

COMO JULGAR?

Madame Bovary — Costumes da província, *de Gustave Flaubert. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M.L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, 431 pp.*

Samuel Titan Jr.

Para além da nova e rápida notoriedade que o filme de Claude Chabrol possa ter trazido a *Madame Bovary*, a nova tradução do romance merece por si só atenção especial. O trabalho bastante criterioso

da tradutora Fúlvia Moretto faz desta edição um bom estímulo a reconsiderar o conjunto de problemas e opções que este marco de fundação do romance moderno legou a seus sucessores — especialmente agora que a expressão "romance ingênuo" virou senha em certos conventículos literários.

A nova edição acertou também ao incluir o que é virtualmente a primeira peça da fortuna crítica do romance: pois há censores que, com um pouco menos de apego ao regime estabelecido e ao estilo forense, dariam excelentes críticos. Ao menos o procurador imperial Ernest Pinard mostrava o bom leitor que era quando concluía assim seu requisitório contra os res-

ponsáveis por *Madame Bovary*, romance recente (1856-7) que acusava de pornografia e impiedade: "Afirmo que o romance *Madame Bovary*, do ponto de vista filosófico, não é moral [...]. Quem pode condenar essa mulher *no livro*? Ninguém. Esta é a conclusão. Não há *no livro* nenhum personagem que possa condená-la [...] se *em todo o livro* não houver nem um personagem que possa fazer-lhe abaixar a cabeça [...] o livro é imoral" (p. 383, grifos meus).

Este trecho é agudo o bastante para que perdoemos ao procurador a tolice das acusações principais: ele percebeu, no calor da hora, que o romance inaugurava um novo modo de narração, desdenhoso das expectativas de leitura mais conservadoras e das figuras de autoridade mais bem estabelecidas. Daí para frente de pouco adiantaria a retidão moral dos leitores se, *no livro*, sozinhos e sem ninguém a vigiá-los, não haveria mais ninguém que lhes sustentasse as avaliações e preconceitos morais. As suspeitas do dr. Pinard eram confirmadas pelo poeta Charles Baudelaire, ainda por ser processado naquele mesmo ano de 1857 e sob as mesmas alegações; ele exclamava, fingidamente indignado: "Onde está ele, o personagem proverbial e lendário, encarregado de explicar a fábula e de dirigir a compreensão do leitor? Em outros termos, onde está o requisitório?" ("*Madame Bovary*", in *L'art romantique*). Se o farmacêutico Homais é um Voltaire de aldeia e o padre Bournisien pouco mais que um camponês sanguíneo, o caminho está livre para os desvarios de Emma Bovary. Poder-se-ia julgá-la por seus pecados, mas para tanto haveria que sair do livro e procurar alhures, "nesta moral cristã que é a base das civilizações modernas" (Pinard), os padrões para julgá-la.

De fato, ela parece comandar inteiramente a narração: do seu ponto de vista dependem o arranjo e a seleção dos episódios; vez e outra sua voz quase rompe o tecido narrativo para abrir espaço a um devaneio mais extenso. Essa focalização interna empresta máximo valor dramático àqueles trechos de outro modo estáticos — descrições, retratos de personagens, sumários históricos. Alguns exemplos: a casa de Tostes onde Charles morara com a viúva só é descrita quando Emma, recém-casada e pronta para ficar chocada, está à sua frente (*Madame Bovary*, p. 48); de toda a amputação da perna gangrenada de Hyppolite só percebemos o grito terrível que atravessa a praça e penetra na sala onde Charles e Emma deixam-se ficar, calados (pp. 199-200); e, enquanto Charles ressona, podemos acompanhar Emma por paisagens de estampa, através do

discurso indireto livre (p. 210). Presos a essa perspectiva e partilhando seus juízos, veremos desenrolar-se um longo processo que nossa pecadora agora move a toda a sociedade francesa moderna, queimada em efígie no pequeno microcosmo normando. Era essa inversão de papéis que suscitava a irritação do procurador, o entusiasmo de Baudelaire ("ela persegue o Ideal") e a famosa tirada do autor: "*Madame Bovary, c'est moi!*".

