

MADAME BOVARY E O REALISMO MODERNO DE FLAUBERT

Maria Adélia MENEGAZZO¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é ler e analisar o romance de Flaubert, *Madame Bovary*, focalizando as inovações relacionadas com a forma espacial que mais tarde serão encontradas no romance moderno. O suporte teórico utilizado na discussão são as análises de Auerbach e Joseph Frank, bem como a pintura realista da segunda metade do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Flaubert. Realismo. Impressionismo. Romance moderno. Forma espacial.

A leitura do romance de Flaubert, *Madame Bovary*, suscita, até nossos dias, discussões a respeito de aspectos temáticos e ideológicos do texto, contribuindo para a conformação de modelos narrativos, como o bovarismo, por exemplo, que possibilitaram a compreensão da obra de autores das diversas literaturas do mundo Ocidental, Eça e Machado entre eles.

Alguns destes estudos se tornaram tão conhecidos quanto a obra literária, como é o caso do ensaio de Erich Auerbach (1976), “Na Mansão de La Mole”, publicado em *Mimesis* ou o livro de Mario Vargas Llosa (1979), *A orgia perpétua. (L’Orgie langagière)*, além do estudo de Sartre (1988), *L’Idiot de La Famille*, entre muitos outros. Neste rol, incluímos o ensaio de Joseph Frank (2003), A forma espacial na literatura moderna, pelos motivos que ficarão visíveis neste trabalho.

Como se sabe, o ensaio de Auerbach (1976) compara as poéticas realistas de Stendhal, Balzac e Flaubert. A leitura de *Madame Bovary* pelo crítico alemão tem como ponto de partida um pequeno fragmento do capítulo 9, da primeira parte, no qual os objetos desempenham um papel narrativo descritivo na medida

¹ UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Centro de Ciências Humanas e Sociais - Departamento de Letras. Campo Grande - MS - Brasil. 79070-900- ma.menegazzo@uol.com.br

em que articulam quadros realistas, figurativizando não só um cenário e suas personagens – Emma e Charles, mas também um estado de espírito desolado, uma atmosfera enfadonha, “irremediável”:

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée. (FLAUBERT, 1972, p.99).

A solidão e o tédio da personagem se fazem acompanhar dos objetos que, humanizados, desempenham suas funções indiferentes à *l'amertume de l'existence* de Emma. Inscreve-se no automatismo dos gestos do casal um efeito de resignação, transformando o espaço doméstico no espaço da domesticação. Auerbach (1976) chama atenção para a presença constante do escritor, uma espécie de *metteur-en-scène* centrado na performance de Emma. Então, muito embora o que se expressa subjetivamente diga respeito a ela, a organização do discurso pertence ao escritor:

Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que [Emma] oferece, em sua plena subjetividade. [...] Assim ela não se vê simplesmente, mas é ela própria vista como alguém que vê, e através disto, pela mera designação nítida da sua existência subjetiva, a partir das suas próprias sensações, é julgada. (AUERBACH, 1976, p. 434).

A seleção de acontecimentos nos quais o leitor visualiza a presença do escritor (autor implícito) é o que na visão do autor de *Mimesis* garante a diferença entre Flaubert e os escritores realistas de seu tempo, alicerçado por uma tradição classicamente francesa. Esta tradição delega à expressão lingüística, formal portanto, a prioridade na apresentação realista dos fatos. A consciência lingüística e artística de Flaubert é atestada por correspondências relativas ao período em que escreveu *Madame Bovary* (1852-1854). Segundo Auerbach (1976, p. 436), é possível desentranhar dos escritos flaubertianos desta época “[...] uma teoria da submersão nos objetos da realidade que se esquece de si mesma, através da qual estes objetos seriam transformados (*par une chimie merveilleuse*) e evoluíam até atingir a maturidade verbal”.

A este processo de transformação a crítica de arte denomina “transfiguração” (DANTO, 1989), a passagem de um plano material, perceptual (o simples objeto) a um plano intencional (a obra de arte). Este é o mecanismo que garante

que qualquer que seja o suporte material ele será passível de se transformar em *medium* artístico.

Madame Bovary como um todo é composto desta forma. Um outro exemplo desta transfiguração encontra-se no Capítulo IV da primeira parte, relativo à festa de casamento de Emma e Charles, no qual a descrição dos veículos e das vestimentas dos convidados permite uma leitura das relações sociais no campo e suas classes:

*Les conviés arrivèrent de bonne heure dans des voitures, carrioles à un cheval, chars à bancs à deux roues, vieux cabriolets sans capote, tapissière à rideaux de cuir, [...].
Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes; - bons habits, entourés de toute considération d'une famille, et qui ne sortaient de l'armoire que pour les solennités; redingotes à grandes basques flottant au vent, à collet cylindrique, à poches larges comme des sacs; vestes de gros drap, qui accompagnaient ordinairement quelque casquette cerclé de cuivre à sa visière; [...]. (FLAUBERT, 1972, p.51).*

Parte-se, então, dos objetos para os homens e suas práticas sociais, de forma aparentemente isenta, afastada de conflitos e posicionamentos ideológicos. Este é o efeito que se obtém durante uma leitura de superfície centrada nos objetos, mas que não impede a percepção da presença de uma representação problemático-existencial, na visão de Auerbach (1976). Pode-se mesmo afirmar que esta aparente isenção do discurso flaubertiano é o que atrai a atenção do leitor que se percebe cúmplice na ironia que nele subjaz.

Desse modo, Flaubert é considerado elemento-chave na constituição do chamado realismo moderno.

A questão que gostaríamos de levantar a partir deste quadro inicial diz respeito às rupturas provocadas por Flaubert na linguagem da tradição, utilizando para tanto a leitura comparada de pinturas de artistas da segunda metade do Oitocentos.

Flaubert e o espaço moderno

Se é possível dizer que Emma Bovary constrói para as heroínas de ficção modernas um “espaço” diferenciado, onde o feminino amplia o seu sentido e demanda papéis de decisão, também é verdade que o espaço ocupado tanto pelas personagens quanto pelos objetos de Flaubert não é o mesmo do realismo anterior.

Sabendo-se que o modernismo não é um estilo de época, mas uma linguagem que se estabelece a partir da consciência da própria linguagem e de seus elementos constitutivos, permitindo a individualização do exercício poético, percebe-se em *Madame Bovary* a modernidade da poética flaubertiana. Retomando o exemplo utilizado por Auerbach (1976), podemos verificar que a disposição dos objetos no espaço, bem como a relação entre eles e as personagens se alterou. Não há uma perspectivação que nos permita adentrar o espaço organizado-o em planos (anteriores e posteriores), como no velho realismo, baseado no *trompe l'oeil* e na cor local. Na cena em questão, objetos, personagens e ação nos são dados simultaneamente.

Como bem salienta Clement Greenberg (1975), o que a arte moderna abandonou não foi a representação dos objetos reconhecíveis, mas a representação do tipo de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais tendem a ocupar. Se isto é verdadeiro para a pintura e garante sua autonomia, já que a tridimensionalidade é própria da escultura, também o será para a literatura, enfatizando a metalinguagem, a consciência lingüística expressa na objetividade do discurso, que permite às coisas falarem por si e se ordenarem diante do leitor sem importuná-lo com seus valores (AUERBACH, 1976, p.440). Desta forma,

[...] a pintura moderna requer que um tema literário seja traduzido em termos estritamente ópticos e bidimensionais, antes de tornar-se tema da arte pictórica – o que quer dizer, ser traduzido de maneira tal a perder inteiramente seu caráter literário. (GREENBERG, 1975, p.103).

Estas relações entre o pictórico e o literário, embora pareçam superficiais, são importantes para a compreensão da obra de arte moderna em todas as suas linguagens. A pintura deixando de narrar, à literatura compete, então, perder seu caráter pictórico?

O realismo de meados do século XIX propõe-se como um novo modo de olhar o mundo, projetado a partir das certezas do que viera antes – o pensamento da *Encyclopédie*, e a especificidade do que se propunha então com a Revolução Industrial, o progresso da ciência e da técnica, os saberes específicos. De um modo geral, os artistas se apropriam deste conhecimento e traduzem-no como linguagem. Hoje se pode afirmar o uso freqüente da fotografia por artistas como Courbet, Caillebotte, Degas, Monet, justificando os recortes de determinadas cenas, ou a decantada utilização das novas teorias das cores de Helmholtz, Rood ou Chevreul pelos impressionistas e neo-impressionistas. Se neste caso, a ciência punha-se a favor da arte, naquele, o da fotografia, representava, também, um

desafio, na medida em que substituía com facilidade e rapidez o fazer do grande artista, do virtuoso.

A primeira providência dos realistas na busca de uma diferenciação é a retirada do fundo do quadro, ou sua redução por meio de anteparos (paredes, folhagens intrincadas, escurecimento). Este procedimento provoca o achatamento do espaço em primeiro plano, impedindo a continuidade da cena e sua inserção no todo, como se pode visualizar claramente na tela, *Les Demoiselles des bords de la Seine – L'Été*, de Gustav Courbet, 1857, óleo sobre tela, 174x200cm, Petit Palais, Paris. Com este recurso, o artista isola a cena, capta o instante e fecha a narrativa, ao “erguer” a linha do pouco horizonte introduzido no alto, à esquerda da tela, como quer Greenberg (1975). O resultado é uma atmosfera fechada, reforçada pela imobilidade das figuras femininas, languidamente deitadas numa tarde de verão.

Ou, ainda, os escandalosos e inovadores quadros de Manet, como *Olympia*, 1865, óleo sobre tela, 130x190cm, Musée d'Orsay, Paris, por exemplo, cujos modelos são retirados da própria história da arte (Ticiano, Rafael, Giorgioni, Goya), mas que sofrem todo tipo de distorções no modo de representar, enfatizando o que o artista vê em detrimento do que ele sabe.



Em *Olympia*, