado.

Portanto, mesmo após a partida da heroína, na história, continuaram a existir a mesma hipocrisia, os mesmos moldes para encaixar as pessoas, a mesma influência da moral e dos bons costumes que escondem por detrás a covardia daqueles que não se assumem, ou sempre se escondem sob máscaras sociais – máscara estas das quais Emma tentou se desvencilhar. Nesse sentido, segundo Charles Baudelaire⁹, Emma “é incontestavelmente a mulher adúltera; somente ela, a vítima desonrada, possui todas as graças do herói. – Dizia há pouco que ela era quase masculina e que o autor a tinha ornado (inconscientemente talvez) com todas as qualidades viris” (FLAUBERT, 2011, p. 14). Baudelaire⁹ conclui, “essa mulher, na verdade, é muito sublime para sua espécie, em seu pequeno meio e diante de seu pequeno horizonte” (FLAUBERT, 2011, p. 15). Dessa maneira, ela seria a personagem feminina representativa que chocou por coragem e virilidade, que incomodou, primeiramente, aos leitores do século XIX e, enfim, nos revelou uma problemática não antes vista em mulheres, ou personagens femininas, até à publicação desta obra. Em outras palavras, Emma se tornou a precursora para uma

⁹ Apresentação de Charles Baudelaire, para a edição de *Madame Bovary* da editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. Idem à nota 1.

personagem que atravessou as fronteiras de seu tempo, rompeu barreiras, não antes rompidas, e, mesmo com sua vulnerabilidade exposta, ao apresentar para nós, leitores, toda sua problemática em torno de uma infundável insatisfação pessoal, ainda assim, concomitantemente, se mostrava uma mulher forte, e conforme Baudelaire e Vargas Llosa nos propõem, viril, com atitudes masculinizadas para o padrão de mulheres burguesas ou provincianas de sua época. Essa problemática, vista nessa nossa proposta de leitura sob três aspectos (o desacordo com o outro, consigo mesma e o conflito com o mundo), nos revelarão, pouco a pouco, a fragilidade humana, diante das perspectivas, nunca favoráveis, apresentadas por esse mundo sempre hipócrita em que a heroína se encontra.

A respeito da hipocrisia da sociedade (tanto daquela em que Emma estava inserida, na história, como, de certa forma, a própria sociedade burguesa da França, da qual Flaubert fazia parte e, também, a que ele queria denunciar), nos é desvelada através da escolha cuidadosa das palavras, minuciosamente escritas, e da utilização de exageros por parte do escritor, conforme nos apresenta Peter Gay: “[...] Flaubert admitia que os insultos às vezes inspirados e sempre excessivos que acumulava sobre os burgueses [...] eram, para ele, declarações sucintas sobre verdades aterradoras que caracterizavam a cultura de classe média da França do século XIX” (GAY, 2010, p. 99; 100). Sob essa ótica, a partir desses “insultos inspirados” podemos entender que se sublinhavam aspectos de um realismo mais aberto, senão escancarado, que o autor queria expor acerca “dessa cultura de classe média da França do século XIX”. Para Flaubert, sua prioridade era fugir de qualquer semelhança que o pudesse ligar ao romantismo, cuja imagem degradada e estereotipada ele prazerosamente denunciou. Por isso estaria tão aliado às raízes do realismo. Conforme nos aponta Wood (2014), esse realismo

[...] visto em termos amplos como veracidade em relação às coisas como são, não pode ser mera verossimilhança, não pode ser meramente parecido ou igual à vida; há de ser o que devo chamar de vida animada [*liveness*]: a vida na página, a vida que ganha uma nova vida graças à mais elevada capacidade artística. E não pode ser um gênero; pelo contrário, ela faz com que as outras formas de ficção pareçam gêneros. Pois esse tipo de realismo – a vida animada – é a origem. É o mestre de todos os outros [...] (WOOD, 2014, p. 198).

Nesse sentido, denunciar a burguesia hipócrita através da história de uma heroína fora dos padrões, a partir desse realismo “que ganha uma nova vida graças

à mais elevada capacidade artística”, teria sido a grande conquista do escritor (e artista) Flaubert. Em resumo, seguiremos, a partir dos próximos subcapítulos, buscando encontrar as minúcias apresentadas pelo autor através da problemática senhora Bovary, pelas revelações de consciência, reflexões, ações e comportamentos, assim como através dos três desacordos que a envolvem, e que através dela foram analisados.

3.1 – Emma e o desacordo com o outro

O romance *Madame Bovary* começa com a descrição daquele que se tornaria o marido da protagonista Emma, o senhor Charles Bovary: a história nos conta sobre sua infância, sua chegada à escola, sua adolescência, sua vida adulta, como se tornou oficial de saúde, e até seu primeiro casamento (ele casou-se, por influência de sua mãe, com uma viúva que demonstrava ser abastada – a senhora Heloïse). O narrador, assim, nos apresenta o primeiro homem, dentre vários outros que serão apresentados na obra que, igualmente, se assemelham enquanto sujeitos sem virilidade; homens sem força, sem sagacidade, sem qualquer sugestão de grandiosidade que pudesse, enfim, torná-los protagonistas de uma grande história. Inicialmente, com as descrições de sua figura, Charles já demonstra ser um tipo de homem bem aquém do que se esperava, para a sociedade em que vivia. O que essa sociedade esperava dele, enquanto representante da classe média provinciana da França do século XIX, está figurado naquilo que os pais (sobretudo a mãe) desejavam para o filho: que ele se tornasse um homem moldado conforme os ideais que a mãe acreditava serem adequados, a saber, ser forte, viril, provedor e protetor da família, reconhecido e admirado. Entretanto, nada disso nos é revelado. Geoffrey Wall¹⁰ dirá, acerca do início da história, quando da apresentação desse homem, que “[...] Flaubert expõe o drama da formação cultural. Na pessoa de Charles, nós acompanhamos a feitura do homem burguês médio. [...] Tipicamente atrapalhado, apático, é incompetente ou apenas um consciente funcional” (FLAUBERT, 2011, p. 47, 48). Nesse sentido, ao longo da história, e por essas características inicialmente

¹⁰ Introdução de Geoffrey Wall, para a edição de *Madame Bovary* da editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

apresentadas, de sua apatia e incompetência, ele nada será capaz de fazer para mudar os rumos de um tipo de vida tediosa e frustrante.

Ainda no capítulo I, da primeira parte da obra, Charles, na função de oficial de saúde, ao se dirigir à casa dos Rouault, para cuidar do pai de Emma que havia quebrado a perna, demonstra o quão cru e sem preparo era em sua profissão. No trecho a seguir, o vemos com características mais próximas a de quem copia gestos e maneiras de agir, que lança mão de palavreado de conforto e muito improvisado, ao invés de aplicar a medicina, isto é, ele parece pouco preocupado com a autenticidade de seu trabalho, desejando facilidades e buscando simplificações:

A fratura era simples, sem nenhuma espécie de complicação. Charles não teria ousado desejar uma mais fácil. Então, lembrando os procedimentos de seus mestres junto ao leito dos feridos, reconfortou o paciente com todo tipo de ditos espirituosos e de afagos cirúrgicos que são como o óleo com que se untam os bisturis. Para obter talas mandou procurar, sob a cocheira, um punhado de ripas. Charles escolheu uma, cortou-a em pedaços e poliu-a com um pedaço de vidro, enquanto a criada rasgava lençóis para fazer faixas e enquanto a Srta. Emma tratava de costurar pequenas almofadas. (FLAUBERT, 2007, p. 29)¹¹.

Nesse trecho já poderíamos observar um homem que possuía uma nobre profissão, no entanto, faz dela algo de pouca credibilidade. A felicidade dele em perceber que se trata de um ferimento simples o reconforta e alivia, já que não sabe proceder como médico experiente nem é um homem decidido para tal, como podemos ver no excerto. Indo além, seu procedimento médico se reduz, de um lado, a reconfortar o paciente com “ditos espirituosos”, comentários divertidos, e “afagos cirúrgicos”, isto é, por uma forma amena de bajular o doente. Nessas ações, portanto, consiste toda sua ação médica efetiva, pois mesmo no que diz respeito ao atendimento médico objetivo, este se resume, profissionalmente, a uma tala improvisada com ripa de oleiro e faixas cortadas dos lençóis – imagens que revelam o descuido e as limitações de Charles em relação à pretensa medicina que pratica. Trata-se da figuração de um homem pouco decidido, inseguro de si mesmo e do que faz. Isto posto, desde o início da história, esse homem poderia ser visto como um sujeito que não figuraria na imagem de homem viril, forte, robusto e confiável, tal qual um personagem bem-sucedido de algum romance romântico.

¹¹ A partir dessa primeira, e em todas as citações retiradas diretamente da história da obra traduzida em português *Madame Bovary*, utilizamos os excertos da edição da Editora Nova Alexandria, 2007, com tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto (cuja primeira tradução foi realizada a partir do texto integral, apresentado pela Éditions Gallimard, Collection Pléiade, em 1989).

No segundo capítulo, também da primeira parte, passamos a “ver” e reconhecer aquela que se tornaria Madame Bovary, a heroína da obra. Ela nos é apresentada através da perspectiva de Charles, da maneira como ele se aproximou dela e observou detalhes que começam a se desenhar para nós, leitores, sobre quem, enfim, seria aquela senhorita que lhe chamou a atenção:

Uma jovem, com vestido de merino azul enfeitado com três folhos, apareceu à porta da casa para receber o Sr. Bovary [...]. O que tinha de belo eram os olhos: embora fossem castanhos, pareciam pretos, por causa dos cílios, e seu olhar atingia o interlocutor com franqueza e com uma cândida ousadia. (FLAUBERT, 2007, p. 29).

A partir do fim desse trecho, já observamos que o narrador atribuiu a essa mulher o adjetivo *ousadia*, mesmo que ainda nesse início da história fosse uma ousadia pueril, inocente. Esse dado é de crucial importância, uma vez que, ao longo da obra, poderá se transformar em um dos adjetivos mais esclarecedores acerca de Emma: ela era uma mulher ousada para sua época, para os padrões esperados, para a sociedade burguesa em que estava inserida. Não obstante, a imagem dos olhos da personagem, transposta no olhar que “atingia o interlocutor com franqueza e com uma cândida ousadia”, como colocado pelo narrador, representariam o talento no uso do discurso indireto livre, visto que sabemos se tratar da visão de Charles acerca de Emma, no entanto essa mesma visão se sobrepõe à própria narração, fundindo-se nesse tipo de discurso muito bem trabalhado.

A seleção desses detalhes, no caso os olhos e o olhar, que apresentam a ousadia escondida por trás da jovem senhorita, representariam essa característica tipicamente flaubertiana, como nos indica James Wood (2014), no “compromisso especial com o estilo indireto livre [...] com a impessoalidade” (WOOD, 2014, p. 53). Nesse mesmo sentido, Wood (2014) colocará que “Flaubert aperfeiçoou uma técnica que é essencial para a narração realista: misturar o detalhe habitual e o detalhe dinâmico” (p. 45), por isso “[...] esses detalhes, de certa forma, são ao mesmo tempo importantes e insignificantes: importantes porque foram notados e escritos por ele, e insignificantes porque estão todos misturados, como que vistos de relance; parecem chegar a nós como ‘a vida real’” (p. 45). Enfim, o crítico nos aponta o quão importante é essa especificação detalhista para este início do romance, se aproximando à “vida real”, na compreensão de características que, mais tarde na história, e através dos comportamentos que a protagonista apresentará ao longo de

suas vivências, revelarão sua problemática diante de sua posição feminina, como uma mulher forte e ousada, mesmo que sempre insatisfeita.

Mais adiante, ainda sobre as caracterizações do primeiro contato e olhar de Charles para Emma, percebemos outra sutileza deixada pelo narrador que, ainda naquele segundo capítulo, já nos despertaria uma curiosidade acerca de uma mulher que também utiliza objetos usados por um homem:

Seu pescoço saía de uma gola branca, chata. Seus cabelos, cujos bandós negros pareciam feitos de um só pedaço de tal forma que eram lisos, dividiam-se no centro da cabeça por uma risca fina que mergulhava levemente seguindo a curva do crânio; e, mal deixando ver a extremidade da orelha, iam confundir-se atrás num coque abundante, com um movimento ondulado nas têmporas que o médico rural via pela primeira vez na vida. Suas faces eram rosadas. **Trazia, como um homem**, preso entre dois botões da blusa, **um lornhão**¹² de tartaruga. (FLAUBERT, 2007, p. 30, **grifos nossos**).

A escolha dessa passagem para ser analisada nesse subcapítulo (Emma e o desacordo com o outro) se deve ao fato de que toda a caracterização representa o olhar de um outro sobre Emma, o que, em certo aspecto, sob uma primeira ótica, também demonstra algum desacordo, um certo choque ou conflito de expectativas entre Emma e o outro (nesse caso, Charles). O olhar dele sobre ela inicia-se pela observação do pescoço, dos cabelos, do penteado e depois desce para a roupa da personagem, momento em que Charles vê o lornhão. Todavia, podemos refletir acerca da seguinte questão: com qual propósito ela usaria esse objeto masculinizado? Mais uma vez, ainda que primariamente, detalhes dessa mulher ousada, e agora adornada com objetos de uso masculino, já podem parecer desenhar um tipo bem diferente de personagem feminina do que aqueles que aparecem nos romances românticos.

Em consonância a essa caracterização, um tanto dúbia, em que coexistem feminilidade e masculinidade em uma só mulher, Vargas Llosa afirmará que:

Emma é um personagem fundamentalmente ambíguo, no qual coexistem sentimentos e apetites contrários [...] 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

¹² Definição de **lornhão**, segundo o dicionário *Novo Aurélio Século XXI*, 1999, p. 1.234: “[Do fr. *lorgnon*.] **S. m.** Instrumento de óptica, formado de duas lentes engastadas em uma armação sem hastes, com um cabo, e que se põe sobre o nariz”.

requeitada feminilidade dessa moça, está emboscado um decidido varão. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 163).

Em outras palavras, em conformidade com o que o crítico nos coloca, o narrador vai nos mostrando detalhes do físico de Emma (como a utilização desses objetos não pertencentes a trajes femininos, ou mesmo, utilizando uma vestimenta propriamente masculinizada), que revelam algo estranho aos olhos de quem a tenta compreender. Mas, sobretudo, muito além da questão moral e psicológica, a personagem, em suas ações e decisões, já não poderia ser apenas uma mulher, nela se revelaria “emboscado um decidido varão”, um modelo de homem, afinal¹³.

Após tornar-se viúvo, a partir do capítulo III da primeira parte da obra, ocorre o início do envolvimento de Charles com Emma. Ele volta aos Bertaux, mesmo após o pai da jovem já sentir-se bem de saúde, e o casal passa a conversar mais e mais sobre suas vidas. Sucede-se, então, um pedido de casamento feito por Charles ao pai Rouault, e segue-se uma sequência de ações que remetem a uma pré-núpcia:

A Srta. Rouault ocupou-se com seu enxoval. Uma parte foi encomendada em Rouen e ela confeccionou suas camisolas e toucas de dormir de acordo com a moda, cujos desenhos tomara emprestado. Nas visitas que Charles fazia à quinta, falava-se dos preparativos do casamento, perguntava-se em que parte da quinta seria servido o almoço; pensava-se na quantidade de pratos que seriam necessários e quais seriam as entradas. (FLAUBERT, 2007, p. 37).

No entanto, mesmo com os preparativos, conforme descritos no excerto, o real desejo da jovem nesse casamento não se satisfaz: “Emma, pelo contrário, teria desejado casar-se à meia-noite, à luz de tochas; mas o pai Rouault nada compreendeu de tudo aquilo.” (FLAUBERT, 2007, p. 37). Nesse sentido, ela já demonstra ter uma forte imaginação quanto ao que desejava, o que a distingue de muitas heroínas românticas, pouco conscientes de suas próprias vontades. Assim, uma vez mais, vemos que a senhorita aqui, ainda, se sente subjugada ao que decidem por ela, isto é, nem mesmo escolher os detalhes para um sonhado

¹³ Apesar de termos inserido a passagem do romance, bem como a crítica de Vargas Llosa nesse subcapítulo 3.1, por entendermos que esses detalhes revelam o olhar do “outro” (Charles) sobre Emma, devemos, aqui, ressaltar que a análise também se encaixaria no subcapítulo seguinte, 3.2 - “O desacordo consigo mesma”. Emma não nos apresenta, desde o início da história, uma configuração de mulher passiva, obediente e que aceita, sem hesitação e questionamento, tudo o que os padrões e as instituições sociais a que pertence lhe impõem, como o que seria o esperado de uma mulher. Ela consentia, do ponto de vista moral, sentimentos e afetos distintos, conflitantes, que a caracterizam como uma personagem complexa e pouco previsível. São detalhes, como o exemplo do uso desse lornhão (e na passagem anterior, o olhar que revela uma “cândida ousadia”), que, minuciosamente descritos, começam a sugerir a força e virilidade dessa personagem que, enfim, representaria uma heroína tão moderna para um padrão de mulheres do século XIX.

casamento lhe foi permitido. Emma, a partir desse exato momento, na obra, deixa para trás um esboço de felicidade para com a nova vida que, então, enfrentaria (a da solteira para a vida de casada), e passa a imaginar os dissabores que poderiam lhe ocorrer, ou até mesmo dúvidas sobre se estava mesmo fazendo a escolha certa passam a permear seus pensamentos.

Seguidamente, a partir do capítulo IV da primeira parte, descreve-se um casamento que iniciara ao meio-dia e durara dezesseis horas. Prontamente, somos brindados com a descrição de um Charles apagado e insosso, durante a comemoração, sem maleabilidade para lidar até mesmo com familiares e amigos espirituosos daquela que acabara de se tornar sua esposa:

Charles não possuía temperamento brincalhão, não brilhara durante o casamento. Respondeu de forma medíocre aos ditos picantes, aos trocadilhos, às palavras de duplo sentido, cumprimentos e atrevimentos que todos se consideravam obrigados a lançar-lhe a partir da sopa. (FLAUBERT, 2007, p. 40; 41).

O excerto ilustra a construção de um ideário daquilo que será um dos motivos da efetiva insatisfação com a vida conjugal por parte de Emma; afinal, Charles não era aquele pelo qual os olhos dela brilhariam, ou por quem ela nutriria alguma admiração, ou quem ela iria carnalmente desejar, de fato, pois nem mesmo no casamento ele soube se destacar. No último parágrafo do capítulo VI, da primeira parte, podemos obter a explicação do porquê de Emma ter se casado com Charles Bovary: ela pensou que ele poderia lhe proporcionar a vida tão sonhada, idealizada, em conformidade com o que lia nos livros românticos:

[...] Quando Charles foi aos Bertaux pela primeira vez ela se considerava grandemente desiludida, nada mais tendo para aprender, não tendo mais nada para sentir. Porém, a ansiedade de um novo estado ou talvez a excitação causada pela presença daquele homem bastara para fazer-lhe acreditar que possuía, enfim, a paixão maravilhosa [...] – e não podia imaginar, agora, que aquela calma em que vivia fosse a felicidade com que sonhara. (FLAUBERT, 2007, p. 49)¹⁴.

¹⁴ Essa passagem, principalmente a partir do segundo parágrafo, podemos igualmente inseri-la como pertencente ao subcapítulo 3.2, “O desacordo de Emma consigo mesma”, quando percebemos que as características como a “ansiedade” e a “excitação” são próprias de um conflito pessoal e contraditório que Emma adquiria, aos poucos. No fim do excerto, quando o narrador especifica que ela “não podia imaginar, agora, que aquela calma em que vivia fosse a felicidade com que sonhara”, entendemos, também, que ela ainda se sente sonhadora, idealizando sua vida, antes do casamento, como aquele tipo o qual ela lia nos livros românticos. Isto, então, nos apresentaria, mais à frente no romance, e com as novas experiências pelas quais Emma perpassará, o quanto esse conflito será problemático.

Podemos notar, na passagem acima, o quanto as sensações, sentimentos de insatisfação e de busca pelo prazer estão divididas, uma vez que antes de conhecer Charles, após ter saído do convento e voltado a morar com o pai, “ela se considerava grandemente desiludida”, ou seja, em sua realidade parecia não haver esperanças de viver algum grande amor como o que ela acreditava merecer viver, tal qual os tipos de amor conjugal idealizados lidos nos romances românticos. Não obstante, a chegada daquele que primeiro lhe pareceu ser quem a salvaria do abismo insatisfatório, “a ansiedade de um novo estado” fez com que Emma reconhecesse naquele homem, e naqueles momentos de “calma em que vivia”, a razão para concretizar sua tão sonhada felicidade. Ela se apegava, naquele início, à ideia de que a representação física de um homem em sua vida já seria suficiente para suprir sua necessidade por vivenciar uma “paixão maravilhosa”. Todavia, logo após o casamento, à medida que a intimidade entre o casal aumenta, conforme apontado no capítulo VII da primeira parte, ela se sente cada vez mais desinteressada e indiferente ao marido. Não gosta de suas conversas, censura sua maneira de encarar a vida, sua falta de ambição, sua ignorância. Charles não se encaixa no perfil de homem apaixonante que ela havia traçado, não lhe ensina nada de novo e encontra-se em constante estado de calma e serenidade, características que a irritam profundamente.

Em dado momento na obra, a partir dos capítulos I e II da segunda parte, relacionando-se ao casamento e ao desacordo de Emma com outros, aparece a figura do senhor Lheureux (um vendedor e comerciante de tecidos ardiloso que leva Emma a adquirir vários objetos desnecessários, assinando apenas promissórias a perder de vista, momentaneamente, como pagamento). Ela, caprichosa, já demonstrando indícios de querer adquirir tais objetos e adornos como forma de “se vingar” do constante tédio e aborrecimento que o casamento, e conseqüentemente o marido, lhe traziam (ou mesmo para preencher seu vazio interior), contrai dívidas intermináveis com Lheureux, tantas que até, em momento crucial da história, ele chega a aparecer em hora inoportuna para induzir a jovem a obter uma procuração para decidir em nome do marido acerca de bens da família Bovary (já com intenção de, posteriormente, cobrar as dívidas que Emma possui).

Portanto, seria o enfadamento em relação à vida conjugal com Charles, desde o início, o ponto de partida que a levou a essas numerosas dívidas, comprando, por exemplo, adornos novos para enfeitar a casa, roupas novas para si, uniforme novo

para a empregada, além de presentes, inclusive para os amantes (quando se iniciam as traições). Essas dívidas, mais tarde, acumuladas desmedidamente, a deixaram sem alternativas para pagá-las e, com a pressão de Lheureux e a execução judicial, com direito a penhora dos pertences do casal Bovary, levaram Emma ao suicídio, tamanho o desespero a que chegou, o que demonstra, mais uma vez, desacordos e conflitos com outro, que a levaram ao final trágico dado em sua vida.

Temos a destacar uma sutil ironia quanto ao nome do senhor Lheureux, uma vez que no interior deste nome encontramos a palavra *heureux*, que em francês significa *feliz*. A ironia por nós observada está justamente em entender que o comerciante, com suas artimanhas de convencimento, se tornaria, de fato, a personagem “mais feliz” dessa história, uma vez que é a pessoa que mais lucra e se beneficia em cima da infelicidade e desajustes da heroína Emma.

Em continuidade às interpretações das passagens que apresentam os desacordos de Emma com outros, podemos citar a filha do casal, Berthe, que aparece a partir da segunda parte, quando Emma, grávida, se muda com Charles de Tostes para Yonville-l'Abbaye, e lá dá à luz a criança. A filha é sempre vista, sob o olhar da mãe, como, de certa forma, uma parte dela mesma, rejeitada (ou até mesmo desprezada). Em outras palavras, a menina representaria uma projeção de todas as frustrações de Emma em relação à vida de uma mulher, como podemos observar no trecho em que o narrador descreve o sentimento da mãe diante da cena na qual, mesmo tendo sido responsável pelo ferimento na criança, a mãe apenas a desdenha:

A Sra. Bovary não desceu para a sala de jantar; quis permanecer sozinha cuidando da filha. Então, contemplando-a adormecida, sua inquietação dissipou-se gradualmente e achou-se tola e muito boa por ter-se perturbado havia pouco por tão pouca coisa. Berthe, de fato, não soluçava mais. Sua respiração, agora, levantava imperceptivelmente a coberta de algodão. Grossas lágrimas detinham-se no canto das pálpebras semicerradas deixando perceber entre os cílios duas pupilas pálidas, fundas; o esparadrapo, colado na face, puxava obliquamente a pele esticada.

___ É uma coisa estranha, pensava Emma, como esta criança é feia!
(FLAUBERT, 2007, p. 112).

Essa passagem nos mostra que Emma percebia não haver necessidade de se prostrar de cuidados excessivos com aquela garotinha, pois, desde o nascimento, a criança teria sido fruto de uma rejeição. Observar a filha e pensar nela como “estranha” e “feia” demonstram que o espelho ali refletido era justamente esse: Emma via naquela outra mulher (ainda que pequena), com a qual ela tinha (ou

deveria ter) alguma relação maternal, alguém que ela própria não queria ser, não queria reconhecer, não via nessa filha nenhuma representação do que almejava para a própria vida. Assim, desde quando soube estar grávida, pensava que tendo um filho homem se vingaria, enfim, de todos os infortúnios que sua vida lhe impunha, não reconhecendo, portanto, naquela criança, quase nada em conformidade com seus sonhos. Em suma, Emma poderia não rejeitar por completo Berthe, mas como era um filho homem que a heroína desejava, a menina representaria, desde o nascimento, a decepção daquilo que não veio como esperado.

Por esse ângulo, a vontade de “ter um homem como filho” remeteria aos próprios sentimentos de Emma quanto a si mesma, à sua situação de subalternidade, conforme Vargas Llosa nos propõe: “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’” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 164). Ela não se sentia afeita ao papel delicado de cuidar da filha como as mães normalmente faziam (ou fazem), muito mais do que os homens (ainda mais no interior do modelo de família tradicional dentro da sociedade burguesa do século XIX), Charles é quem, muitas vezes, se apresentava nesse papel, um tanto quanto materno, preocupado com a filha. Nesse sentido, esboçam-se os primeiros resquícios da inversão de papéis – homem e mulher – que a história nos apresenta: quem possuía ares maternos e do lar, naquele casamento, era Charles, enquanto Emma era a mulher que queria viver novas aventuras, amores arrebatadores, desejos sexuais consumados.

A jovem mãe demonstraria que, imersa nas obrigações domésticas e familiares e, ao mesmo tempo, sendo preenchida de seu vazio e tédio interiores, não consegue apartar-se dos problemas e, por assim dizer, mergulha em vontades, pensamentos e atitudes inconfessáveis em seu papel de mulher e mãe, pois desejaria “ser um homem”, “romper os limites de seu sexo”, conforme nos dirá Vargas Llosa:

Feminista trágica – porque busca o que rechaça, e condenada ao fracasso – em Emma lateja intimamente o desejo de ser homem.

[...]

Essa propensão de Emma em 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. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 165; 166).

Nessa citação, Vargas Llosa nos mostrará, enfim, a problemática vivida pela heroína: era ela quem assumia “as funções viris” que caberiam aos homens, o que, mais uma vez, comprova o quanto Flaubert construiu uma história cujos papéis se invertiam e, assim, certeira, atacavam os modelos sociais de uma burguesia hipócrita a qual o autor pretendia criticar. Emma possuía “caráter dominante”, e, ainda assim, seria altamente reprovada, aos olhos do público, enquanto os demais personagens, sem virilidade, sem caráter, sem nada que os elevasse à altura de Emma, nem ao menos eram questionados.

No capítulo VIII da segunda parte acontecem os famosos comícios (certa crítica de Flaubert a esses tipos de solenidades desnecessárias do Estado) na cidade de Yonville e, nesse mesmo evento, Emma encontraria o senhor Rodolphe, que a corteja. Assim, desperta na jovem ideias acerca de uma liberdade de vida que ela, evidentemente, almejava, como podemos constatar em diferentes trechos, abaixo demonstrados:

___ Ora, disse ele, não sabe que há almas constantemente atormentadas? Precisam alternadamente de sonho e de ação, das mais puras paixões, dos mais violentos gozos e atiramo-nos assim em toda espécie de fantasia, de loucura.

Então, ela o olhou como se contempla um viajante que passou por países extraordinários e replicou:

___ Nós, pobres mulheres, nem mesmo temos essa distração!

___ Triste distração, pois nela não encontramos a felicidade.

___ Mas ela pode ser encontrada? perguntou ela.

___ Sim, um dia ela é encontrada, respondeu ele.

(FLAUBERT, 2007, p. 134).

A partir de então, a Sra. Bovary apaixona-se perdidamente por Rodolphe, dizendo-lhe, também, que o ama. Ele logo percebe certo “desespero” (entendido como a necessidade afoita de ter para sempre esse homem para si) dela por ele (com este primeiro amante acontecem, de fato, as primeiras traições). Poderíamos dizer que a consciência de Emma está sempre marcada pela lucidez, pelo desejo e pela dúvida, pois ela quer viver algo novo, mas sabe do lugar das mulheres nessa sociedade, ao mesmo tempo em que duvida da felicidade. No último parágrafo deste capítulo, o narrador demonstra certa ironia acerca da fala de Rodolphe sobre a amante: “Enfim, ele declarou, com ar sério, que suas visitas tornavam-se imprudentes e que ela estava se comprometendo” (FLAUBERT, 2007, p. 151).

Nesse pensamento, nos é escancarado mais um homem da história que não apresentaria a hombridade que deveria ostentar, ou seja, seu real desejo parecia ser apenas o de aproveitar-se do amor sentimental da bela jovem, apenas para insuflar seu ego de conquistador.

Rodolphe, assim como Charles, sugerem o ideário de homens sem a força da virilidade; virilidade essa que se esperava dos homens do século XIX. Assim, mais uma vez, se apresentaria a inversão de papéis genial e sutilmente narrada na história: era Emma quem enfrentava as imposições dessa sociedade retrógrada para realizar seus desejos, era ela quem, inclusive, enfrentava esses homens com os quais se relacionava, e muitas vezes os confundia, já que se apresentava como essa mulher forte, cheia de aspirações e vontades, o que, em alguns aspectos, chegava a assustar e, até, repelir (como ocorre com Rodolphe – o amante, como homem, via nela uma mulher muito mais decidida e forte do que ele, e isso parecia inaceitável para os padrões sociais da época). Nessa mesma perspectiva, Vargas Llosa assinalará que

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” [...]. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 167).

Os encontros amorosos com Emma mexiam com o orgulho e a libido de Rodolphe, mas o sentimentalismo da jovem, principalmente quando ele percebeu que ela já o amava demais, fizeram-no mudar de comportamento, passando a subjugar-lá. Ao fim do capítulo X da segunda parte, uma carta recebida do pai, o senhor Théodore Rouault, assim como a percepção de que deveria dedicar-se mais aos cuidados da filha pequena, fizeram com que Emma refletisse a respeito do que vinha fazendo e, então, ela pareceu começar a arrepender-se das traições: “E até perguntou a si mesma por que razão execrava Charles e se não teria sido melhor podê-lo amar. Mas ele não oferecia uma grande ocasião para o renascer do sentimento [...]” (FLAUBERT, 2007, p. 158). Nesse sentido, como a conclusão a que ela mesma chegava, para Emma a culpa de tudo era sempre de Charles, e ele nunca teria sido o homem a quem um dia, de fato, desejou, ou quem poderia ter suprido sua necessidade por uma vida idealizada (a normalidade do casamento lhe era sempre tediosa e inconcebível). Teria sido melhor, do ponto de vista da

consciência da jovem, se tivesse amado esse marido, mas a própria pergunta que se coloca evidencia a ela mesma que nada é como gostaríamos que fosse.

Ainda sob dúvidas acerca da paixão ardente que sentia, Emma, no capítulo XII da segunda parte, pensa e diz a Rodolphe que poderiam viver juntos, como um casal apaixonado, e não apenas como amantes, com encontros às escondidas. Esse sentimento de fuga crescia à medida que a repulsa em relação ao marido também aumentava; até aquele momento na vida de Emma, Rodolphe seria o homem a salvá-la das angústias de não poder vivenciar plenamente a vida que ela desejava, como podemos observar no diálogo e pensamentos apresentados na seguinte passagem:

___ O quê? Disse Rodolphe.

Ela suspirou:

___ Iríamos viver alhures... em algum lugar...

___ Realmente, tu és louca! Disse ele, rindo. Seria possível?

Ela voltou ao assunto; ele pareceu não compreender e mudou de conversa. O que ele não compreendia era toda aquela perturbação em algo tão simples como o amor. Ela tinha um motivo, uma razão e como um auxiliar em sua afeição.

Aquela ternura, de fato, crescia mais a cada dia com a repulsa que sentia pelo marido. Quanto mais se entregava a um mais execrava o outro; jamais Charles lhe parecera tão desagradável, quando estavam juntos, com dedos tão quadrados, o espírito tão pesado, as maneiras tão comuns quanto após seus encontros com Rodolphe. (FLAUBERT, 2007, p. 168).

De fato, podemos observar, nessa passagem, que as insatisfações de Emma proporcionavam algumas perspectivas que poderiam não corresponder à fiel realidade, como, por exemplo, Charles a desagradar tanto e parecer ter “dedos tão quadrados, o espírito tão pesado, as maneiras tão comuns” em detrimento a Rodolphe que, aos olhos dela, era esse amante completamente diferente daquele marido a quem repulsava. Rodolphe, portanto, despertava desejo, enquanto o marido, ela o execrava. Outra vez a problemática de suas relações com outros, principalmente os homens de sua vida, parece, nessa leitura, ser demonstrada. Problemática essa que também é confirmada conforme a crítica de James Wood (2014), quando nos aponta que “[...] para Flaubert [...] o personagem secundário é uma espécie deliciosa de desafio estilístico [...]” (WOOD, 2014, p. 71). Ainda mais, “[...] a herança flaubertiana é uma bênção ambígua. Surgem de novo aquele estranho peso da ‘seletividade’ que sentimos nos detalhes de Flaubert e a consequência dessa seletividade para os personagens do romancista [...]” (WOOD,

2014, p. 72). Em resumo, os detalhes observados pela heroína em relação aos homens (marido e amante) retificam, segundo nos explica Wood, que os personagens secundários contribuem de forma decisiva para essa construção detalhista de toda uma problemática que caracteriza Emma, seus desejos, vontades e atitudes e em que ela se encontra constantemente mergulhada.

Seguidamente, constatamos a partir de meados da segunda parte do romance, que Emma, até àquele momento, praticamente não possuía conexões, diálogos com mulheres (desde seu casamento). Todas as suas frustrações ou nos são apresentadas como pensamentos que tem acerca de si própria ou, então, suas relações com os homens. Nesse sentido, Rodolphe, além de amante, funcionaria como alguém a quem ela recorre para desabafar, principalmente alguém a quem ela julga que irá de alguma forma resgatá-la de um abismo interior, diante de um casamento infeliz e do marido a quem ela não deseja (e que não se encaixa em nada ao que aspirava de um homem).

Rodolphe, no entanto, decepcionantemente para Emma, recua diante dessas investidas mais sagazes de sua amante. Mostra-se outro homem sem a magnanimidade tanto esperada por Emma; ele, diante das investidas da jovem para que fugissem juntos, resolve abandonar o caso de vez e de forma muito covarde, aos olhos de Emma: através de uma carta em que, como revelado pelo narrador, ele sequer se arrepende do que faz. Ao contrário, o amante é irônico e só pensa em se livrar de um “problema” que se agrega a sua vida. O caso de amor ardente de ambos termina dessa forma e, mais uma vez, Emma se vê assolada pela pequenez dos homens que a rodeiam.

O sentimento de repulsa de Emma por Charles, na ocasião do abandono de Rodolphe, se agrava ainda mais, e ela chega até mesmo a adoecer, sua visão se turva, naquele momento de desespero, diante de uma perspectiva de salvação. Por esse ângulo, Vargas Llosa afirmará: “sua tragédia consistiu em querer inserir seus sonhos na realidade” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 139). Ainda mais,

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 (VARGAS LLOSA, 2015, p. 163).

Com essas afirmações, o crítico confirma o que buscamos entender acerca de Emma: em decorrência de sua condição de mulher, seria o maior de seus desafios, pois um homem, em seu lugar, não necessitaria viver subjugado à vontade de outro (como, para ela, haveria a necessidade de Rodolphe, um homem, a “salvar” do casamento infeliz com Charles). Por esse motivo, então, sua fatalidade seria a de não ser livre o suficiente para tomar as próprias decisões, apesar de tomá-las mesmo assim e, seguidamente, sofrer algumas consequências.

Após o fim do relacionamento com Rodolphe, mais à frente, na obra, Emma reencontra Léon (um rapaz que havia conhecido quando chegou a Yonville, e por quem se apaixonou, em segredo, mas não havia sido correspondida anteriormente), na ópera *Lucia de Lammermoor*. O jovem, agora estudado e tendo vivido na capital, se sente um sujeito mais seguro, e Emma começa a perceber essa mudança, em relação àquele antigo Léon que conhecera anteriormente. Outra vez, Emma vê a chance de encontrar em um homem aquilo que incessantemente buscava – realização de seus desejos e preenchimento de seu vazio interior. Ambos partem para um relacionamento, às escondidas, que, inicialmente, teria sido tão ardente como eram as traições com Rodolphe. No entanto, pouco a pouco essa relação também se desgastaria.

No capítulo VI da terceira parte da obra, quando o amor entre Léon e Emma está se degradando, ela torna-se visivelmente ansiosa, continua a ter gastos desenfreados, mas entorpecida pela paixão, passa a quase sufocá-lo, a tal ponto que o rapaz começa a repensar se o caso de amor entre ambos valeria tamanho sacrifício. Os pensamentos e decisões da senhora Bovary tornam-se cada vez mais equivocados, bem como os aborrecimentos e indiferenças por parte de Léon, conforme podemos observar no excerto:

Emma esperou Léon por três quartos de hora. Enfim, correu ao seu cartório e, perdida em todo tipo de conjecturas, acusando-o de indiferença e censurando a si mesma sua própria fraqueza, passou a tarde com a testa colada nas vidraças. (FLAUBERT, 2007, p. 243).

[...]

Léon enfim jurara que não mais veria Emma; e reprovava-se por não ter mantido a palavra, considerando todas as dificuldades e as recriminações que aquela mulher ainda poderia trazer-lhe [...] Aborrecia-se agora quando Emma, de repente, soluçava em seu peito; e seu coração, como as pessoas que podem suportar apenas uma certa dose de música, entorpecia-se de indiferença diante do alarido de um amor cujas delicadezas não mais distinguiu. (FLAUBERT, 2007, p. 251).

Nessa passagem, observamos certo desespero de Emma, quando chega a procurar o amante em seu local de trabalho, um cartório, sabendo que era demasiado perigoso que fossem vistos juntos (além do fato de Léon sofrer recriminações, neste mesmo emprego, quando desconfiam que ele se relaciona com uma mulher casada). Ela começa a pensar que o rapaz a ignora, se sente fraca e, então, percebemos como os afetos se desgastam rapidamente, a paixão se transforma em indiferença, o desejo vai se tornando um hábito, cansando e desiludindo as personagens. Léon, como os demais homens da história, mais uma vez decepcionará Emma, demonstrando, assim, que a virilidade não cabia àquelas figuras masculinas, uma vez que ela, e tão somente ela, demonstrava possuir a coragem que os homens não apresentavam, mesmo que fosse uma coragem não planejada, mas, muito mais refletida em ações impulsivas, condicionadas apenas pelo ardente desejo de consumir suas vontades.

No capítulo V da terceira parte da obra, Lheureux, o comerciante de tecidos com quem Emma contraíra muitas dívidas, a encontra saindo do *Hôtel de Boulogne* de braços dados com Léon e pede-lhe mais dinheiro em troca do silêncio (ela possuía muitas promissórias não pagas, e mais gastos com compras ainda não pagas, também). Tais dívidas se iniciaram quando Emma e Charles chegaram à Yonville e, conhecendo o comerciante, que viu na potencial mocinha aquela a qual ele maliciosamente induzira a adquirir objetos e adornos, muitas vezes, desnecessários, levando-a comprar, desnecessariamente, na busca da satisfação de suas vontades e do preenchimento de seu vazio interior. Nessa ocasião, ela assina, também, promissórias sem ao menos verificar o valor, ou montante, que iria dever. Conseqüentemente, com a procuração que lhe permitia tomar decisões, sem necessitar falar com Charles, Emma vende um terreno da família Bovary para saldar as dívidas. No capítulo VI da terceira parte, o déficit começa a ficar fora de controle e Lheureux manda executar as promissórias.

A jovem, então, procurou saber se havia mais herança do pai de Charles para vender e pagar as dívidas, mas a sogra lhe diz que já não há mais quase nada. Ao fim desse capítulo VI, chega até Emma uma notificação de julgamento de promissórias no valor de oito mil francos; a jovem se desespera e procura Lheureux, que mostra sua verdadeira face: é completamente indiferente e afirma, categoricamente: “__ Pensava, minha cara senhora, que eu iria, até a consumação dos séculos, ser seu fornecedor e banqueiro, pelo amor de Deus? Devo finalmente

receber o que desembolsei, sejamos justos!” (FLAUBERT, 2007, p. 254). Nesse sentido, Vargas Llosa, na passagem a seguir, nos explicará a forma como a representação desse comerciante se justifica na intensa vontade de Flaubert em retratar alguém que representasse tão bem a hipócrita, sorrateira e astuta forma burguesa de viver e de se relacionar:

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. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 162).

Por esse ângulo apresentado pelo crítico, Lheureux pode nos parecer aquele homem impiedoso que, de certa forma, seria o ponto chave para que Emma, consumada com a gravidade de seus problemas, resolva acabar com a própria vida (ela se suicida por não ter encontrado soluções para as dívidas nas quais estava afundada, e vendo os bens de sua casa sendo penhorados). Lheureux, assim, teria sido o personagem que, muito bem representado na história, orquestraria a tão envolvente e perigosa relação comercial que a modernidade (e a sociedade burguesa) nos proporia. Dito de outra forma, assim como a heroína flaubertiana, as relações comerciais desastrosas quase sempre estão pautadas pelo “abismo entre desejo e realidade” e, nesse ponto, a falta de equilíbrio emocional de uma pessoa poderia levá-la ao fracasso financeiro; todavia, na outra ponta, aquele que tiver um pouco de racionalidade e souber ludibriar com perspicácia, poderá obter sucesso (no caso do romance, o comerciante se sobressai explorando a moça).

Seguidamente, mais à frente, no final do capítulo VI e no capítulo VII da terceira parte, um documento chega à casa dos Bovary intimando, por ordem do rei, que se pagasse a dívida que o senhor Lheureux tinha mandado executar, no valor total de oito mil francos. No dia seguinte, um oficial apresenta-se para penhorar os bens da família. Desesperada, Emma, a única pessoa da família Bovary ciente da intimação, vai à Rouen e pede dinheiro a várias pessoas (alguns banqueiros que conhecia), e depois pede a Léon e a Rodolphe, mas ninguém a ajuda. Não obstante, ela se recusava a procurar ajuda com o próprio marido; sua indiferença para com

Charles era tamanha que a jovem preferiu orquestrar sua própria morte a ter de contar com uma possível generosidade do esposo, não só para perdoá-la (caso soubesse de suas traições e endividamentos), como para auxiliá-la a resolver o problema instalado:

Ela tentara tudo. Nada mais havia a fazer agora; e, quando Charles aparecesse, iria dizer-lhe então:

— Retira-te. Este tapete sobre o qual caminhas não mais nos pertence. De tua casa, não tens nenhum móvel, nem um alfinete, nem uma palha e fui eu que te arruinei, pobre homem!

Haveria então um grande soluço, depois ele choraria abundantemente e enfim, passada a surpresa, perdoaria.

— Sim, murmurava, rangendo os dentes, ele me perdoará, ele que acharia pouco oferecer-me um milhão para que eu o perdoe por ter-me conhecido... Jamais! Jamais!

A ideia de superioridade de Bovary em relação a ela a exasperava. Além disso, que confessasse ou que não confessasse, dentro em pouco, em breve, amanhã, ele não deixaria de conhecer a catástrofe; portanto, seria preciso esperar aquela horrível cena e suportar o peso de sua magnanimidade. (FLAUBERT, 2007, p. 263).

Na passagem, observamos alguns dos pensamentos de Emma que, colocados em forma de diálogos, nos apresentariam mais um recurso estilístico utilizado para nos fazer refletir sobre a audácia e soberba da personagem que fala por si e responde pelo outro (no caso, as possíveis respostas que Charles lhe daria). A heroína não suporta a ideia da grandeza do marido por ser capaz de perdoá-la, mesmo sabendo de todas as traições, dívidas e confusões da esposa. Emma o desprezou durante todo o tempo em que estiveram casados, pois via nele um homem inferior que, jamais, em nenhum momento, pôde preencher seus desejos mais profundos sobre “*felicidade, paixão e embriaguez*”. Por isso, em havendo o peso da “magnanimidade” do marido para com ela (caso lhe contasse os problemas e aceitasse o auxílio e perdão), ela se irritaria tão demasiadamente com a situação que, para que isso não ocorresse, seu último ato de superioridade teria sido o de suicidar-se para não deixar que Charles a pudesse superar.

Caminhando para o fim da história, e da própria vida de Emma (quando, enfim, ela se suicida), observamos que seus devaneios não se mediam para o que ela desejava – o amor, o desejo de consumir suas vontades e os gastos com aquisição de objetos se entrelaçavam e a levavam rumo a um abismo sem volta. Mais uma vez, a virilidade que possuía a senhora Bovary parecia não lhe mostrar temor em tentar, sozinha, resolver estes pavorosos problemas (mesmo que não tenha tido sucesso).

Os desajustes das relações que Emma tem com outros são, dessa forma, construídos ao passo que ela toma decisões por si própria; decisões estas que afrontam as convenções e expectativas que esses outros possam observar a respeito dela, incluídos os leitores da época em que a obra de Flaubert foi publicada. A frustração é companheira inseparável dessa mulher, visto que marido, amantes, comerciantes ou qualquer um com quem ela venha a se relacionar nunca a superam em “virtudes supostamente *viris*” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 167). Todavia, nem mesmo ela pode assumir com orgulho essa condição ou característica de sua personalidade por ser exatamente quem é: uma mulher convencionalmente inserida no interior da hipócrita sociedade burguesa francesa do século XIX.

3.2 – O desacordo consigo mesma

Os conflitos que Emma experimenta com aqueles com quem se relacionava, como o marido e os amantes, demonstraram, através das passagens apresentadas no subcapítulo anterior, que nenhum deles possuía nem a autonomia, nem a consciência determinante quanto ao que queriam ou esperavam da vida; enfim, nenhum deles apresentaria uma forma livre de ver a si próprio como Emma se via. Seus desacordos consigo mesma, dessa forma, seriam apresentados, exemplificando exatamente o quão difícil era para a jovem ter de arranjar-se em moldes nos quais ela não se encaixava, ao mesmo tempo em que, por ter a consciência fluida de que poderia ir além daqueles padrões impostos, não se culpa por suas ações, já que a própria culpa representaria um sentimento inferior em relação ao que a personagem representaria e nos apresentaria.

Em certa passagem do capítulo V da primeira parte da obra, após o casamento, Emma se muda com Charles para Tostes; no entanto, a convivência diária só reafirma, pouco a pouco, que ela não fizera a melhor escolha, pois imaginava e desejava algo que não podia ser verificado na realidade, e que, portanto, suas indagações sobre o que seria *viver um grande amor* não seriam respondidas com aquela vida conjugal:

Antes de se 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 exatamente, na vida, pelas

palavras *felicidade, paixão, embriaguez* que lhe haviam parecido tão belas nos livros. (FLAUBERT, 2007, p. 44).

Nessa passagem podemos observar que o próprio narrador quis destacar as palavras “*felicidade, paixão e embriaguez*”, nos apontando que esse seria o conjunto de sentimentos no qual Emma se basearia, a partir daquele momento (com o casamento), para viver toda sua vida. Para ela, essas três afeições deveriam estar sempre juntas, uma vez que, inicialmente, antes de ir viver com Charles, pensava possuir um amor dentro de si que, conseqüentemente, atrairia toda a felicidade com qual sonhara (uma felicidade idealizada regada de muito entusiasmo, êxtase e encantamento). No entanto, o conjunto de sensações não ocorreu de imediato; ao contrário, de quase nada lhe serviu tanto amor que ela guardava dentro de si, pois o casamento, tão somente, não lhe trouxe a felicidade, nem mesmo a paixão arrebatadora, ou até a embriaguez que os casais apaixonados apresentam, como ela acreditava que aconteceria, conforme as histórias de amor românticas dos romances com as quais se ludibriava e iludia.

Portanto, conscientemente, Emma logo se depara com a constatação de que a vida sonhada através dos livros, principalmente através dos sentimentos tão envolventes propostos por esses romances que lia na adolescência, não se concretizariam com aquele matrimônio que acabara de contrair. Charles, não contribuiria, conforme as vontades dela, para tornar a relação de amor, condicionada por ela, à felicidade apaixonante e envolvente, algo que a satisfizesse, ou que preenchesse essa lacuna com a qual esperava desde a adolescência. Longe disso, o marido acaba por nunca agir de maneira que o tornasse relevante aos olhos dela, ou que o distinguisse, ou mesmo que transparecesse menos apático, do que ele se tornara.

Assim, o conflito de expectativas se instala, e Emma não conseguirá mais, a partir dessa frustração (e de tantas outras que lhe ocorrerão), voltar a enxergar no marido o “tipo” com o qual ela sempre sonhara ter ao seu lado. Ao contrário disso tudo, a heroína começaria a representar, inicialmente, esse modelo de homem, isto é, ela começa a se tornar muito mais do que somente esse marido é, o que nos revela, nesse sentido, uma mudança de perspectiva, de foco interpretativo. Passamos a nos intrigar em entender quem é, de fato, essa mulher, e o que ela pode ser capaz de fazer para alcançar seus objetivos, em outras palavras, a insatisfação pessoal, ou a não correspondência da realidade vivida com as

expectativas que ela sempre alimentou dentro de si, fizeram-na radicalizar sua postura e passar a idealizar, e posteriormente agir, em prol da satisfação de seus desejos, do preenchimento desse vazio interior. Essa insatisfação, justamente, comprovaria a complexidade dessa mulher moderna, sempre insaciada, e sempre em busca de substituições que a fizessem, de alguma forma, encontrar a felicidade.

Em outro momento, em que despontam mais desacordos que Emma possuía consigo mesma, após o casamento, podemos observar outra grande projeção fantasiosa, uma vez que surgiria, nela, a vontade de ser o que não é (seu desejo por algo que não existe), mas, novamente, isso não corresponderia à sólida realidade, crua e implacável, em que ela estava inserida. Conforme podemos observar no trecho do Capítulo IX da primeira parte, seus pensamentos, essencialmente voltados ao tédio e ao desespero, passam a constituir mais algumas das caracterizações de sua problemática:

Mas era sobretudo nas horas das refeições que ela não aguentava mais na pequena sala do andar térreo, com a estufa que fumegava, a porta que rangia, os muros que transudavam, as lajes úmidas; toda a amargura da existência parecia-lhe servida em seu prato e, com a fumaça do cozido, ela sentia do fundo de sua alma como outras lufadas de enfado.

[...].

Aquela miséria duraria para sempre? Será que nunca sairia dela? Ela, valia, contudo, tanto quanto as pessoas que viviam felizes! [...] e execrava a injustiça de Deus; apoiava a cabeça nas paredes para chorar [...]. (FLAUBERT, 2007, p. 69; 70).

Na primeira parte do texto desse excerto, observamos a combinação do jantar que estava sendo servido (representado, aqui, como realidade concreta) com a amargura existencial que Emma nutria (um sentimento interior), o que parecia servir como extensão desse jantar. A “fumaça do cozido” inebriava a jovem a tal ponto que ilustraria suas próprias “lufadas”, ou melhor, suas respirações profundas de tédio em relação a tudo o que a rodeava. Cada objeto da casa, envolto na própria rotina caseira (“a porta que rangia, os muros que transudavam, as lajes úmidas”) alimentava, ainda mais, como no jantar, “sua amargura da existência”, ou seja, o desespero interior de Emma para que aquela situação se modificasse, de alguma forma. Na segunda parte do excerto, quando ela se questiona se a “aquela miséria duraria para sempre”, mais uma vez vemos a distância da modéstia sem relevo dessa vida cotidiana (vida essa figurada no jantar), em relação à idealização da personagem “quanto as pessoas que viviam felizes”, pois, para ela, nada daquilo que vivenciava, todos os dias, naquela casa, com aquele marido, com aquele

casamento, a faziam feliz (nem mesmo a aproximavam dessa felicidade platônica, ao contrário, a faziam chorar, questionar a Deus, evocar que Ele lhe seria injusto). Dessa maneira, esse fastio incessante, conseqüentemente, no decorrer do romance, é explicitamente apresentado para, com efeito, expressar o real sentimento de Emma diante de sua realidade: o desprazer constante com seu modo de vida.

A partir dessa nossa leitura que analisa o sentimento/sensação que nortearia toda a vida de Emma (a insatisfação), observamos em toda a obra, os longos dias (e pensamentos) tediosos que a jovem vivenciava. Justamente através dessa permanente sensação de enfado, podemos relacionar que se construía, a cada momento, a personagem que se tornaria a precursora do que podemos entender como heroína problemática de um romance realista moderno. A saber, ela seria a primeira mulher que transporia as características comportamentais, afetivas, morais e psicológicas que críticos, mais tarde, analisaram acerca do que foi designado herói tipicamente romanesco. O tédio da jovem, juntamente com sua insatisfação constante, sua aparente rebeldia egoísta, bem como outros sentimentos, opiniões, ações impensadas (como por exemplo, as relações humanas carnavais), um tanto quanto relacionadas às satisfações de seus desejos, comporiam, assim, o conjunto de atributos (que podemos identificar em heróis tipicamente romanescos e problemáticos) de que Emma se apropria com maestria.

Em continuidade, a segunda parte da obra inicia-se com a mudança do casal Bovary para Yonville-l'Abbaye, “a oito léguas de Rouen entre a estrada de Abbeville e a de Beauvais, no fundo de um vale banhado pelo Rieule, pequeno rio que se lança no Andelle [...]” (FLAUBERT, 2007, p. 75). No último parágrafo do capítulo II dessa segunda parte, o narrador nos relata detalhes dos pensamentos e sentimentos de Emma em relação à vida e suas mudanças:

Era a quarta vez que ela dormia num lugar desconhecido. A primeira fora no dia de sua entrada no convento, a segunda no de sua chegada a Tostes, a terceira em Vaubyessard, a quarta era esta; e cada uma revelara-se com a inauguração de uma nova fase em sua vida. Não pensava que as coisas pudessem apresentar-se sempre iguais em lugares diferentes e, visto que a porção vivida fora ruim, sem dúvida a que restava consumir seria melhor. (FLAUBERT, 2007, p. 88).

O que podemos constatar, a partir dessa passagem, acerca de Emma, é que seus sentimentos eram de quem sempre esperava algo de novo por vir, ou que a cada nova situação pela qual havia passado a sensação de que o momento vivido

teria sido ruim, mas que o posterior seria sempre muito melhor. Em outras palavras, neste excerto podemos observar indícios da permanente insatisfação pessoal de Emma, algo que a acompanhava desde a juventude, como no trecho “a porção vivida fora ruim”, isto é, tudo o que havia ocorrido até então, como ter dormido em outros três lugares diferentes até àquele momento da mudança para Yonville, teria sido insignificante perto da novidade que estaria a vivenciar. Todavia, a paixão por esse desconhecido (dormir em lugares diferentes daqueles a que estava habituada), ou no caso, a mudança para outra cidade, também desconhecida, traziam esperanças à jovem de que tudo “seria melhor”, e esta expectativa sugeriria uma saída para seu tédio cotidiano.

Emma, assim, demonstra uma dubiedade constante: alguém que não se contenta com quase nada com o que lhe acontece no presente, pois para a personagem, o que poderia viver em um futuro imaginado lhe seria, sempre, mais agradável, assim como, em breves momentos de devaneios e ilusões, ela acreditaria que haveria alguma perspectiva para ser vivenciada, ainda não encontrada por ela, mas que existiria, de fato, em algum lugar idealizado em seus pensamentos, no qual ela, tal qual os amores românticos dos livros apreciados, seria a heroína a obter toda a felicidade possível (praticamente inalcançável). Com isso, observamos a constatação da eterna problemática da heroína: ou a jovem seria alguém permanentemente insatisfeita, ou, como veremos em outras passagens da história, ela encontra em si a virilidade necessária para transpor barreiras e superá-las, desejando sempre alcançar seus objetivos.

Mais adiante, também dentro dos parâmetros de desacordo consigo mesma, no capítulo IV da segunda parte, a amizade de Emma com Léon (jovem escrivão que ela conhecera em Yonville) cresce, o que indicaria uma misteriosa paixão. Entretanto, a diferença mais concreta está no sentimento e desejo que Léon nutre pela moça, a ponto de pensar em se declarar (mesmo não o fazendo, inicialmente). Dessa maneira, observamos na passagem abaixo, certa crítica a um romantismo quase ingênuo por parte de Emma:

Ele se torturava para descobrir como poderia *fazer-lhe sua declaração*; e, sempre hesitando entre o temor de desagradar-lhe e a vergonha de ser tão pusilânime, chorava de desânimo e de desejo. [...].
Quanto a Emma, ela não se interrogou para saber se o amava. O amor, pensava, devia chegar de repente com grande estrondo e fulgurações, – furacão dos céus que cai sobre a vida, transtorna-a, arranca as vontades

como as folhas e arrasta para o abismo o coração inteiro. [...] (FLAUBERT, 2007, p. 100)¹⁵.

A escolha dessa passagem para esse subcapítulo, demonstrando o desacordo de Emma consigo mesma, se reflete no pensamento da jovem acerca da chegada do amor como algo repentino, o que remeteria a seu desejo por uma vida idealizada, como, por exemplo, a das obras românticas por ela lidas. Ela, ainda que até esse momento também não tivesse a coragem para agir conforme seus desejos, via na paixão que agora, finalmente, sentia, uma saída para a indiferença e o tédio de sua vida, mesmo que esta paixão levasse seu coração ao abismo, como pensava. Todavia, a respeito disso, Vargas Llosa (2015) nos dirá que “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 [...]” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 159). Em outras palavras, em consonância com o crítico, diante da repressão desse novo amor, e para que ninguém notasse o que se passava com ambos (para que a sociedade na qual estavam inseridos não os recriminassem), Emma se atormentava, se iludia e se frustrava.

No entanto, um dado, nesse caso, chama-nos a atenção: em nenhum momento, a partir da identificação desse novo sentimento por Léon, Emma demonstra sentir culpa, por ser uma mulher casada ou mesmo por ser uma mãe. Essa culpa poderia vir a partir dos valores da sociedade retrógrada, aristocrata e hipócrita (como a burguesia francesa) na qual vivem Emma, Charles e as demais personagens (sociedade essa a qual a jovem procurava apartar-se completamente, por isso não se sente culpada, isto é, por não se sentir moldada, nem se encaixar nessa sociedade).

Ainda antes de ocorrer a primeira traição carnal, Emma já nutria pensamentos concupiscentes, ou seja, certa avidez por uma vida idealizada, regada a paixões arrebatadoras, já que a vida que Charles lhe proporcionava parecia não bastar. Podemos identificar tal reflexão em trechos do capítulo V da segunda parte:

¹⁵ Léon, como podemos notar, ainda em Yonville, era um jovem tímido que, diante de um novo sentimento, possivelmente proibido aos olhos dele, por uma mulher casada, via-se no impasse entre declarar-se a ela, ou hesitar. Caso fizesse a declaração, imbuído do desejo de também vivenciar o amor com a jovem, poderia receber alguma resposta positiva, mas dividia-se entre o acovardamento e o receio de que algo ruim pudesse acontecer a ambos. Dessa forma, informamos que esse mesmo excerto também se inseriria no subcapítulo 3.1, “Emma e o desacordo com o outro”, pois demonstra o conflito de sentimentos e relações de outro, no caso Léon, pela heroína do romance. A figura desse jovem, nessa passagem, nos mostraria mais um dos homens sem virilidade que atravessariam a vida de Emma – virilidade essa que seria vista apenas nas atitudes dela, a mulher da história.

Mostrava-se tão triste e tão calma, tão doce ao mesmo tempo e tão reservada [...].

Porém, ela vivia cheia de cobiça, de raiva, de ódio [...] mais Emma percebia seu amor, mais o recalcava, a fim de que ele não se evidenciasse e para diminuí-lo. Teria desejado que Léon o suspeitasse [...].

O que a exasperava era que Charles não parecia suspeitar de seu suplício. Sua convicção de que a fazia feliz parecia-lhe um insulto imbecil e sua segurança nesse ponto parecia-lhe ingratidão. Para quem então era ela sensata? [...].

A mediocridade doméstica empurrava-a para fantasias luxuosas, a ternura matrimonial a desejos adúlteros. Teria desejado que Charles lhe batesse, para poder detestá-lo com maior razão, vingar-se dele. Espantava-se às vezes com as conjecturas atrozes que lhe vinham à cabeça; e seria preciso continuar a sorrir, ouvir repetir que era feliz, fingir sê-lo e deixar que acreditassem? (FLAUBERT, 2007, p. 105; 106; 107).

Nas passagens destacadas, atentamos para os pares de adjetivos e contrastes que o narrador utiliza para demonstrar a ambiguidade de sua heroína. Triste e calma, doce, mas “cheia de cobiça, de raiva, de ódio”, enfim, quanto mais adentramos no conhecimento profundo acerca dessa mulher, mais percebemos que nela havia um turbilhão de sentimentos prestes a explodir. Ela queria que o marido deixasse a apatia e a estupidez de lado para, finalmente, perceber seu martírio interior, mas, ao contrário disso, ele teria certeza de que a estaria sempre fazendo feliz (não questionava, nem mesmo atentava ao que realmente se passava com sua esposa). Diante disso, o desalento da jovem aumenta a ponto de ela desejar até mesmo apanhar para que tivesse um real motivo para odiar esse homem, o que demonstra o total desespero a que chegara. Assim, na linha dos contrastes, o narrador continua descrevendo a dubiedade vivida por essa mulher, diante da “mediocridade doméstica” em comparação às suas “fantasias luxuosas” e “desejos adúlteros”, ou seja, a consciência dela, nesse momento, era de quem não suportava mais fingir uma vida da qual queria se desvencilhar.

Além da constante insatisfação, podemos apreender que o vazio interior de Emma também lhe causava uma dor massacrante. A existência, em si, nunca lhe bastava. Ora era o início de vida conjugal com Charles, ora o deslumbre com a alta sociedade e o desejo de nela estar (e vivenciar essa vida burguesa em sua plenitude), ou mesmo os primeiros sinais de amor platônico por Léon: nada parecia preencher a heroína que, imersa em certo desnorteamento, não se identificava com nada que a realidade lhe oferecia. Tudo se tornava sem sentido e suas ininterruptas angústias, agonias, aflições pareciam, cada vez mais, só aumentar.

A despedida de Léon que, subitamente, resolve partir de Yonville para ir morar e estudar em Paris (capítulo VII da segunda parte) foi, contudo, mais um dos desapontamentos angustiantes (como muitas outras angústias) que se instalavam na vida de Emma:

O dia seguinte, para Emma, foi fúnebre. Tudo lhe parecia envolvido numa atmosfera negra que flutuava confusamente sobre as coisas e a tristeza engolfava-se em sua alma com gritos doces. [...].
[...] Léon reaparecia maior, mais belo, mais suave, mais vago; embora separado dela, ele não a deixara, estava lá e as paredes da casa pareciam conservar sua sombra. [...]. Ah! Ele partira, o único encanto de sua vida, a única esperança possível de felicidade! Como não agarrara tal felicidade quando se apresentava! Por que não o ter retido com as duas mãos, com os dois joelhos, quando queria fugir? E amaldiçoou-se por não ter amado Léon; teve sede de seus lábios. Teve vontade de correr para alcançá-lo, para atirar-se em seus braços e dizer-lhe: “Sou eu, eu sou tua!” Mas Emma embarçava-se antecipadamente com as dificuldades da empresa e seus desejos, agravados pelo arrependimento, tornavam-se ainda mais ativos. (FLAUBERT, 2007, p. 118; 119).

Constatamos, a partir desse trecho, que, o surgimento da tão sonhada paixão por um homem, que com Léon se materializara (mesmo que em pensamento), além dos sonhos e fantasias de Emma, e, ao mesmo tempo, a não correspondência, ou a não ação para que pudessem ter ficado juntos (ambos se amavam em silêncio), se tornou, com a partida do jovem rapaz para Paris, o pior dos desencantos que ela vivera até aquele momento. O narrador afirma que a heroína sofrera amarguradamente pensando ter partido “o único encanto de sua vida, a única esperança possível de felicidade” e, nesse momento, ela se culparia por não ter agido impulsivamente, pois, se o tivesse feito, segundo seus pensamentos, seu amor poderia ter se concretizado, e Léon não teria ido embora. O arrependimento, nesse caso específico, seria, para Emma, aquilo que, mais tarde, a faria agir de maneira contrária, isto é, se tornaria mais ativa, impulsionada a vivenciar seus desejos para, assim, alcançar alguma felicidade.

No capítulo VII da segunda parte, tendo em vista que a jovem passa a viver em constante tédio e tristeza (devido à ausência de Léon, principalmente, tendo ela se dado conta, apenas quando ele foi embora de que deveria ter vivido a paixão que sentira), busca suprir esses sentimentos com gastos, extravagâncias e leituras que nada parecem lhe acrescentar (chegando, inclusive, a quase ficar doente). Charles, com a ajuda de sua mãe, intervém para amenizar, quiçá cessar, esse comportamento de Emma, buscando colocá-la de frente à outra perspectiva. A sogra chega a proibir à nora a leitura de romances, que seriam “maus livros, obras que são

contra a religião e nas quais se zomba dos padres com palavras tiradas de Voltaire” (FLAUBERT, 2007, p. 130), a fim de reverter a grave situação mista de tédio e devaneios em que Emma mergulhava.

Após a partida da mãe de Charles da casa dos Bovary, ocorre a entrada, na história, do senhor Rodolphe Boulanger de la Huchette e, a partir desse momento, ele passa a conhecer e se interessar pela jovem Emma. No capítulo XI da segunda parte, Rodolphe regressa de uma caçada, mas mente para Emma dizendo estar doente. Ele a convida para um posterior passeio a cavalo, diz que a ama, e a seduz, mas ela hesita, a princípio, mesmo tendo se encantado com tais palavras e demonstrações de sentimentos. Em outro dia, eles se encontram novamente e o caso de amor se inicia:

Repetia-se a si mesma: “Tenho um amante! Um amante!” deleitando-se com essa ideia como com a de outra puberdade que a tivesse atingido. Portanto 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 lírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como uma parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejara ser. Aliás, Emma sentia uma satisfação vingativa. Não sofrera suficientemente? Porém, triunfava agora e o amor, por tanto tempo contido, jorrava inteiro com alegre agitação. Ela o saboreava sem remorsos, sem inquietação, sem perturbação. (FLAUBERT, 2007, p. 149).

Essa passagem resumiria características preponderantes na personalidade de Emma que, a partir desse primeiro amante, dessa primeira entrega (primeiro adultério), passa a vivenciar, finalmente, conforme sempre sonhara, a tal “febre de felicidade”, “paixão, êxtase, delírio”, ou seja, passa a ser “aquele tipo de amante que tanto desejara ser”, conforme as heroínas dos deleites literários de sua juventude. Assim, Emma tomaria para si as rédeas de sua própria vida e agiria conforme sua verdadeira vontade. O sentimento de “satisfação vingativa” mostra-nos a altivez dessa mulher que se autojulgava merecedora dessa nova experiência já que, antes disso, segundo ela pensava, apenas havia sofrido e se amargurado com um casamento (para ela) sem perspectivas de mudança. Agora, a partir desse novo acontecimento, ela viveria “sem remorsos, sem inquietação, sem perturbação”, isto é, sem culpa alguma, pois esta nunca a acompanhou.

Nessa mesma passagem do capítulo XI, podemos apreender certos traços destemidos e ousados na excitação com que a personagem encarou a situação, bem como das lembranças das infladas leituras dos romances românticos, na época do convento, através da contemplação das vidas das personagens daquelas obras, às quais a jovem, subitamente, venerava em segredo, e através das quais ela encarnava o desejo de um dia poder vivenciar aquelas sensações. Observamos, também, um sentimento que começa a brotar em Emma e a permeará (desse momento em diante) por toda a história: ela quer se vingar a todo o momento do tédio, da raiva, do vazio que Charles lhe proporcionava. Apesar disso, esse sentimento vingativo nunca parece ser planejado, reaparece a cada nova oportunidade que ela encontra, como com as traições, por exemplo. Nesse sentido, conforme Vargas Llosa,

à medida que progredem 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 [...]. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 166).

Em outras palavras, o excerto confirma a crítica acerca de nosso entendimento sobre a figuração dessa heroína, isto é, Emma passa a dominar sua vida baseada unicamente na busca por sua satisfação pessoal, e isso, com a virilidade que lhe seria necessária, mesmo que aos olhos curiosos da hipócrita sociedade em que estava inserida, pudesse parecer escandaloso. Nessa perspectiva, ela renunciaria toda sua problemática uma vez que, imersa na sociedade burguesa do século XIX, encontra-se diante de um abismo entre a realidade e seu imaginário, numa conjuntura contrastante. Dessa forma, ela nos é apresentada, na obra, com sua interioridade desestruturada (dubiedade entre a insatisfação e a virilidade), que a faz enganar o marido e se apartar de um casamento infeliz, seguindo apenas seu instinto. Isso demonstraria, ainda, que a personagem estaria mergulhada na profundidade de suas aspirações amorosas, pois, para ela, sua satisfação pessoal está sempre fora dela mesma, ou seja, ela apenas se satisfazia se algo externo contribuísse para sua sonhada felicidade.

O fim do romance entre Rodolphe e Emma, descrito no capítulo XIII da segunda parte da obra, se deu a partir de uma carta que ele lhe escreveu, em tom de despedida, sem mesmo ter conversado com a jovem pessoalmente. Na carta

estava escrito que ela não deveria procurá-lo, que ele partiria e eles não voltariam a se ver. Emma entra em pânico e, subitamente, como entre “sem reação” ou “reagindo de forma impactante”, ela se desespera: “permanecia estendida, de boca aberta, com as pálpebras fechadas, com as mãos estendidas, imóvel e branca como uma estátua de cera. Dos olhos saíam dois fios de lágrimas que escorriam lentamente no travesseiro” (FLAUBERT, 2007, p. 184). Posteriormente, a jovem cai gravemente doente e o marido Charles passa a cuidar dela, muito preocupado com a inércia em que a mulher se encontrava (e que, aos olhos dele, sem saber da verdade dos fatos, pensa ser sem motivo aparente): “o que mais o assustava era o abatimento de Emma, pois ela não falava, não ouvia nada e parecia mesmo não sofrer, como se seu corpo e sua alma descansassem juntos de todas as suas agitações” (FLAUBERT, 2007, p. 186). Este capítulo XIII da segunda parte, enfim, demonstra mais uma vez o quanto Emma se via em conflito entre sua vida dupla e sua realidade mais crua – o marido Charles parece ser um homem zeloso, mas não era de seu zelo de que ela necessitava, mas do fogo ardente que o amante Rodolphe, de certa forma, lhe proporcionava, e que, com aquela carta de despedida, parecia-lhe que nunca mais existiria, ou seja, que seus desejos, à visão dela, nunca mais se consumariam.

Mais adiante, no capítulo V da terceira parte, quando Emma reencontra Léon na ópera *Lucia de Lammermoor*, eles finalmente se entregam à paixão (como outrora não haviam feito), e, então, ele passa a ser o segundo amante dela, fazendo-a sentir que, dessa vez, esse novo caso progredirá e que ambos poderiam ser cada vez mais um do outro. Ao longo das passagens acerca dos encontros que o novo casal de amantes se permitia, Emma, novamente, toma conta da situação e, em busca, pela segunda vez de suprir seu desejo, sua vontade de ter para si um “homem de verdade” (papel este que o marido não representava), propõe uma dupla vida com Léon. Entretanto, ela sempre se coloca à frente da situação como em uma inversão dos papéis de homem e mulher, conforme nos indica Vargas Llosa: “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, [...] que ordena, ou pouco menos, que lhe escreva versos” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 166). A heroína, nesse novo caso, tendo se tornado mais experiente, e querendo sempre ter o domínio da situação com Léon, passa a agir conforme deveria um homem amante fazê-lo, ou, em outras palavras, agir conforme as convenções sociais da época preconizavam (que deveria

ser o homem a ir se encontrar com uma mulher amante, e não o contrário). Nesse sentido, mais uma vez, observamos indícios da virilidade que Emma, cada vez mais, assumia.

No capítulo VIII da terceira parte da obra, quando nos é narrado o fim de Emma, arrasada, transtornada pelas dívidas, pela execução destas, tendo os bens de sua família penhorados e, por fim, não obtendo ajuda de ninguém por quem procurou, ela vai até à farmácia de Homais, até o gabinete em que o farmacêutico guarda arsênio. Justin, o ajudante do farmacêutico, que admirava Emma em segredo, a ajuda com a chave para abrir o gabinete e ela pega o pó branco e põe-se a comer, vorazmente, na própria mão. Emma volta para casa, escreve uma carta e pede a Charles que a leia somente no dia seguinte e, então, se deita, pensando, inicialmente, que morrerá de forma tranquila, dormindo. Entretanto, logo começa a passar muito mal e a vomitar. Dois médicos foram chamados para tentar salvá-la, mas ela agonizou muito, e sua morte era dada como concreta. A jovem, mesmo com o fim de sua vida, e sem nunca ter revelado, de fato, tudo o que havia feito ao marido “sem envergadura”, continua a ter forte ascendência sobre ele, demonstrando, mais uma vez, que sua influência ultrapassava as barreiras da presença física e alcançava a consciência de Charles, como aponta Vargas Llosa:

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: [...] [Ela o corrompia do além-túmulo]. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 168).

Vargas Llosa resume, nesse trecho, o quanto essa mulher teria rompido todas as barreiras e deixado sua marca de forma incisiva na história, sobretudo em quem ela mais desprezava, o marido. Charles sempre acreditou que a fazia feliz, que cedia aos caprichos acerca do que ela lhe contava e, ao ver definhando sua esposa em uma morte desesperadora, não soube, até àquele momento, por ela, tudo o que havia ocorrido, a razão pela qual ela teria cometido o suicídio. Por isso, tão logo a jovem deixara a vida, ele assume, desastrosamente, o lugar dela, adquirindo “hábitos pródigos, os caprichos refinados da mulher”, assim como lhe concedendo um “enterro suntuoso e romântico”. A partir dessas descrições, percebemos mais uma das críticas subentendidas (de forma indireta, sem julgamentos) utilizadas para

expor a situação, pois o que, daquela morte em diante, poderia ter se tornado trágico, para nós leitores, acaba se tornando ironicamente tragicômico. Aquela mulher o “corrompia do além-túmulo”; em outras palavras, Charles passando a viver do modo como ela vivia, adquirindo os hábitos e caprichos dela (que mais tarde causarão sua total ruína), coloca a imagem da esposa em “um altar suntuoso”, e mesmo após descobrir as traições, após ter encontrado as cartas aos amantes, o narrador apenas descreve que ele “deixou a vida”, perdendo-a, afinal.

A morte de Emma, nesse sentido, e a partir do desfecho em que Charles nunca pôde confrontar as reais intenções que a fizeram agir da maneira como agiu, teria sido descrita de maneira sombria, com a presença, inclusive, de indiferenças (a de Homais, por exemplo – outro dado perspicaz que revela certa crítica com a presença de um personagem hipócrita). Com a última frase do capítulo VIII da terceira parte, “uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não mais existia” (FLAUBERT, 2007, p. 281), podemos compreender o ápice de uma certa coragem a que ela havia chegado; seus conflitos com seus próprios pensamentos, sentimentos, desejos, frustrações, aspirações, enfim, seu desacordo consigo mesma, com tudo o que a envolvia enquanto sujeito, demonstraram, nesse seu último ato, um possível heroísmo, uma vez que a morte seria para ela a única maneira de “sair de cena” da mesma forma como entrou (ou que nos foi apresentada ao longo da história): de maneira heroica, viril, corajosa, determinada, categórica, preponderante.

3.3 – O conflito com o mundo

À medida que os desacordos consigo mesma aumentavam para Emma, além dos conflitos com quem ela convivia, a heroína, concomitantemente, passa a ter outros desacordos em relação ao mundo em que está inserida – a sociedade burguesa provinciana da França e os padrões religiosos (Igreja e convento de onde obteve formação religiosa). Esses conflitos a farão julgar-se cada vez mais não pertencente àqueles moldes e, assim, romper com as fronteiras que lhe são impostas, buscando, sempre, satisfazer seus desejos. Já preconizando o quanto

essa busca seria desastrosa, podemos acrescentar a colocação de Fúlvia Moretto¹⁶, quando nos explica que

Emma nunca verá o mundo da realidade, vê-lo-á sempre através de ilusões e de fantasias. Mesmo a vida camponesa e prática na quinta paterna deixou-lhe apenas uma certa habilidade e uma certa teimosia diante de problemas materiais. Emma viverá num mundo irreal onde somente conta sua própria visão das coisas, baseada na qual tomará as decisões que a levarão aos devaneios e aos desenganos. Colocar-se-á sempre “acima” ou “ao lado” do lugar que ocupa na sociedade, o que a levará a viver outra vida, feita de mentiras e de arrebatamentos romanescos. (Apresentação de FÚLVIA M. L. MORETTO, In: FLAUBERT, 2007, p. 09)¹⁶.

Em dada passagem, podemos perceber os desarranjos que Emma iniciava em sua relação com mundo, quando, por exemplo, pensava, antes do casamento, em um amor romanceado (ou até uma paixão avassaladora). Mas, tão logo o matrimônio ocorreu, a heroína se deu conta de que não seria com Charles que ela viveria as aventuras amorosas das quais se julgava merecedora. A indagação sobre as razões pelas quais se casou com aquele oficial de saúde e, sequencialmente, a postura que Charles mantinha, reforçavam o quanto essa mulher desejava veementemente um homem quase transcendental, quase um personagem perfeito, vigoroso, másculo, de uma obra de amor e aventura, daquelas em que um herói sempre “salva a mocinha inocente” da história. A tal mocinha seria Emma (como ela própria se imaginava); entretanto, Charles representaria mais aquele tipo de personagem quase esquecido em uma obra, por pouco deixar transparecer, por quase nada acrescentar (de fato, aos olhos dela, ele era um ser quase vazio e sem nenhuma história emocionantemente vivida). Emma, a partir de então, arrepende-se de ter se casado e inicia seus devaneios sonhando com uma vida diferente, baseada nas paixões arrebatadoras que lia nos romances e questiona-se o tempo todo sobre sua escolha:

Por que, meu Deus, eu me casei?
Perguntava se não teria havido uma maneira, por outras combinações do acaso, de encontrar um outro homem; e procurava imaginar quais teriam sido aqueles acontecimentos que não se haviam realizado, aquela vida diferente, aquele marido que ela não conhecia. Nem todos, de fato, se assemelhavam àquele. Teria podido ser belo, espirituoso, distinto, atraente, assim como eram, sem dúvida, os que haviam desposado suas antigas colegas do convento. Que estariam elas fazendo agora? Na cidade, com o barulho das ruas, o burburinho dos teatros, e as luzes do baile, tinham

¹⁶ FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

existências em que o coração se dilata, em que os sentidos desabrocham. Mas quanto a ela, sua vida era fria como uma água-furtada cuja lucarna dá para o norte e o tédio, aranha silenciosa, tecia sua teia na sombra em todos os recantos de seu coração. [...]. (FLAUBERT, 2007, p. 52; 53).

Na passagem, podemos observar o questionamento da personagem em ter agido da maneira como agiu, ou, em outras palavras, por ter aceitado, conforme os padrões sociais que lhe foram impostos, ter se casado com “aquele marido que ela não conhecia”, um homem que ela não teve a oportunidade de conhecer melhor e sentir se, de fato, corresponderia ao que havia idealizado. Assim, Emma faz comparações com os possíveis maridos que podiam ter suas antigas companheiras de convento e, nesse mundo por ela fantasiado, com “o barulho das ruas, o burburinho dos teatros, e as luzes do baile” todas elas estariam em melhor situação, vivenciando “existências em que o coração se dilata, em que os sentidos desabrocham”. Ela, ao contrário, sofria, silenciosa e amarguradamente, pois sua infelicidade estaria contida na tentativa de imaginar se algum dia sua situação se modificaria.

Antes, porém, da instalação infundável do tédio que tomará conta da vida da heroína, temos, no capítulo VIII da primeira parte da obra, a descrição minuciosa de como ocorreu um baile no castelo de La Vaubyessard, residência do Marquês d'Andervilliers – este que convidou o jovem casal Bovary a, enfim, apreciar algo advindo da alta sociedade (e nela penetrar). Emma conhece, também, damas e cavalheiros elegantes da aristocracia, e faz sua primeira descoberta em relação ao dinheiro e ao ambicionado modelo de vida luxuosa.

Às três da manhã, o cotilhão começou. Emma não sabia valsar. [...] Entrementes, um dos valsadores, a quem chamavam familiarmente de *Visconde*, [...] veio por uma segunda vez convidar a Sra. Bovary, assegurando que a guiaria e que ela se sairia bem. Começaram lentamente, depois valsaram com maior rapidez.

[...] Amanheceu, ela olhou as janelas do castelo, longamente, procurando adivinhar quais eram os quartos de todos aqueles que observara na véspera. Teria desejado conhecer suas existências, penetrá-las, confundir-se nelas. (FLAUBERT, 2007, p. 59; 60).

No baile, conforme constatamos por esse excerto, Emma vivenciou pela primeira vez o que seria adentrar à alta sociedade e dela usufruir prazeres até então desconhecidos pela jovem. A dança, mesmo que não estivesse familiarizada, inicialmente, teria sido a oportunidade de a heroína compreender como as relações sociais poderiam ocorrer nesse novo mundo. Quando a festa acaba, e amanhece no

castelo, ela inicia seus devaneios, a partir do olhar para as janelas dos quartos dos hóspedes, imaginando como aquelas vidas seriam bem mais agitadas e felizes que a dela. Enfim, em relação às pessoas cobiçou “conhecer suas existências, penetrá-las, confundir-se nelas”, o que demonstraria a grande vontade da jovem de conhecer modelos de vida os quais desconhecia, mas que, em seus pensamentos, conforme sua base advinda dos romances, seriam, sempre, melhores do que a sua própria vida. Jean Rousset (1962, p. 124), chamaria esse olhar pelas janelas com as quais Emma constantemente se ludibriava, como “janelas de tédio e sonho”, ou seja, através dessas janelas, constantemente, Emma se perdia em desejos, fantasias, ilusões e, quase sempre, se entediava ainda mais com sua existência, seu casamento, sua situação.

O capítulo VIII, da primeira parte da obra, representa certo marco de toda a história, uma vez que, a partir das sensações vividas por Emma, durante o baile, muitos de seus sentimentos se refletirão em capítulos posteriores e estarão, então, na base de sua insatisfação perpétua, de seus anseios por poder vivenciar exatamente aquele tipo de vida que, tal qual o modelo lido nas obras românticas, também lhe parecia ser a vida desses personagens por ela vistos e analisados naquela ocasião. Podemos observar, no penúltimo parágrafo do mesmo capítulo, certa informação subentendida do narrador ao que virá depois, na história:

O dia seguinte foi longo. Ela foi passear em seu jardimzinho, passando e voltando pelos mesmos caminhos, parando diante das platibandas, diante da latada, diante da cura de gesso, olhando com assombro todas aquelas coisas de outrora que conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia longínquo! Quem estaria afastando tanto a manhã de anteontem da noite de hoje? Sua viagem ao castelo de Vaubyessard fizera um buraco em sua vida, como aquelas grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, cava às vezes nas montanhas. Resignou-se, contudo: fechou piedosamente na cômoda seu belo vestido e até os sapatos de cetim, cujas solas tinham amarelado-se com a cera deslizante do assoalho. Seu coração era como eles: ao atrito da riqueza adquirira alguma coisa que não se apagaria. (FLAUBERT, 2007, p. 62).

A imagem construída nessa passagem pode ser detalhada como um foco que se fecha pouco a pouco, de uma cena mais ampla para uma mais estreita. A personagem caminha ao redor do lugar onde vivia, observando muito atentamente cada pequeno detalhe de coisas que ela já conhecia muito bem. Seu desespero parece aumentar, mas ainda sem revolta; ela se conformou. Então, quando guarda o vestido e os sapatos que ainda contêm cera do assoalho do baile em que esteve, a

imagem é ainda mais surpreendente, pois, como essa cera que agora está grudada no sapato, a heroína guardaria dentro de si, também grudada, “alguma coisa que não se apagaria”. A partir dessa cena, podemos refletir que finalmente começaram os primeiros indícios de insatisfação que Emma desenvolveria durante todo o romance.

Nesse sentido, o narrador já preconizaria que ela jamais se sentiria feliz com a vida medíocre que Charles lhe proporcionava (ainda que, aqui, lembremos que a oportunidade de terem sido convidados, enquanto casal, para um baile na alta sociedade tenha advindo por intermédio de Charles). Para Emma “sua viagem ao castelo de La Vaubyessard fizera um buraco em sua vida”, mas esse “buraco” representaria, a partir dos capítulos seguintes, dos meados ao fim da história, muito do que ela usaria como justificativa para fazer o que faria, para agir como agiu, isto é, tendo vivido, fisicamente, um tipo de situação com a qual sonhara desde a adolescência, ela, a partir disso, jamais voltaria a ser a jovem ingênua de antes.

Ao voltar para a casa, Emma começa a sentir profunda infelicidade por sonhar com uma vida diferente da sua (como aquela vista no baile em La Vaubyessard), pois, nesse sentido, o baile a coloca diante de outra realidade social – a da alta burguesia e da nobreza parisiense. Ela começa, então, a tornar-se extremamente caprichosa tendo gastos desenfreados que se ligam, muitas vezes, ao seu descontentamento permanente e ao mundo fantasioso no qual almeja estar/viver. Nesse momento, podemos encontrar, na obra, a grande chave que o romancista quis representar: o discernimento entre o que é da ordem do desejo e o que é da ordem da realidade, uma vez que nos seria apresentada a dupla busca da heroína, isto é, a procura frenética pelo prazer e a aquisição de objetos. No entanto, ambas as buscas não preenchem o enorme vazio de Emma e ela não se dá conta disso, por se sentir tão desesperada.

O leitor termina a primeira parte da obra com algumas constatações mais concretas acerca da heroína: ela jamais supre sua necessidade interior por um certo desejo ardente que sempre a consome; afinal, nada que advém do marido lhe desperta interesse, pois este nem mesmo consegue sonhar com objetivos futuros que ambos possam juntos viver e a realidade lhe é dolorida demais para suportar. Afinal, como aqui já enfatizamos, ela desejava viver uma vida como a dos romances ou como a da burguesia que ela conheceu em La Vaubyessard.

Adentrando ao capítulo III da segunda parte da obra, quando o narrador nos descreve certa amargura de Emma durante a gravidez, deleitamo-nos com uma passagem em que o estilo indireto livre de escrita torna-se nítido: seria o pensamento, tão somente, de Emma, ou seria uma sutil crítica do próprio narrador (de forma indireta) quanto às posições de homens e mulheres no interior da sociedade burguesa francesa do século XIX? (Antes de ter a criança, e saber, enfim, o sexo, Emma dizia preferir ter um menino, ao qual daria o nome de Georges, pois, segundo a descrição, para ela, ter um filho seria como uma certa vingança em relação a tantos desgostos pelos quais acreditava sofrer, uma vez que, nascendo uma mulher, esta teria uma vida como a dela própria, cheia de privações e dissabores; um homem poderia viver livremente e fazer tudo aquilo o que ela, Emma, era privada de fazer).

Em seguida, ironicamente, ficamos sabendo pela voz de Charles – “É uma menina!” (FLAUBERT, 2007, p. 91). Posteriormente, a escolha do nome da filha, que a própria Emma faz, viria, mais uma vez, das lembranças do que foi vivido e ouvido por ela no baile no castelo de La Vaubyessard:

Enfim, Emma lembrou-se de que no castelo de Vaubyessard ouvira a marquesa chamar Berthe a uma jovem mulher; imediatamente o nome foi escolhido [...]. (FLAUBERT, 2007, p. 91; 92).

Nesse momento, outra vez, as lembranças do que foi vivido no castelo de La Vaubyessard, para Emma, refletiriam em suas novas relações com o mundo em que estava inserida, pois, para ela, dar à filha que acabara de nascer o mesmo nome de uma marquesa a quem ela ouvira chamar no baile, seria como dar certa importância para essa nova criança, ou seja, torná-la, ao menos pelo nome, alguém melhor do que a própria mãe, isto é, alguém à altura (possivelmente) da sociedade burguesa. Mais uma vez, as reflexões que Emma fazia sobre esse mundo que conheceu e a fascinou (a alta sociedade), se transporiam em suas atitudes e modos de pensar e agir.

A partir do capítulo XV da segunda parte, Charles e Emma vão à ópera *Lucia de Lammermoor*, em Rouen (a ópera é apresentada ao leitor através das impressões de Emma, o que indicaria mais uma vez uma demonstração do estilo indireto livre de escrita, isto é, nem o narrador usa sua voz, nem o personagem propriamente narra a passagem, o narrador conta-nos a cena através do “olhar” de Emma).

Lucia iniciou com ar grave sua cavatina em *sol maior*, queixava-se do amor, pedia asas. Emma, do mesmo modo, teria desejado, ao fugir a vida, ser arrebatada num abraço. De repente, apareceu Edgar Lagardy.

[...]

[...]. Enchia o coração com aqueles lamentos melodiosos que se arrastavam com o acompanhamento dos contrabaixos, como gritos de naufragos no tumulto de uma tempestade. Reconhecia todos os arrebatamentos e as angústias que quase a haviam feito morrer. A voz da cantora parecia-lhe não ser mais do que o eco de sua própria consciência e aquela ilusão que a encantava não era mais do que algo de sua própria vida. Mas ninguém na terra a amara com um tal amor. (FLAUBERT, 2007, p. 196; 197)¹⁷.

Nessa ópera, transporíamos mais um dos conflitos com o mundo com o qual Emma se defrontava: ao ouvir a voz da cantora que “queixava-se do amor, pedia asas”, a jovem sente-se envolvida e, mais uma vez, depara-se com sua própria vida, e a insatisfação se apodera dela; deseja apartar-se e, enfim, “ser arrebatada num abraço”, como se aguardasse por um afago que viria, sempre, de algo exterior, nunca de algo, ou alguém (o marido, por exemplo) que pudesse estar perto. Dessa maneira, podemos entender que nesse mundo em que Emma se encontrava, e pelo qual ela não se deixava moldar, uma vez que possuía consciência bastante clara de que era capaz de transpor barreiras e realizar suas vontades, seus desejos em suprir sua carência por uma vida melhor do que a que ela julgava ter, os conflitos pelos quais se deparou durante toda sua vida (com outros, consigo mesma, com o mundo), apenas reforçaram a virilidade de uma mulher que foi além do seu tempo.

Tendo, assim, suas características sido minuciosamente reveladas, esta heroína nos mostrou que suas problemáticas a tornaram alguém diferente, e possivelmente superior, ao que seria conhecido para uma mulher dentro dos padrões do século XIX. Presumivelmente, por todas as razões aqui elencadas, essa personagem, em toda obra *Madame Bovary*, tenha chocado tanto, tenha causado tanto alvoroço para a sociedade da época em que o romance foi publicado. Apesar do processo sofrido pelo autor, o romance, enfim, tornou-se uma das obras ícones da literatura moderna, enquanto narrativa inovadora e realista.

¹⁷ Mesmo tendo inserido a passagem neste último subcapítulo, “O conflito com o mundo”, por entendermos que a vivência, pensamentos e sentimentos que envolvem Emma dentro da ópera demonstram, em certo aspecto, seu conflito neste mundo (neste caso entendido como a pequena cidade burguesa de Rouen, aonde o casal Bovary vai para assistir a ópera), informamos que a passagem se inseriria, também, dentro da análise do subcapítulo 3.2, “O desacordo consigo mesma”. A ópera funcionaria como uma espécie de catarse em que Emma via sua vida sendo representada, como em sua recente separação do primeiro amante, que quase a havia “feito morrer” e, com aquelas melodias, ela reconhecia exatamente todas as agonias e tristezas pelas quais havia passado. Por fim, o trecho exige mais um apontamento do próprio narrador, “ninguém na terra a amara com um tal amor”, ou seja, resume-se a infundável projeção insatisfatória da personagem de que nunca havia tido um amor verdadeiro, um amor tempestivo e arrebatador como o que a ópera lhe apresentava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, neste estudo, que a heroína do romance *Madame Bovary*, de fato, se verifica como uma heroína problemática contida no contexto de um romance realista moderno. Seus desacordos implicaram a demonstração de que ela em nada se assemelhava ao modelo de uma mulher advinda da província e inserida em uma sociedade burguesa, que deveria seguir os padrões sociais impostos para sua época e lugar, o século XIX na França. A história criada por Flaubert, em torno da Sra. Emma Bovary, apresentou-se como retrato de uma modernidade literária que possibilitou a relação entre realismo, transgressão, inovação em forma, estilo, bem como denúncia, e mesmo ironia por parte do escritor, quanto à hipocrisia que se manifestava no seio dessa burguesia (da qual o próprio autor provinha), além da crítica ao romantismo exacerbado em relação aos romances românticos que foram anteriores a sua obra.

Emma produziria em nós, leitores, conforme nos indica Geoffrey Wall¹⁸, certa sensação de que a conhecemos, de que possuímos alguma familiaridade com ela, ou mesmo que nos envolvemos com suas vivências, suas transgressões sua vontade incessante de preencher um vazio que nunca é preenchido. Enfim, sendo homem ou mulher, podemos, com ela, nos identificar no desejo de adquirir uma virilidade que impulsiona (obviamente que, para cada caso, descartaríamos os equívocos e desvarios cometidos pela heroína). Isso também poderia se tornar dúbio, uma vez que, ao mergulharmos na história, ao mesmo tempo, nos sentimos intrigados com alguns pensamentos inimagináveis que a personagem tem, ou mesmo com algumas ações impensadas que ela comete, mas, a cada página lida, queremos compreendê-la mais, buscar alguma referência que pudesse, de alguma forma, justificar a razão pela qual ela é como é. Sedução seria sua grande arma, mas a ansiedade, a impulsividade e a falta de equilíbrio emocional a fizeram declinar e, até mesmo, padecer. Nesse sentido,

grande parte da força sedutora do livro provém dessa falsa ideia de intimidade. Verifica-se uma agradável identificação primária com Emma. À medida que lemos, nós nos sujeitamos a uma metamorfose castamente textual, a uma sedução delicadíssima. Ainda que totalmente desencarnados, continuamos envolvidos. Pois uma parte vital da intenção de Flaubert é excitar sexualmente os leitores. Não apenas com desejo por Emma, ainda que este decerto esteja presente. De maneira mais sutil, mais

subversiva, com o desejo de *ser* Emma, de participar de suas sensações e sentimentos. (FLAUBERT, 2011, p. 51)¹⁸.

O comportamento afetivo, moral e psicológico de Emma, descrito de maneira ora sutil, ora satírica, desvelou, como pudemos constatar, neste trabalho, complexas relações sociais por ela vividas. Sua insatisfação constante demonstrou não significar tão somente necessidade ou carência, mas aspirações a certos desejos ideais, como também humanos, carnis, mesmo que estes desejos estivessem fora do padrão exigido em um mundo com o qual ela não se associou, pelo qual ela não se moldou, como se impunha que ela fizesse. Nessa perspectiva, a personagem Emma seria a primeira de muitas outras que também viriam transgredir padrões e comportamentos, mas que, cada qual caracterizada por seus autores, teriam finais diferenciados, e, a heroína flaubertiana, comparada às outras, conforme apontado por Geoffrey Wall¹⁹, teria tido o pior:

Emma Bovary é a primeira de uma série de jovens esposas perturbadas e insubordinadas; o modelo das heroínas burguesas adúlteras que dominaram setenta anos de ficção europeia. Emma Bovary é a precursora de Thérèse Raquin, Anna Karenina, Hedda Glaber, Sue Bridehead, Ursula Brangwen e Molly Bloom. Não há de ser por coincidência que, quando publicadas, quase todas as obras em que figuravam tais heroínas tenham sido perseguidas por imoralidade.

Mas em meio a essa escandalosa companhia o castigo de Emma Bovary é o mais terrível, o mais prolongado. Ela se envenena com as próprias mãos; morre sentindo uma dor que corresponde exatamente à intensidade da nossa identificação. (FLAUBERT, 2011, p. 51)¹⁹.

Assim, conforme o excerto, foram por volta de setenta anos conhecendo “heroínas burguesas adúlteras”, sendo Emma a primeira a instigar uma sociedade que não estava preparada, até então, para ver escancarada uma personagem feminina com a virilidade de um homem, isto é, a que agia tal qual (normalmente) ocorria com os homens burgueses casados do século XIX, que necessitavam de amantes para se satisfazerem do tédio conjugal ou da vida sem felicidade. Por isso, acreditamos e concordamos com Geoffrey Wall, seu destino mais doloroso nos traria uma comoção na mesma “intensidade da nossa identificação”.

A fundamentação da modernidade se apresenta em *Madame Bovary* a medida que a problemática da personagem feminina protagonista escandalizou a

¹⁸ Introdução de Geoffrey Wall, para a edição de *Madame Bovary* da editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

¹⁹ Idem à nota 18.

sociedade do século XIX, a ponto de quase proibir a publicação da obra. Entretanto, tendo sido publicado há mais de cento e sessenta anos, esse moderno romance flaubertiano ainda apresentaria minúcias e peculiaridades as quais nos fazem querer (re)analisar, esmiuçando-o, em busca de uma nova interpretação e/ou um novo olhar.

À vista disso, esperamos, com este trabalho, contribuir com os estudos literários e acadêmicos em torno das possibilidades de leitura crítica acerca da heroína de *Madame Bovary*, bem como da relação de Flaubert enquanto romancista imbuído na era moderna, e representante da inovação de uma escrita e de um estilo literário que veio inovar diante do que se produzia até meados do século XIX. Nesse sentido, acreditamos ter colaborado para a continuidade e avanço na pesquisa do que nos propusemos analisar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, B. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno* (textos escolhidos). São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 55-63.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p. 405-441.

BAKHTIN, M. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et. al. São Paulo: UNESP, 1988. p. 397-428.

BARBOSA, J. A. A modernidade do romance. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 119-131.

BARIANI, E. As origens da sociologia e do romance: paralelos. In.: NASCIMENTO FALLEIROS, F.; SCHEEL, M. (orgs.) *Reflexões sobre a modernidade*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. p. 49-66.

BENJAMIM, W. A crise do romance. Sobre Alexander Platz, de Döblin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BRAIT, B. *A Personagem*. 8.ed. São Paulo: Ática, 2006.

BROMBERT, V. *Flaubert par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

CANDIDO, A. [et al.] A Personagem do Romance. In: _____. *A Personagem de ficção*. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.

DUFOUR, Ph. *Le réalisme. De Balzac a Proust*. Paris: PVF, 1998.

DURRY, M.-J. *Flaubert et ses projets inédits*. Paris: Librairie Nizet, 1950.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FEHÉR, F. *O romance está morrendo?: (contribuição à teoria do romance)*. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio Século XXI*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary: moeurs de province*. Paris: Librairie de France, 1921.

_____. *Madame Bovary*. Préface et commentaires de Pierre-Louis Rey. Paris: Pocket, 1998.

_____. *Madame Bovary*. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

_____. *Madame Bovary: costumes de província*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 33-58.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 35-58.

GAY, P. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIRARD, D.; LECLERC, Y. *Les manuscrits de Madame Bovary: édition integrale sur le web*. Disponível em: < <http://www.bovary.fr/> >. Acesso em: 20 out. 2017.

GOLDMANN, L. *Sociologia do Romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HAMON, P. *Pour un statut sémiologique du personnage*. In: *Littérature*, n. 6, 1972. *Littérature*. Mai 1972. p. 86-110.

JUNKES, L. Romancistas e a teoria do romance. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, n. 5, p. 131-158, 1997.

KOTHE, F. *O herói*. São Paulo, Ática, 1985.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, G. M. Leitores de Madame Bovary. *Lettres Française*. Araraquara, n. 8, p. 91-103, 2007.

MACHADO, L. T. *O Herói, o mito e a epopeia: caracteres comuns das fermentações épicas nas literaturas modernas*. São Paulo: Alba, 1962.

MELLO E SOUZA, N. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

MENEGAZZO, M. A. Madame Bovary e o realismo de Flaubert. *Lettres Française*. Araraquara, n. 8, p. 77-89, 2007.

MORETTI, F. *O romance: a cultura do romance (volume 1)*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORETTO, F. M. L. Madame Bovary de Gustave Flaubert. *Lettres Française*. Araraquara, n. 8, p. 69-76, 2007.

OEHLER, D. *Terrenos vulcânicos*. Tradução de José Bento Ferreira et al. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto 1*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

ROUSSET, J. *Forme et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Librairie José Corti, 1962.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2006.

SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

TEIXEIRA COELHO. *Moderno pós moderno: modos & versões*. 5. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VARGAS LLOSA, M. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de José Rubens Siqueira. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

VASCONCELOS, S. G. O romance como gênero planetário: a cultura do romance. *Novos estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 86, p. 187-195, 2010.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 23/02/2018

Priscila Duarte Baldini Jacovi

Assinatura do autor