Se assim fosse, teríamos no livro a mais refinada vingança da escola romântica contra o século feio e vil: a sedução da leitura voltada contra o leitor. O próprio cuidado realista seria transviado pelo afã mais alto de erguer a bela obra sobre as ruínas de tudo o mais, e então a conhecida "paixão pelo acessório" confirmaria sem apelação possível a proximidade de Flaubert ao universo imaginário de sua heroína. Também a isso serviria o discreto efeito de "mise-en-abîme": o personagem de romance Emma Bovary desejaria mais que tudo ser um personagem de romance. Entretanto, a revolução estética de Flaubert não seria completa se a protagonista tivesse um narrador simpático e prestativo por companheiro de viagem. Tendo limitado o âmbito da ação e o jogo de bastidores rocambolesco, o romancista procede ao abandono dos comentários e tiradas à maneira de Stendhal ou Balzac. Se o romance deve falar por si só, então Emma estará sujeita a pagar o preço de sua posição central, a perder qualquer segredo para seus leitores. Não podemos escapar à impressão de vulgaridade dos lugares-comuns de Emma, de seu romantismo de bolo de noiva; não podemos sequer deixar de ver o fundo de egoísmo rural de seu caráter, pois os filhos de camponeses "sempre conservam na alma algo da calosidade das mãos paternas" (p. 83). Isso é possível através do seguinte dado de construção: o romance perspectivístico não precisa necessariamente limitar-se à reprodução dos conteúdos imediatos de consciência dos personagens, ele não precisa renunciar inteiramente à *distância épica*. O autor pode assim forçar seus personagens — e a si mesmo, portanto — a enfrentar alguma "prova de realidade", levar a matéria narrada a voltar-se contra o herói, entregar seus pontos — e isso por meio da *cumplicidade do leitor*. Está inaugurado o modo narrativo que levará ao "unreliable narrator" de Henry James ou Thomas Mann (*Doutor Fausto*) e, segundo dizem, também aos romances maduros de Machado de Assis. Até mesmo a admiração simultânea de Kafka por Flaubert e Kleist se torna mais inteligível a partir de certo gosto flaubertiano por sequências virtuosisticamente dramatizadas, isto

é, com focalização externa. A interioridade reflexiva é anulada pela superposição incongruente de falas e imagens, dando a impressão de um teatro de marionetes a toque de caixa: são assim os "comices agrícolas" em *Madame Bovary* e os numerosos banquetes e reuniões políticas na *Educação sentimental*.

Realizada essa segunda inversão, que volta o leitor contra o herói, não há mais como escolher entre os vários pontos de vista contrários — que entretanto não se anulam, mas se exacerbam. Os vários concorrentes a "figura proverbial", desde cujos pontos de vista poderíamos moralizar o romance, são lançados uns contra os outros: Flaubert emprega toda sua malícia em semear armadilhas para eles e para o leitor ansioso por uma tábua de salvação. Ao invés de fazer de Charles um marido cruel para além de medíocre, ele o mostra como pai amoroso e esposo dedicado; à sua volta de Paris, Léon parece mais maduro e mais sensato, "finalmente" pensando mais na carreira do que nas fantasias de rapaz. Num e noutro retrato, temos um convite feito ao nosso bom senso para que deplorem as atitudes de Emma — que entretanto é sempre mais fulgurante que ambos. Adota-se um apelo quase retórico ao leitor apenas para anulá-lo em seguida, de modo que o valor e o sentido de cada episódio ou retrato dependem de sua posição relativa no conjunto do romance. Como disse Victor Brombert, "a estrutura se torna comentário". Complementarmente, Flaubert fragmenta o grande acontecimento histórico-romanesco. As grandes cenas de sedução e consumação do amor são recortadas, remontadas em meio ao mugir e grunhir do gado, ou simplesmente obliteradas: ou bem vemos Rodolphe já fechando a braguilha e fumando um charuto, ou vemos uma carruagem negra rodando alucinadamente pelas ruas de Rouen. Em termos de procedência literária, podemos pensar na *Cartuxa de Parma* de Stendhal, onde o herói Fabrício del Longo entra na batalha de Waterloo pela cozinha e passa depois bom tempo a se perguntar: "cette bataille était-elle Waterloo?". Quanto ao alcance deste procedimento, releia-se a sequência do "idílio de Fontainebleau" à luz da nova interpretação de Dolf Oehler (*Ein Höllensturz der Alten Welt*, 1988).

Em tudo isso há uma crítica implícita e de ordem estética mais geral movida ao ambiente literário de então. Uma das grandes pedras de escândalo do Romantismo francês fora a vindicação do grotesco em sua função de contraste com o sublime: "um tempo de repouso, um termo de comparação, um ponto de partida de onde nos elevamos em direção ao belo com uma per-

cepção mais refrescada e mais excitada". O resultado seria a marca distintiva da arte moderna: o *real* ("le réel"). Mas a idade moderna de Victor Hugo começava com o estabelecimento de um credo espiritualista — o cristianismo — ainda em tempos medievais! Assim, mesmo que superficialmente a intenção geral e até algumas tiradas pareçam aproximar Hugo ("Como Deus, o verdadeiro poeta está presente em cada parte e em cada momento de sua obra") de Flaubert ("O artista deve estar em sua obra como Deus na criação, invisível e onipotente: que o adivinhemos em toda parte, mas que não o vejamos em nenhuma"), a diferença não poderia ser maior. O Deus-artista de Hugo é não só providencialista e conciliador como bastante personalista: para entender uma obra, é necessário colocar-se "no ponto de vista do autor [...] contemplar a trama com seus olhos". Em que pese a crítica ao ideal classicista de harmonia, também Hugo procurava em seu drama moderno um espaço onde as feridas se curassem, sob a égide do gênio poético, meio Platão, meio Jeová. Ora, vimos como Flaubert recusou exatamente um tal Juízo Final estético, e só assim se desfez das categorias retóricas herdadas da Antiguidade e do Clasicismo (cf. o posfácio a *Mimesis* de Erich Auerbach).

Os fundamentos desse novo ideal de romance, que reduz a um mínimo a mediação narrativa explícita entre o leitor e a coisa narrada, que obriga o leitor a escolhas próprias e lhe deixa toda a responsabilidade por elas, não é apenas um fruto daquele misticismo da linguagem pura, tal qual se vê ao longo da *Correspondência*. Não se trata também de uma consumação do romance tradicional por meio de um "pesado tabu sobre a reflexão", tornada "pecado capital contra a pureza objetiva" (Adorno, "Posição do narrador no romance contemporâneo"). Sem negar a parte disso tudo, pode-se bem dizer que o ponto decisivo é o pudor de afirmar ("as convicções me sufocam", lê-se numa carta do Autor), a firme decisão de "ne pas juger" como única saída possível frente ao festival de "bêtise" que varre o país. Por essa via o romance escapa às grandes correntes ideológicas do tempo e exila a voz central que tudo julga e por tudo providencia.

Resta o veredito famoso — "bêtise" —, sem que ninguém o tenha pronunciado. Mas não caberia a suspeita de que este denominador comum entre nós, Emma e o mundo que nos cerca é uma acusação vaga demais, irrelevante mesmo, vinda de quem não lhe contrapõe nada? Nesse caso, o elogio do romance dependeria de uma simpatia meramente pessoal pela rabugice subliminar do Autor. Pode ser, mas é

também possível precisar a acusação. Do processo contra o século e contra a forma romanesca, passamos a uma instância particular deles: o Romantismo. Na figura de Emma está encarnada a busca romântica do Ideal, do Absoluto etc., e seu mérito romanesco maior está em levá-la a tal ponto que devemos perguntar-nos por sua deseabilidade. Emma está literalmente encarcerada e incomunicável entre os grandes mitos do imaginário romântico: todos os outros seres humanos podem apenas emprestar seus corpos aos papéis que essa imaginação lhes consigna — fora deles, são todos indiferentes. É assim com a filhinha Berthe, com Charles, com os dois amantes assustados, é assim sobretudo na sequência mais cruel do livro: a operação de Hyppolite. Baudelaire, no mesmo artigo já citado, quis ver nela apenas a prova da inépcia de Charles, mas ela põe igualmente a nu a imensa crialdade romântica de Emma: Charles "não oferecia uma grande ocasião para o renascer do sentimento, de maneira que ela permanecia muito embaraçada na veleidade do [seu] sacrifício quando o boticário veio exatamente oferecer-lhe a ocasião" (p. 189) — um sacrifício alheio! Uma vez amputada a perna do criado, Emma apenas se irritará com sua própria frustração. Flaubert põe assim na berlinda o ideal romântico do gênio que tira de si mesmo as normas do seu agir sem levar em conta qualquer instância que ele reconheça como exterior a si — no limite, tudo e sobretudo todos. Estamos acostumados a ver nisto um fator positivo de renovação poética e social, mas nem sempre pensamos em quão arbitrário esse ímpeto pode ser. Fechando o círculo, este aprisionamento de si e dos outros nas próprias representações se estende a quase todos os persona-

gens falantes do romance, especial e justamente ao atleta da burguesia triunfante, o farmacêutico Homais: o sofrimento de Hyppolite ou a agonia de Emma servem-lhe apenas de ocasião para propaganda anticlerical mecânica (pp. 189-200 e 35-48). Aqui a vida imaginativa acaba sempre em catástrofe, mas sempre invocando as melhores testemunhas: Emma "teria desejado que Charles lhe batesse, para poder detestá-lo *com maior razão*, vingar-se dele" (p. 126, grifo meu; ver também pp. 35 e 141).

Para terminar à maneira do dr. Pinard: como julgar? Podemos admirar a força do desejo instalado em Emma, maior que ela própria, lutando por ultrapassar a mediocridade dos objetos com os quais lhe foi dado saciar-se, em luta principalmente com a insuficiência da linguagem, "um caldeirão rachado, no qual batemos melodias próprias para fazer dançar os ursos quando desejaríamos enternecer as estrelas" (p. 206). Mas talvez fosse melhor ansiar por algo menor, mais afeito à escala humana, como chega a pensar a própria Emma, cansada de esgotar "qualquer felicidade por desejá-la demasiadamente grande" (p. 305), ou como se perguntará, entre outros heróis do romance oitocentista, o niilista Bazarov de *Pais e filhos* (cap. 21). Mas então como não cair num arcadismo burguês, elogiando a suave *mediocritas* de um empreguinho rendoso? Ao fim e ao cabo, o caso Bovary sugere a seus leitores que só podemos esperar que as coisas nos sejam mais leves, que uma decisão impossível entre a glória imaginária e a infelicidade real não atravesse nosso caminho — mas não podemos julgar alguém a quem tal fatalidade atinja.

Samuel Titan Jr. é bolsista de iniciação científica da cadeira de Teoria Literária da USP.