PENGUIN COMPANHIA

CLÁSSICOS

GUSTAVE FLAUBERT

Madame Bovary

Prefácio de LYDIA DAVIS

MADAME BOVARY

gustave flaubert, o filho caçula de um médico provincial, nasceu na cidade de Rouen, na França, em 1821. Ainda menino, cheio de desprezo romântico pelo mundo burguês, declarou-se "enojado com a vida". Aos dezoito anos, foi estudar direito em Paris, mas não lamentou quando, apenas três anos depois, uma doença nervosa lhe interrompeu a carreira. Flaubert passou a morar com a mãe viúva na casa da família em Croisset, à beira do rio Sena, perto de Rouen. Vivendo de renda, dedicou-se a escrever.

Na obra inicial, particularmente *A tentação de santo Antão*, deu rédeas soltas à imaginação exuberante, mas, posteriormente, seguindo o conselho dos amigos, disciplinou esse entusiasmo romântico em um esforço para lograr objetividade artística e um estilo harmonioso de prosa. Seu perfeccionismo custava-lhe um trabalho árduo e só lhe valeu um sucesso limitado. Após a publicação de *Madame Bovary* em 1857, ele foi processado por ofender a moral pública; seu romance exótico *Salambô* (1862) foi criticado pelas incrustações de detalhes arqueológicos; *A educação sentimental* (1869), que devia ser a história moral de sua geração, foi muito mal interpretado pela crítica; e a peça política *O candidato* (1874) fracassou desastrosamente. Apenas *Três contos* (1877) teve um grande sucesso, mas foi publicado quando o espírito, a saúde e as finanças de Flaubert haviam chegado a seu ponto mais baixo.

Após a sua morte em 1880, a fama e a reputação de Flaubert cresceram continuamente, reforçadas pela publicação de sua obra-prima cômica inacabada *Bouvard e Pécuchet* (1881) e pelos muitos volumes notáveis de sua correspondência.

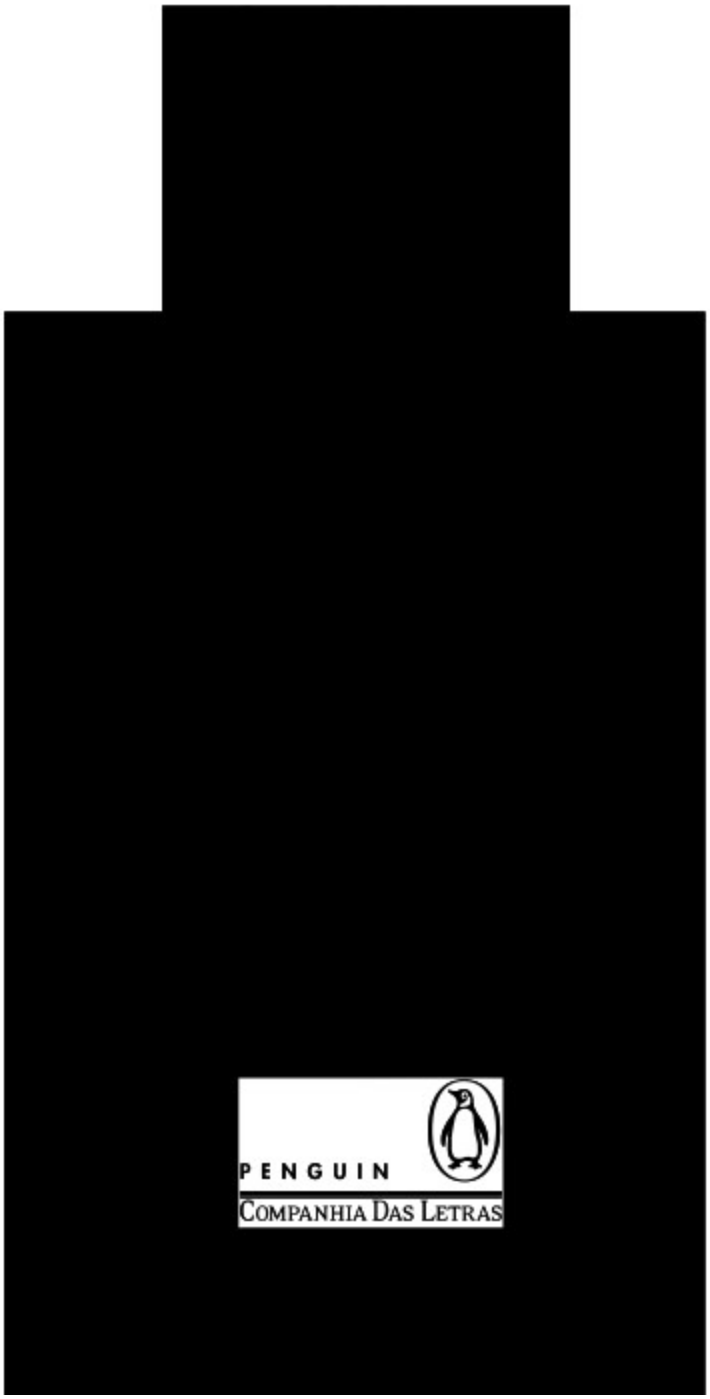
mario laranjeira é professor aposentado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e tradutor de obras de filosofia, literatura e ensaística francesa. Em 1997, ganhou o prêmio Jabuti pela tradução de *Poetas de França hoje*. Atuou como professor visitante em Toulouse, Rennes e Bordeaux, na França, e vive em São Paulo.

charles baudelaire, autor do clássico da poesia francesa moderna *As flores do mal* (1847) nasceu em Paris, em 1821. Abandonando cedo os estudos formais, vivia da herança deixada pelo pai morto

quando ele tinha seis anos. De hábitos boêmios e filiação política simpática aos movimentos revolucionários iniciados em 1848 na França, não era bem-aceito pelo *stablishment* literário do país e sofreu um processo por obscenidade e blasfêmia, motivado pela publicação de *As flores do mal*. Morreu em 1867, sem conhecer a fama e deixando uma extensa obra que inclui poesia, ensaios, diários e cartas.

lydia davis é escritora e tradutora norte-americana. Vencedora do French-American Foundation Translation Prize de 2003 por sua tradução de *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, foi nomeada Chevalier da Ordem das Artes e das Letras pelo governo francês por sua obra de ficção e tradução. É autora do romance *The end of history* e de quatro volumes de contos, incluindo *Varieties of disturbance*, finalista do National Book Award de 2007. Vive em Albany, Nova York.

geoffrey wall é professor de francês na Universidade de York e autor de uma série de biografias literárias, incluindo uma de Flaubert, lançada em 2001, traduzida para quatro idiomas.


PENGUIN
COMPANHIA DAS LETRAS

Sumário

Madame Bovary por Gustave Flaubert
— Charles Baudelaire

Prefácio — Lydia Davis
Introdução — Geoffrey Wall

MADAME BOVARY

Primeira parte
Segunda parte
Terceira parte

Cronologia
Notas

Madame Bovary
por Gustave Flaubert
charles baudelaire

i

No que concerne à crítica, a situação do escritor que vem depois de todo mundo, do escritor retardatário, apresenta vantagens que não se ofereciam ao escritor profeta, aquele que anuncia o sucesso, que o comanda, por assim dizer, com a autoridade da audácia e do devotamento.

O sr. Gustave Flaubert não precisa mais de devotamento, se é que algum dia precisou. Inúmeros artistas, e alguns dos mais refinados e aceitos, tornaram célebre e enguirlandaram seu excelente livro. Só resta então à crítica indicar alguns pontos de vista esquecidos e insistir um pouco mais vivamente em traços e luzes que não foram, acredito, suficientemente exaltados e comentados. Além disso, essa posição do escritor retardatário, ultrapassado pela opinião, tem, como eu tentava insinuar, um encanto paradoxal. Mais livre, porque está sozinho nas últimas posições, tem ar de quem resume os debates e, constrangido a evitar as veemências da acusação e da defesa, tem o dever de traçar uma nova via, sem outra excitação além do amor pelo Belo e pela Justiça.

ii

Já que pronunciei esta palavra esplêndida e terrível, "Justiça", que me seja permitido — como também me é agradável — agradecer a magistratura francesa pelo brilhante exemplo de imparcialidade e bom gosto que ofereceu neste caso. Solicitada por um zelo moralista cego e excessivamente ardoroso, por um espírito que se enganou de terreno — colocada diante de um romance, obra de um escritor desconhecido na véspera — um romance, e que romance!, o mais imparcial, o mais leal —, um campo, banal como todos os campos, flagelado, encharcado, como a

própria natureza, por todos os ventos e todas as tempestades — a magistratura, eu dizia, mostrou-se leal e imparcial como o livro que lhe havia sido oferecido em holocausto. E melhor ainda, digamos, se for permitido conjecturar a partir das considerações que acompanharam o julgamento, 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.

Não digamos então, como tantos outros o afirmam, com um mau humor leviano e inconsciente, que o livro deve seu imenso sucesso ao processo e à absolvição. O livro, não incomodado, teria conseguido a mesma curiosidade, teria gerado a mesma reação espantada, a mesma agitação. Aliás, as aprovações de todos os letrados já lhe tinham sido dadas havia muito tempo. Já na sua primeira forma, na *Revue de Paris*, onde cortes imprudentes tinham destruído sua harmonia, o livro havia excitado um interesse ardente. A situação de Gustave Flaubert, bruscamente ilustre, era ao mesmo tempo excelente e ruim; e dessa situação ambígua, sobre a qual seu leal e maravilhoso talento soube triunfar, darei, o quanto seja possível, as diversas razões.

iii

Excelente — porque desde o desaparecimento de Balzac, esse prodigioso meteoro que cobriu nosso país com uma nuvem de glória, como um oriente bizarro e excepcional, como uma aurora polar que inunda o deserto gelado com suas luzes feéricas —, toda a curiosidade em relação ao romance apaziguou-se e adormeceu. Espantosas tentativas foram feitas, é preciso confessar. Já há muito tempo, o sr. de Custine, célebre, em um mundo mais

e mais rarefeito, por *Aloys*, *Le Monde comme il est* e *Ethel* — o sr. de Custine, criador da moça feia, esse tipo tão invejado por Balzac (ver o verdadeiro *Mercadet*)[a] havia publicado *Romualdo ou la vocation*, obra de uma sublime falta de destreza, onde páginas inimitáveis ao mesmo tempo condenam e absolvem a indolência e a falta de jeito. Mas o sr. de Custine é um subgênero do gênio, um gênio cujo dandismo chega ao ideal da negligência. Essa boa-fé de cavalheiro, o ardor romanesco, a facécia honesta, a personalidade absoluta e indolente, não são acessíveis aos sentidos da grande massa, e esse escritor precioso tinha contra si toda a má sorte que seu talento merecia.

O sr. d'Aurevilly tinha chamado violentamente a atenção com *Une vieille maîtresse* e *A enfeitiçada*. Esse culto da verdade, expresso com um ardor terrível, só poderia desagradar às pessoas. D'Aurevilly, católico de verdade, evocando a paixão para vencê-la, cantando, chorando e gritando em meio à tempestade, plantado como Ajax sobre um rochedo de desolação, e parecendo sempre dizer a seu rival — homem, raio, deus ou matéria —: "Domina-me ou te domino!" não podia, tampouco, agir sobre uma espécie adormecida cujos olhos estão fechados para os milagres da exceção.

Champfleury, com um espírito infantil e encantador, havia brincado muito feliz com o pitoresco, havia apontado um binóculo poético (mais poético do que ele mesmo crê) para os acidentes e os acasos burlescos ou tocantes da família ou da rua; mas, por originalidade ou fraqueza de visão, voluntária ou fatalmente, negligenciou o lugar-comum, o lugar de encontro da multidão, o encontro público da eloquência.

Mais recentemente ainda, o sr. Charles Barbara, alma rigorosa e lógica, intensamente dedicada à conquista intelectual, fez esforços incontestavelmente notáveis; procurou (tentação sempre irresistível) descrever, elucidar situações excepcionais da alma, e deduzir as consequências diretas das posições erradas. Se não descrevo aqui toda a simpatia que me inspira o autor de *Héloïse* e de *L'Assassinat du Pont-Rouge* é porque ele só entra ocasionalmente em meu tema, como nota histórica.

Paul Féval, do outro lado da esfera, espírito apaixonado por aventuras, admiravelmente dotado para o grotesco e o terrível, seguiu os passos, como um herói tardio, de Frédéric Soulié e Eugène Sue. Mas as faculdades tão ricas do autor d'*Os mistérios de Londres* e de *O corcunda*, não mais que as de tantos espíritos superiores, não deram conta de realizar o leviano e

repentino milagre desta pobre e pequena adúltera provinciana, cuja história toda, sem imbróglio, se faz de tristezas, desgostos, suspiros e alguns desmaios febris arrancados da vida anulada pelo suicídio.

Que esses escritores, uns transformados em Dickens, outros moldados à Byron ou à Bulwer, talvez bem-dotados demais, arrogantes demais, não tenham sabido, como um simples Paul de Kock, forçar a entrada trêmula da Popularidade, a única entre as impudicas que pede para ser violada, não sou eu que vou considerar um crime — e aliás tampouco farei um elogio; do mesmo modo não vejo nenhum mérito no sr. Gustave Flaubert por ter obtido na primeira tentativa o que outros procuram por toda sua vida. Quando muito eu veria nisso um sintoma suplementar de força, e procuraria definir as razões que fizeram o espírito do autor mover-se em um sentido mais que em outro.

Mas disse também que essa situação de recém-chegado era ruim; ai dele! por uma razão lugubremente simples. Há muitos anos, a parcela de interesse que o público concede às coisas espirituais estava singularmente reduzida, com seu orçamento de entusiasmo sempre se encolhendo. Os últimos anos de Luís Filipe[b] tinham visto as últimas explosões de um espírito ainda excitável pelos jogos da imaginação; mas o novo romancista se via diante de uma sociedade absolutamente esgotada — pior que esgotada —, embrutecida e glutona, que se horrorizava apenas com a ficção e amava apenas a posse.

Em condições parecidas, um espírito bem nutrido, entusiasta do belo, mas formado em uma esgrima vigorosa, julgando ao mesmo tempo o bom e o mau das situações, deve ter-se dito: “Qual é o meio mais seguro de agitar todas essas velhas almas? Na realidade, elas ignoram aquilo de que iriam gostar; somente sentem uma repulsa ativa pelo grandioso; a paixão ingênua, ardente, o abandono poético as faz corar e as fere”. Sejamos então vulgares na escolha do tema, já que a escolha de um tema grandioso demais é uma impertinência para o leitor do século xix. E, também, evitemos nos deixar levar e falar por nossa própria conta. Sejamos feitos de gelo ao contar as paixões e as aventuras onde o comum das pessoas põe seu calor; sejamos, como disse a escola, objetivos e impessoais.

E também, como nossos ouvidos se esgotaram nesses últimos tempos por conversas pueris de escola, como ouvimos falar de um certo procedimento literário chamado de *realismo* — injúria repulsiva jogada no rosto de todos os analistas, palavra vaga e elástica que significa para o vulgo não um novo

método de criação, mas uma descrição minuciosa dos acessórios —, nós nos aproveitaremos da confusão dos espíritos e da ignorância universal. Aplicaremos um estilo nervoso, pitoresco, sutil, exato, sobre uma tela banal. Confinaremos os sentimentos mais quentes e mais ferventes à mais trivial das aventuras. As mais solenes palavras, as mais decisivas, escaparão das bocas mais tolas.

Qual é o terreno da tolice, o mais estúpido dos meios, o mais produtivo em coisas absurdas, o mais abundante em imbecis intolerantes?

A província.

Quais são, ali, os atores mais insuportáveis?

As pessoas simples que se afainam em pequenos trabalhos cujo exercício lhes deforma as ideias.

Qual é o elemento mais usado, mais prostituído, o realejo mais cansativo?

O adultério.

Não preciso, disse o poeta para si mesmo, que minha *heroína* seja uma heroína. Contanto que ela seja suficientemente bonita, que ela tenha nervos, ambição, uma aspiração irrefreável por um mundo superior, ela será interessante. A prova de força, aliás, será mais nobre, e nossa pecadora terá ao menos esse mérito — comparativamente muito raro — de se distinguir das fastuosas faladeiras da época que nos precedeu.

Não preciso me preocupar com o estilo, com o arranjo pitoresco, com a descrição dos ambientes; possuo todas essas qualidades com uma força superabundante; andarei apoiado na análise e na lógica, e provarei assim que todos os assuntos são indiferentemente bons ou ruins, segundo a maneira por que são tratados, e que os mais vulgares podem se tornar os melhores.

Assim, *Madame Bovary* — um risco, um verdadeiro risco, uma aposta, como todas as obras de arte — foi criada.

Só restava ao autor, para terminar a prova de força por completo, despojar-se (tanto quanto possível) de seu sexo e se fazer mulher. Disso resultou uma maravilha; é que, apesar de todo seu zelo de ator, ele não pôde deixar de infundir seu sangue viril nas veias de sua criatura, e a sra. Bovary, para o que há nela de mais enérgico e mais ambicioso, e também de mais sonhador, a sra. Bovary permaneceu um homem. Como a Palas armada, saída do cérebro de Zeus, esse andrógino bizarro manteve todas as seduções de uma alma viril em um encantador corpo feminino.

iv

Muitos críticos haviam dito: esta obra, realmente bela pela minúcia e a vivacidade das descrições, não contém um só personagem que represente a moral, que dê voz à consciência do autor. Onde ele está, o proverbial e lendário personagem encarregado de explicar a fábula e de dirigir a inteligência do leitor? Em outros termos, onde está o requisitório?

Absurdo! Eterna e incorrigível confusão das funções e dos gêneros! — Uma verdadeira obra de arte não precisa de requisitório. A lógica da obra basta para todas as postulações da moral, e é o leitor quem deve tirar as conclusões da conclusão.

Quanto ao personagem íntimo, profundo, da fábula, é inconstestavelmente 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 (inconscienciosamente talvez) com todas as qualidades viris.

Examinemos atentamente:

1º A imaginação, faculdade suprema e tirânica, substituindo o coração, ou o que chamamos coração, de onde o raciocínio é normalmente excluído, e que predomina geralmente na mulher e no animal.

2º Energia súbita para a ação, rapidez de decisão, fusão mística do raciocínio e da paixão, que caracteriza os homens criados para agir.

3º Gosto imoderado pela sedução, pela dominação e mesmo por todos os meios vulgares de sedução, descendo até o charlatanismo do vestuário, dos perfumes e dos unguentos — o todo se resumindo a duas palavras: dandismo, amor exclusivo pela dominação.

E entretanto a sra. Bovary se entrega; levada pelos sofismas de sua imaginação, ela se entrega magnificamente, generosamente, de uma maneira completamente masculina, a homens vis que não são seus iguais, da mesma forma como os poetas se entregam a megeras.

Uma nova prova da qualidade completamente viril que nutre seu sangue arterial é que, além disso, essa desafortunada tem menos preocupações com os defeitos exteriores visíveis, os provincianismos cegos de seu marido, que com a ausência total de gênio, com a inferioridade espiritual bem constatada pela estúpida operação do pé torto.

E, quanto a isso, releiam-se as páginas que contêm esse episódio, tão injustamente considerado parasitário, embora sirva para iluminar vivamente todo o caráter da pessoa. — Uma cólera negra, há muito concentrada, explode na esposa Bovary; as portas batem; o marido estupefato, que não soube dar a sua romanesca esposa nenhum prazer espiritual, está relegado a seu quarto; ele está em penitência, o culpado ignorante! e a sra. Bovary, a desesperada, grita, como uma pequena lady Macbeth unida a umcapitão insuficiente: "Ah! se eu fosse ao menos a mulher de um desses velhos sábios calvos e curvados, cujos olhos protegidos por óculos verdes estão sempre voltados para os arquivos da ciência! Eu poderia orgulhosamente me apoiar em seu braço; seria ao menos a companheira de um rei espiritual; mas a companheira de prisão desse imbecil que não sabe endireitar o pé de um doente! ah!".[c]

Essa mulher, na verdade, é muito sublime para sua espécie, em seu pequeno meio e diante de seu pequeno horizonte.

4º Mesmo em sua educação de convento, encontro a prova do temperamento equívoco da sra. Bovary.

As boas freiras perceberam na menina uma aptidão espantosa para a vida, para aproveitar a vida, conjecturar sobre suas alegrias — eis o homem de ação!

A menina enquanto isso se inebriava deliciosamente com a cor dos vitrais, com as tintas orientais que as altas janelas trabalhadas projetavam sobre seu missal de interna; ela se empanturrava com a música solene das vésperas, e, por um paradoxo cuja honra toda pertence aos nervos, substituía em sua alma o Deus verdadeiro pelo Deus de sua fantasia, o Deus do futuro e do acaso, um Deus de ilustração, com esporas e bigodes — eis o poeta histérico.

A histeria! Por que esse mistério fisiológico não seria o fundo e a base de uma obra literária, esse mistério que a Academia de Medicina ainda não resolveu e que, exprimindo-se nas mulheres pela sensação de um aperto na garganta, ascendente e asfixiante (falo apenas do sintoma principal), traduz-se nos homens nervosos em todas as fraquezas e também na aptidão para todos os excessos?

Em suma, esta mulher é realmente grande, ela é sobretudo digna de se lamentar, e apesar da dureza sistemática do autor, que fez todos os esforços para estar ausente de sua obra e para representar a função de manipulador de marionetes, todas as mulheres *intelectuais* lhe serão reconhecidas por ele ter elevado a fêmea a uma tão alta potência, tão longe do animal puro e tão perto do homem ideal, e por tê-la feito participar desse duplo caráter de cálculo e de sonho que constitui o ser perfeito.

Diz-se que a sra. Bovary é ridícula. De fato, aí está ela, ora tomando por um herói de Walter Scott uma espécie de senhor — eu poderia mesmo dizer um cavalheiro campesino? — vestido com coletes de caça e trajes contrastantes, e agora, aí está ela, apaixonada por um estagiário de tabelião (que não sabe nem mesmo cometer uma ação perigosa por sua amante), e finalmente, a pobre esgotada, a bizarra Pasífae, relegada ao estreito limite de um vilarejo, persegue o ideal através dos festejos populares e das tabernas da região: — o que importa? digamos, confessemos, é um César em uma aldeota; ela persegue o Ideal!

Certamente não direi como o Licantropo[d] de memória insurreta, esse revoltado que abdicou: "Diante de todas as platitudes e de todas as tolices dos tempos atuais, não nos resta o papel para cigarros e o adultério?",[e] mas afirmarei que depois de tudo, no fim das contas, mesmo com análises precisas, nosso mundo é duro demais para ter sido engendrado pelo Cristo, afirmarei que ele não tem mais qualidade para jogar pedra no adultério; e que algumas minotaurizadas a mais ou a menos não acelerarão a velocidade rotatória das esferas e não adiantarão em um só segundo a destruição final dos universos. — É tempo de dar um fim à hipocrisia mais e mais contagiosa, e que seja reputado como ridículo para homens e mulheres, pervertidos até a trivialidade, gritar "*haro!*"[f] para um infeliz autor que se dignou, com a castidade de um retórico, a jogar um véu de glória sobre aventuras de mesas de cabeceira, sempre repugnantes e grotescas, quando a Poesia não as acaricia com sua claridade de luminária opalina.

Se eu me abandonasse nesse declive analítico, não terminaria jamais com *Madame Bovary*; esse livro, essencialmente sugestivo, poderia inspirar um volume de observações. Limito-me, no momento, a fazer notar que muitos dos episódios mais importantes foram primitivamente ou negligenciados ou vituperados pelos críticos. Exemplos: o episódio da malograda operação do pé torto, e aquele, tão notável, tão cheio de desolação, tão verdadeiramente *moderno*, onde a futura adúltera — porque ela ainda está apenas no começo

do plano inclinado, a infeliz! — vai pedir socorro à Igreja, à Mãe divina, àquela que não tem desculpas para não estar sempre pronta, a essa Farmácia onde ninguém tem o direito de cochilar! O bom cura Bournisien, unicamente preocupado com os moleques do catecismo que fazem ginástica entre o cadeiral e os bancos da igreja, responde com candura: "Já que a senhora está doente, madame, e já que o senhor Bovary é médico, *por que a senhora não vai procurar seu marido?*".[g] Qual é a mulher que, diante dessa insuficiência do cura, não iria, como louca anistiada, mergulhar sua cabeça nas águas turbulentas do adultério — e quem é aquele dentre nós que, com uma idade mais ingênua e em circunstâncias problemáticas, não conheceu necessariamente o padre incompetente?

vi

De início, eu tinha o projeto, tendo dois livros do mesmo autor nas mãos (*Madame Bovary* e *As tentações de santo Antão*, cujos fragmentos ainda não foram reunidos pela editora), de realizar um tipo de paralelo entre os dois. Queria estabelecer equações e correspondências. Foi fácil encontrar sob o tecido minucioso de *Madame Bovary* as elevadas faculdades de *ironia* e de *lirismo* que iluminam excessivamente *As tentações de santo Antão*. Aqui, o poeta não se havia disfarçado, e a *Bovary* deste livro, tentada por todos os demônios da ilusão, da heresia, por todas as lubricidades da matéria que a rodeia — seu *Santo Antão*, enfim, extenuado por todas as loucuras que nos ludibriam, teria perorado melhor que sua ficçãozinha burguesa. Nessa obra, da qual infelizmente o autor só nos deu fragmentos, há trechos fascinantes; não falo apenas do festim prodigioso de Nabucodonosor, da maravilhosa aparição dessa louca dessa rainha de Sabá, miniatura dançante sobre a retina de um asceta, da charlatanesca e enfática representação de Apolônio de Tiana seguido de seu cornaca ou, na verdade, de seu mantenedor, o milionário imbecil que ele leva pelo mundo —; eu gostaria sobretudo de chamar a atenção do leitor para essa faculdade sofredora, subterrânea e revoltada, que atravessa toda a obra, esse filão tenebroso que ilumina — o que os ingleses chamam o *subcurrent* — e que serve de guia através desse cafarnaum pandemoníaco da solidão.

Teria sido fácil mostrar, como já o disse, que o sr. Gustave Flaubert voluntariamente dissimulou em *Madame Bovary* as elevadas faculdades

líricas e irônicas manifestadas sem reserva em *A tentação*, e que essa última obra, quarto secreto de seu espírito, permanece evidentemente sendo a mais interessante para os poetas e os filósofos.

Talvez eu venha a ter, um outro dia, o prazer de atender a essa necessidade.

a (Todas as notas de rodapé deste texto são de autoria da tradutora.)

Mercadet le faiseur, peça de Balzac escrita em 1851.

b Louis Philippe i (1773-1850), rei francês entre 1830 e 1848.

c Glosa do autor. Não faz parte do texto original.

d Pseudônimo de Pétrus Borel (1809-59).

e Paráfrase de um trecho de prefácio do autor, criticando a burguesia, do livro *Rhapsodies*.

f Clamor de *haro*: grito de apelo de uma vítima que com ele suspende qualquer ação impetrada contra ela e dá a quem o ouve o direito de deter o suposto culpado. Há registros dele a partir do século xi, e ainda existem nas ilhas inglesas da região normanda.

g Referência aocapítulo vi da Segunda Parte. Mas trata-se de glosa de Baudelaire; o trecho citado não corresponde exatamente ao texto de Flaubert.

Aos leitores que não quiserem conhecer os detalhes e o desfecho da trama convém ler este prefácio e a introdução após ler o romance.

Prefácio

lydia davis

"Ontem à noite, iniciei o meu romance. Agora começo a enxergar dificuldades estilísticas que me horrorizam. Não é nada fácil ser simples." Foi o que Flaubert escreveu à amiga, amante e colega escritora Louise Colet na noite de 20 de setembro de 1851, e o romance ao qual se referia era *Madame Bovary*. Ele beirava os trinta anos.

Imagine um homem alto, bonito apesar de corpulento e prematuramente calvo, de olhos verde-azuis e com uma voz sonora e rouca (diziam que berrava tanto para ensaiar suas frases como quando estava jantando com os amigos), debruçado na escrivaninha, trabalhando à luz de lampião com uma pena de ganso (ele detestava a pena de metal). Ele escreve lenta e laboriosamente, esboçando — e revisando — muito mais material do que vai conservar no final. Sua concentração é profunda, intensa e contumaz; ele dedica muitas horas ao trabalho. Às vezes, sua mãe sai, passa a tarde toda fazendo o que tem de fazer na cidade e, ao retornar, encontra-o na mesma posição em que o deixou.

Geralmente, ele começa a trabalhar no início da tarde e prossegue até as primeiras horas da madrugada, parando apenas para jantar. Seu escritório é um cômodo amplo do primeiro andar com vista de um tulipeiro que domina o caminho do rio. Apesar das muitas horas de labor meticuloso, é comum ele escrever, à uma ou às duas da madrugada, uma longa carta a Colet, talvez para espairecer. Graças a essa correspondência — mantida até o rompimento do casal, dois anos e meio depois — é que podemos acompanhar de perto o progresso do trabalho de Flaubert no romance.

Como ele descarta uma grande quantidade de material e faz muitos cortes no pouco que conserva, acaba produzindo escassas páginas finalizadas —

fala, alternativamente, em uma página por semana, uma a cada quatro dias, treze em três meses, trinta em três meses, noventa em um ano. (Isso contrasta com a facilidade que teve na primeira versão de *A tentação de santo Antão*, redigida antes: quinhentas páginas em dezoito meses, segundo ele.) Mesmo assim, avança. Seu amigo mais íntimo, o poeta Louis Bouilhet, visita-o quase todo domingo, ocasião em que Flaubert lê em voz alta o que escreveu na semana anterior. Bouilhet sempre reage com rigor: ora gosta muito, ora manda-o fazer mais cortes, ora reclama do excesso de metáforas.

Flaubert tarda cerca de quatro anos e meio escrevendo o romance, às vezes passando meses seguidos encerrado com seu trabalho, e só periodicamente toma o trem de Paris para desfrutar de alguns dias de vida urbana e contato com os amigos, embora nem sempre pare de trabalhar quando lá está.

Concluiu o trabalho em março de 1856; seu velho amigo Maxime Du Camp, um dos editores de *La Revue de Paris*, aceitou-o para publicação e o publicou nessa revista, em folhetim de seis fascículos, entre 1º de outubro e 15 de dezembro. Henry James recorda ter conhecido o romance nessa forma, sendo ele "muito jovem em Paris" e encontrando-o "na mesa dos pais". "Acapa […] era amarela, se não me engano." E recorda "tê-lo absorvido com um interesse cheio de surpresa", lendo-o "de pé diante do fogo, as costas apoiadas na cornija baixa, opulenta e adornada da lareira francesa".

Conquanto algumas cenas dessa versão tenham sido eliminadas por precaução — coisa que talvez tenha tido o efeito contrário, de despertar suspeitas —, o governo o acusou de ser um perigo para a moralidade e a religião. O julgamento foi no dia 29 de janeiro de 1857 e durou um dia; Flaubert e a revista foram absolvidos uma semana depois. Em abril, quando publicado em livro, o romance trazia uma dedicatória extra a Marie-Antoine-Jules Senard, o enérgico e eloquente advogado de Rouen encarregado de defendê-lo.

A própria abordagem que tanto vulnerabilizou o romance à perseguição do governo do Segundo Império tornou-o extremamente radical para a ficção da época: descrevia a vida dos personagens objetivamente, sem a idealizar, sem a romantizar e sem a menor intenção de instruir ou pregar lição moral. O romance não tardou a ser tachado de "realista" pelos contemporâneos e, ainda que Flaubert rejeitasse o epíteto, assim como se recusava a pertencer a uma "escola" literária, hoje seu livro é considerado a

primeira obra-prima da ficção realista. No entanto, para nós, é paradoxalmente difícil enxergar-lhe o caráter radical: sua abordagem nos é familiar justamente porque, desde então, *Madame Bovary* alterou para sempre a maneira de escrever romance.

Flaubert nasceu em 12 de dezembro de 1821, no apartamento da família em uma ala do hospital em que seu pai era cirurgião-chefe, na cidade portuária de Rouen. Desde muito cedo, mostrou interesse pela escrita e publicou seu primeiro trabalho aos dezesseis anos, mas o pai o convenceu a estudar direito. Tendo sofrido o primeiro ataque epiléptico aos 23 anos, foi obrigado (ainda que sem relutância) a abandonar a faculdade de direito e, desde então, dedicou-se quase exclusivamente a escrever. Na época, já tinha iniciado a primeira versão do romance *A educação sentimental*.

A família havia comprado uma casa grande, confortável e com vista para o Sena na aldeia de Croisset, a alguns quilômetros de Rouen, e lá ele se fixou. Depois da morte do pai e da irmã, em 1846, a família ficou por anos reduzida a Flaubert, sua mãe e sua pequena sobrinha Caroline, que ele ajudou a criar, e os criados que os atendiam. Afora algumas viagens, umas férias à beira-mar em Trouville e uns poucos intervalos morando em Paris, ele passou a maior parte da vida em Croisset.

Atraído pelo exótico, escreveu o esboço de outro romance, *A tentação de santo Antão*, mas interrompeu o trabalho em 1849, quando Bouilhet e Du Camp, que o detestaram após uma maratona de quatro dias de leitura, mandaram-no jogá-lo no fogo. Porém Flaubert não abandonou nenhum dos seus primeiros romances: concluiria *A educação sentimental* em 1869 e *A tentação de santo Antão* em 1872.

Portanto, embora fosse desconhecido no mundo literário, ele já havia escrito muito quando iniciou aquele que seria o seu primeiro romance publicado.

Para contra-arrestar a tendência a se tornar lírico e efusivo diante de material exótico, Bouilhet lhe propôs escolher um tema bem mundano para o romance seguinte. De fato, a história da sra. Bovary baseia-se em dois dramas locais: o adultério seguido de suicídio de uma certa Delphine Delamare, esposa de um funcionário da saúde pública, e o desastroso esbanjamento que levou à ruína financeira de Louise Pradier, a esposa de um escultor que Flaubert conhecia pessoalmente. A terceira influência

sobre o romance foi a ficção regional de Balzac, que ele admirava muito. Seria um livro não só sobre uma mulher cujo caráter determinava fatalmente o curso de sua vida como também um livro acerca do lugar em que ela vivia e de seu efeito confinante sobre ela. Depois de cogitar ambientá-lo em Flandres, Flaubert se decidiu por sua Normandia natal, tão familiar para ele.

A ação principal do romance desdobra-se claramente na Monarquia de Julho de Luís Filipe (1830-48), um intervalo relativamente calmo na história da França e, para Flaubert, os anos que abrangeram sua adolescência e início da maturidade. Ao contrário de *A educação sentimental*, o romance contém escassa referência a inquietações políticas: é um drama doméstico e local, e o vasto mundo exterior dificilmente interfere.

Foi no reinado de Luís Filipe, conhecido como o "rei burguês" devido aos seus modos e trajes burgueses, que a classe média começou a se distinguir muito explicitamente da classe operária e da nobreza. E uma das forças motivadoras de Flaubert, na abordagem do material do romance, era seu desprezo pela burguesia, posto que fizesse parte dela. O que ele de fato desdenhava era certo tipo de atitude burguesa — posteriormente codificada no *Dicionário de ideias recebidas*. Ela incluía determinadas características, como a superficialidade intelectual e espiritual, a ambição crua, a cultura rasa, o apego às coisas materiais, a cobiça e, acima de tudo, um tolo arremedo de sentimentos e crenças. Ele se deleitava em atacar esse tipo de pensamento sempre que o presenciava: em suas cartas não faltam cutucadas e zombarias, fosse contra uma prima pernóstica que passou um dia em Croisset, fosse contra um colega escritor, em Paris, que se orgulhou de ter sido convidado a jantar com um ministro.

O romance está repleto de indícios da cultura do tempo de Flaubert que nós, na nossa época, não reconhecemos como tais: o salão de baile La Chaumière em Paris; os relógios e estatuetas Pompadour; o poeta Béranger; o romancista *Sir* Walter Scott; os fogos de artifício, as atrações turísticas da Itália; uma pletora de importações inglesas, entre as quais a corrida de cavalos e o uso ocasional de palavras e expressões inglesas. Flaubert ergue um espelho diante da classe média e da classe média baixa da época, com todos os seus pequenos hábitos, modas, modismos. Os leitores franceses pertencentes a esse mundo se reconheceriam (ou a seus pais) em uma cumplicidade envergonhada ou risonha: eles ou seus pais podiam jogar uíste

à noite (como fazia o próprio rei) ou ter uma peça de coral na cornija da lareira ou a mesmíssima gravura na parede da sala; talvez sua tia, tal como Emma, desejasse ter um tílburi — o tão cobiçado carro inglês — ou um enxágua-boca na mesa do jantar; ou quem sabe um tio presunçoso como Homais sonhasse ser condecorado com a cruz.

Não fica claro para nós, leitores do século xxi, se essas coisas, longe de ser deliberadas escolhas individuais, não passavam de sintomas de uma adesão cega ao gosto convencional — e geralmente questionável. Mas aquilo que Flaubert chamava de burrice não se restringia à burguesia. Ou melhor, se conservava o antigo hábito de atentar para a burrice e saborear exemplos dela, ele a encontrava na "humanidade completa"; a humanidade completa era burguesa. Por exemplo, Flaubert não conseguia se barbear sem achar graça na burrice de fazê-lo.

Em uma carta escrita a Colet quando estava compondo o primeiro encontro de Emma com Léon, ele explica que o que lhe interessa é o grotesco de uma conversa pretensamente sublime, entre dois indivíduos sensíveis, poéticos, que na verdade é totalmente constituída de lugares-comuns. E se dá conta precocemente de que se atribuiu uma tarefa formidável: a de tomar por tema esse caráter grotesco, a de escrever um romance sobre pessoas vazias, antipáticas, em um ambiente sombrio, algumas das quais fazem escolhas erradas e acabam tendo um fim horrível. Não há romantização do tema: aliás, o projeto todo se opõe ao romântico. A heroína, intoxicada de romantismo, acaba mal por causa disso — por causa de seu anseio de sonhos impossíveis, de sua recusa a aceitar o ordinarismo de sua vida e as limitadas possibilidades de felicidade que oferece.

Tampouco há moralização por parte do autor: um dos motivos pelos quais o romance ficou tão vulnerável ao ataque do governo. A história não contém nenhum sermão que assinale sua moral; não tem exemplo moral "bom" a oferecer em contraste com a mulher "ruim" que é Emma. O autor não condena seu comportamento, pelo contrário, chega a ter alguma simpatia por ela; também não critica nenhum outro personagem. A história é intransigente: a heroína comete adultério e depois se suicida; seu bom marido também morre; seu filho inocente é fadado a ter uma vida dura; o prestamista malvado que foi o instrumento da perdição de Emma prospera; Homais, o "amigo" conivente, hipócrita e desleal, é recompensado com a cobiçada medalha.

Flaubert opta por criar personagens que nada têm de admirável e por tratá-los com irônica objetividade — em outra carta, quando está trabalhando na cena entre Emma e Léon, observa: "Será a primeira vez, penso, que se verá um livro que ridiculariza sua jovem heroína e seu jovem herói". Mas prossegue dizendo que "a ironia nada tira do *páthos*". Coisa que Vladimir Nabokov repete em sua leitura do romance: "O irônico e o patético se entrelaçam notavelmente".

Flaubert quer que os leitores se comovam com os personagens. Por exemplo, afirma explicitamente sobre a dor de Charles: "Espero fazer lágrimas rolarem junto com as lágrimas desse homem". Novamente, em outra carta: "Na terceira parte, que estará cheia de coisas engraçadas, eu quero que as pessoas chorem".

E, embora quase não haja personagens simpáticos entre eles — pode ser que alguns leitores sintam que as possíveis exceções sejam o pai de Emma; ou o aluno de farmácia Justin; ou o próprio Charles —, nós bem que sentimos, em certos momentos, pelo menos lampejos de simpatia ou afeição. Talvez seja verdade que cada afirmação de Homais seja uma "ideia recebida" completamente convencional, entretanto, é difícil não gostar de sua sagacidade, de sua industriosidade, de suas explorações intelectuais, e mesmo não concordar com ele às vezes. É impossível não sentir certo respeito pela coragem de Emma no fim, seu momento de verdadeiro afeto por Charles, o interesse pela sua própria morte: "Ela espiava-se curiosamente, para discernir se não estava sofrendo. Mas não! Nada ainda. […] *Ah! É bem pouca coisa, a morte!*, pensava; *vou adormecer, e tudo estará acabado!*". Ficamos deveras comovidos, mesmo que talvez não tanto quanto Flaubert esperava — pode ser que a ironia predominante nos distancie demais da história, por mais que aumente seu horror dramático.

Nem mesmo ele fica indiferente aos personagens. "Eu estou na pele deles", diz — muito embora depois qualifique essa pele de "antipatética". Sabe-se que, às vezes, dava consigo chorando enquanto escrevia e que se identificou de tal modo com Emma em seus últimos dias que ficou fisicamente doente.

A meta de Flaubert era escrever um romance "com objetividade", deixando o autor de lado. Ainda que *Madame Bovary* esteja farto de detalhes políticos e sociais que refletem as opiniões fortes de Flaubert (seu

amigo Émile Zola conta que ele não tolerava ser contrariado em uma discussão), sua técnica consiste em apresentar o material sem comentário, por mais que ocasionalmente deixe escapar algum. Relatar os fatos objetivamente, apresentar uma descrição meticulosamente objetiva — de um objeto ridículo, por exemplo — pode também ser um comentário. Em outra carta a Colet, sobre a cena em que Emma vai pedir ajuda ao cura, Flaubert observa: "O episódio deve ter no máximo seis ou sete páginas sem uma única reflexão ou explicação do autor (tudo em diálogo direto)".

Portanto, no lugar do comentário, os detalhes das cenas e os retratos agudamente psicológicos devem exprimir tudo — e, para Flaubert, o diálogo direto servia mais para retratar os personagens que para avançar o enredo. A descrição minuciosa põe o leitor em presença do material. Para ter eficácia, os detalhes devem ser observados de perto, escolhidos com cuidado, precisos e vivos como na descrição do buquê de noiva que ela o atira no fogo: "As pequenas bagas de papelão estalavam, os fios de latão se torciam, o galão se derretia; e as corolas de papel, endurecidas, balançavam-se ao longo da chapa como borboletas negras, enfim voando pela chaminé".

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 — ao mesmo tempo, escrevendo-o de um modo contrário a suas inclinações naturais. Mais de uma vez, diz com todas as letras que tem medo de não o terminar: tudo depende do estilo.

Mantendo essa abordagem quase clínica do material, Flaubert aprendeu a ser muito econômico com as metáforas. Com frequência, nas suas revisões intensas, a versão cortada era mais lírica que a que ele conservava. Escrevendo mais de sessenta anos depois da publicação do romance, Marcel Proust lamentou a ausência de metáforas, já que acreditava, como ele mesmo dizia, que "só a metáfora pode dar uma espécie de eternidade ao estilo". Mas reconheceu que o estilo ia além da mera metáfora.

Proust chega a dizer que em tudo de Flaubert não há uma única metáfora bonita. Mas eis outra adorável comparação com uma borboleta: depois de se entregar a Léon pela primeira vez na carruagem fechada que percorre Rouen, Emma rasga o bilhete de rejeição que inutilmente lhe escrevera, e "uma mão nua passou por baixo das cortininhas de tecido amarelo e jogou

papéis rasgados, que se dispersaram ao vento e foram cair mais longe, como borboletas brancas, sobre um campo de trevos vermelhos todo em flor".

Se a descrição objetiva era o método literário de Flaubert, essa objetividade sempre estava imbuída de ironia. Ver e julgar uma coisa com um olho frio era julgá-la com a ironia que desde a infância fazia parte da sua natureza. Sua ironia domina o livro, colorindo cada pormenor, cada situação, cada fato, cada personagem, o destino de cada personagem e o conjunto da história. Está presente na escolha dos nomes: a velha carroça caindo aos pedaços chamada "Andorinha" (*Hirondelle*); os nomes de muitos personagens, como o próprio Bovary, uma das variantes francesas de "boi"; o agiota malvado Lhereux ("o feliz"). Está presente nas palavras e frases do romance às quais ele dá uma ênfase especial — no manuscrito, sublinhava-as, é claro, como quando emprega linguagem semelhante em sua correspondência; na tipografia são italicizadas. Elas aparecem em todo o romance, a começar pela primeira página com *novato*. Com essa ênfase, Flaubert chama a atenção para a linguagem que se usava, comum e impensadamente, para expressar ideias compartilhadas que também eram inquestionáveis. Algumas, como *novato*, são relativamente inócuas; outras podem revelar um preconceito malévolo, como o comentário da sra. Tuvache, a esposa do prefeito, para a criada (relatada em discurso indireto) ao saber que Emma passeou sozinha com Léon: "*a senhora Bovary estava se comprometendo*".

A ironia de Flaubert está presente nas eloquentes justaposições que ele cria entre o "poético" e o brutalmente banal, criando um efeito às vezes humorístico, às vezes chocante, mas que sempre nos detém, nos pega de surpresa. Uma passagem primorosa — geralmente uma descrição da natureza — é logo demolida, como se Flaubert também estivesse demolindo seu próprio impulso lírico, pelo que vem a seguir, uma comparação ou ato banal, mundano. Os exemplos são numerosos: Emma está no bosque, estendida no chão, trêmula ainda por ter feito amor com Rodolphe pela primeira vez, em harmonia com a paisagem natural circundante descrita plena e sensualmente; a passagem termina com a rude afirmação de que Rodolphe, charuto entre os dentes, estava consertando uma rédea com o canivete. Muito mais adiante na história, em uma barca com Léon, Emma estremece ao pensar em Rodolphe com outras mulheres; o barqueiro, que a irritou sem o saber, cospe na palma da mão e pega os remos. Devastadora e pateticamente, após a morte de Emma, quando a estão vestindo, uma das

mulheres envolvidas na tarefa admira sua beleza em termos um tanto impertinentes: ainda parece tão viva; como um reproche, quando a mulher lhe ergue a cabeça para pôr a coroa, eis que jorra um líquido negro da boca de Emma. Flaubert, o antirromântico obstinado, não podia ser mais flagrante que nesse momento.

Como nos exemplos acima, o que tanto nos abala é a incisiva especificidade dos detalhes poéticos e, a seguir, a brusquidão com que Flaubert passa para detalhes não menos específicos e perturbadores ou brutais.

Algumas dessas justaposições irônicas produzem não horror ou *páthos*, e sim humor. Por exemplo, na cena do comício agrícola, a conversa poética e romântica de Rodolphe com Emma, a observarem do alto da Câmara Municipal, é contraponteada (sem comentário do autor) pelos graves anúncios de prêmios para o progresso agrícola em campos como o "estrume" e o "uso de tortas de grãos oleaginosos". Ou então o cômico provém da justaposição de elementos desproporcionais, como, por exemplo, no caso dos textos de Homais, que é jornalista além de boticário: às vezes, é a grandiloquência do seu estilo que não combina com a banalidade do tema (sidra); ou, quando ele relata as festividades, são as cores gloriosas com que as pinta no artigo que mal se relacionam com o que delas sabemos em sua irrisão e insuficiência.

Ou então a desproporção está não no texto de Homais, e sim em seu modo — entre seu empolamento, em um momento de embaraço com a tristeza de Charles, e a obviedade de sua afirmação: "Homais julgou conveniente conversar um pouco sobre horticultura; as plantas tinham necessidade de umidade".

Algo que também complica nossa reação a esses momentos é, por exemplo, durante a cerimônia de premiação no comício agrícola, aquele mínimo de respeito pelas preocupações dos defensores dos avanços na agricultura, e ainda, quando Homais rega as plantas de Charles depois de fazer uma pergunta indiscreta sobre o funeral, certa compreensão solidária do boticário em seu momento de constrangimento. Nossas reações emocionais aos incidentes do romance nunca são inteiramente estremes, o que naturalmente é uma das fontes de seu poder.

Como Homais é de certo modo escritor e, obviamente, um personagem muito querido de Flaubert (que, nas cartas, o chama com afeto de "meu boticário" e, ocasionalmente, gosta de usar uma expressão que Homais

usaria), é difícil não pensar que ele deve representar um comentário acerca do papel ou da prática do escritor, ou de um aspecto dela. Com efeito, no fim do romance, Flaubert, o grande revisor, insinua um momento de autoparódia que seria cômica se não estivesse associada ao drama das derradeiras horas de Emma. Estando ela gravemente doente, Homais precisa mandar um mensageiro avisar os dois médicos que talvez possam salvá-la. Vai para casa e se entrega a essa tarefa, mas, embora a rapidez seja essencial, está tão agitado (e é tão exigente com o estilo de sua prosa) que precisa fazer nada menos que quinze esboços antes de encontrar as palavras certas.

Pelo menos duas vezes, temos oportunidade de presenciar um fato e depois ler a versão dele escrita por Homais. O material de Homais (como o de Flaubert) é mundano e sujeito a quedas na mediocridade — os fogos de artifício no encerramento do comício agrícola estão úmidos e falham, um fracasso completo. Mas ele transforma esse material, infla-o, confere-lhe importância e sucesso mediante mentiras deslavadas e um estilo grandiloquente, que Flaubert, em uma carta, descreve ironicamente como "filosófico, poético e progressista". Flaubert parece querer demonstrar que um texto escrito sempre pode ser falso: o escritor tem o poder de transformar a realidade a seu bel-prazer. As palavras, particularmente as impressas, têm o pérfido poder de falsear e trair. E a eloquência é especialmente perigosa: quanto melhor a pessoa escreve, mais convincente é ao mentir.

Embora Homais seja o único escritor "profissional" no livro, outros estilos de escrita aparecem ao longo dele: o pai de Emma, as instruções de Charles para o caixão. Sempre mergulhando plenamente nos pontos de vista de seus personagens, Flaubert muda de rumo convincentemente à medida que entra e sai desses outros estilos não menos estranhos a ele, talvez, que o estilo de narração do livro como um todo. Afinal, seu estilo natural próprio, diz ele em uma carta, é o de *Santo Antão*: o que ele deseja poder escrever são "grandes giros de frase, períodos amplos, cheios, a correr como rios, uma multiplicidade de metáforas, grandes explosões de estilo".

O que Flaubert tenta realizar neste livro, pelo contrário, é um estilo claro e direto, econômico e preciso e, ao mesmo tempo, rítmico, sonoro, musical e "liso como o mármore" na superfície, com variadas estruturas de frase, e com transições imperceptíveis de cena para cena e da análise psicológica para a ação.

Conquanto não escrevesse poesia, Flaubert se queixa em uma carta a Colet: “Que desgraça é a prosa! Não acaba nunca; sempre há o que refazer. No entanto, acho possível dar a ela a consistência do verso. Uma boa frase em prosa deve ser como um bom verso em poesia, *inalterável*, rítmico e sonoro”.

Todavia Proust, em 1920, reagindo com veemência a um artigo negativo sobre Flaubert, comentou (com admiração) aquilo que ele chamava de “singularidades gramaticais” de Flaubert, que, segundo ele, expressavam “uma visão nova”; o nosso modo de ver a realidade exterior foi radicalmente modificado pelo “uso inteiramente novo e pessoal” de Flaubert do pretérito imperfeito, do perfeito, do particípio presente, de certos pronomes e de certas preposições. E continuou falando em outras singularidades: seu modo sem precedentes de usar o discurso direto, o manejo não convencional da palavra “e” — omitindo-a onde a esperamos e inserindo-a onde normalmente não a procuraríamos —, o uso enfaticamente “franco” dos verbos e a colocação deliberadamente pesada dos advérbios. Mas foi o uso inovador do pretérito imperfeito que mais impressionou Proust: “Esse [uso do] imperfeito, tão novo na literatura”, disse, “muda completamente o aspecto das coisas e pessoas”.

Em francês, o imperfeito é a forma do pretérito que expressa uma condição em curso ou preponderante, ou uma ação repetida. Expressando um estado ou ação continuada e, desse modo, assinalando a própria continuidade do tempo, cria perfeitamente o efeito que Flaubert buscava — o qual Nabokov denomina “o senso de repetição, de monotonia, na vida de Emma”. Assim, no início de seu casamento, os hábitos (tediosamente previsíveis) de Charles são descritos com o emprego de uma sequência de verbos no imperfeito: “Voltava para casa tarde […]. Então pedia algo para comer […]. Tirava a sobrecasaca […]. Citava, umas depois das outras, todas as pessoas que havia encontrado […] comia o resto do ensopado de boi com toucinho […] depois ia pôr-se na cama, deitava-se de costas e roncava”.

Embora antes de Flaubert o pretérito imperfeito, enquanto agente da descrição de circunstâncias e de atividade habitual, fosse tradicionalmente subordinado ao pretérito perfeito, usado para narrar a ação acabada, com Flaubert o habitual e continuado passam para o primeiro plano, e a divisão entre descrição e ação se embaça, assim como a divisão entre passado e presente, criando um imediatismo sustentável na história. Mesmo as falas

dos personagens são relatadas indiretamente no imperfeito (como, por exemplo, no comentário da esposa do prefeito citado acima, que "*a senhora Bovary estava se comprometendo*", possibilitando ao autor penetrar lisamente o ponto de vista de um personagem sem abandonar o distanciamento da narração em terceira pessoa. A narração continua dinâmica apesar do fato de uma grande porção do livro, pelo menos na visão de Flaubert, ser exposição ou preparação para a ação.

Em carta a Colet de 15 de janeiro de 1853 — dezesseis meses de trabalho no livro —, ele se preocupa com a quantidade de "ação" até aquele ponto: "Agora eu alinhei cincocapítulos da minha segunda parte, na qual nada acontece". Um exagero, é claro — mas Flaubert sentia que haveria uma grande quantidade de exposição ou prólogo e pouquíssima ação antes da conclusão. Isso tampouco tinha sido feito antes: contar uma história com tão pouca ação. Ele acreditava que tais proporções correspondiam à vida: "Um soco dura um minuto, mas é antecipado durante meses — ou as paixões são como os vulcões: sempre a rumorejar, mas só entram em erupção de tempos em tempos". Não obstante, ele temia que a estética exigisse coisa diferente.

Se Proust chama *A educação sentimental* de "um longo relato" em que os personagens não chegam a participar da ação, Flaubert chama *Madame Bovary* de "biografia", a qual toma a forma de uma análise extensa da psicologia de uma mulher. Mas achava que, mesmo assim, ela podia ter o ritmo da ação: "Também não me parece impossível dar à análise psicológica a rapidez, a clareza, a paixão de uma narração puramente dramática. Isso nunca se tentou e seria bonito". Pareceria, aliás, que esse era justamente o tipo de ação que de fato interessava a Flaubert: as oscilações sutis de sentimento criadas no leitor pela descrição e a análise psicológica. "Eu sustento que imagens são ação", diz. "É mais difícil manter o interesse de um livro por esse meio, mas, se a gente fracassar, é por culpa do estilo."

Muitas transições de Flaubert são deveras imperceptíveis, ao passo que outras são abruptas; em outros pontos do romance, a narração avança com súbita rapidez, abarcando meses ou anos em um ou dois parágrafos. Mas o romance como um todo tem uma unidade firme que provém não só de sua economia extrema — na qual cada elemento tem mais de uma função —, como também de suas palavras, frases, imagens e ações recorrentes. Uma

pequena amostra seria: as borboletas (reais e metafóricas como na passagem citada acima); as construções em camadas (o casquete de escolar de Charles, o bolo de casamento, os caixões de Emma); a atração intermitente de Emma pela fé religiosa; os citados escritos de Homais; Charles "sufocando" duas vezes de emoção quase no fim do livro; a mesma frase — *bloquer les interstices* — primeiro usada literalmente, para descrever o "tapar os interstícios" entre o corpo de Emma e as laterais do caixão, e depois de maneira figurativa, durante a última e desajeitada conversa de Rodolphe com Charles.

Particularmente frequentes são as imagens recorrentes envolvendo água, mar e barcos. Aqui se incluem os "barquinhos ao luar" nas leituras de convento de Emma, a gôndola em seu devaneio de uma vida futura com Rodolphe, o "barquinho ao luar" de verdade no qual Léon e ela vão à ilha todas as noites de sua "lua de mel" de três dias e a cama em forma de gôndola no quarto de hotel em que ela e Léon passam a se encontrar toda semana.

Mais surpreendente, porém, é a imagem repetida de um receptáculo cerrado (duas vezes uma carruagem, uma vez um caixão) na agitação das ondas de um mar enfurecido. Aparece primeiramente no discurso pomposo do funcionário que ocupa a tribuna, na inauguração do comício agrícola, quando homenageia o "rei […] que dirige […] o carro do Estado entre os perigos incessantes de um mar tempestuoso". A seguir, na famosa cena da consumação, na qual Emma se entrega a Léon durante o prolongado passeio pela cidade, sendo o rei substituído pelo cocheiro de um carro de aluguel, a dirigir (com descuido) "um trole comcapotas estendidas, e que aparecia assim continuamente, mais fechado do que um túmulo e balançando como um navio". Aqui Flaubert tomou a metáfora mesclada do orador e acrescentou o símil de um túmulo fechado. E retoma a comparação no fim do romance, quando o esquife de Emma, pregado e soldado, é levado ao cemitério: o caixão "avançava por sacudidelas contínuas, como uma chalupa que oscila a cada onda".

Tão rigorosa é a construção do romance, assim como a convicção cabal das descrições minuciosas e dos retratos psicológicos do princípio ao fim, que nós ignoramos docilmente, na maior parte do tempo, as eventuais objeções que podíamos ter quanto às inconsistências do enredo ou à implausibilidade dos elementos da trama, sendo a mais evidente o fato de Charles jamais suspeitar das traições de Emma, nunca notar o barulho da

areia batendo nas persianas quando os dois estão lendo, não recebe carta anônima de nenhum bisbilhoteiro. (E como ele, agora tão endividado, paga os três esquifes de Emma?) Se, no romance, o espaço e o tempo são tratados de maneira "elástica", como dizem certos críticos, o mesmo vale para a plausibilidade. E, entretanto, isso não chega a perturbar a leitura: é quase imperceptível. As exigências da psicologia têm precedência sobre a plausibilidade e a coerência de tempo e espaço — e a psicologia é totalmente convincente.

os primeiros esboços

Flaubert trabalhou a partir de planos sucessivos, acompanhando-os, revisando-os. Escreveu numerosos esboços de cada passagem, muitas vezes reescrevendo-a e aperfeiçoando-a antes de eliminá-la definitivamente — houve um momento em que calculou ter 120 páginas prontas, mas para realizá-las escrevera quinhentas. (Flaubert revisava cortando, ao passo que Proust revisava expandindo.) Ao reescrever, ficava atento às assonâncias pobres, às repetições ruins de sons e palavras (especialmente *qui* e *que*, as quais ocasionalmente sublinhava e por elas pedia desculpas até mesmo em suas cartas) — Zola observa que "muitas vezes uma única letra o exasperava".

Ele não queimou esses primeiros esboços; deixou-os para que os estudemos — um total de aproximadamente 4500 páginas conservadas na Biblioteca Municipal de Rouen. Estão à nossa disposição em forma claramente legível — inclusive on-line, em www.bovary.fr) — porque foram transcritas por voluntários, sob a direção de Yvan Leclerc, no Centro Flaubert da Universidade de Rouen, que reproduziu cada cena rejeitada, cada início errado, cada supressão. Os rascunhos são um recurso inestimável para os estudiosos e, naturalmente, para os tradutores.

Os cortes intensivos de Flaubert às vezes significam a omissão de uma frase ou oração que deixava a passagem ligeiramente ambígua ou enigmática, ou simplesmente abriam espaço para uma suposição (errônea). O que havia nos frascos que giravam nas mãos enluvadas das senhoras no baile de La Vaubyessard? Não era perfume, revela-nos um esboço antigo, e sim vinagre — que é muito mais interessante, embora, naturalmente, se formos conscienciosos, não possamos incluir tal informação no texto.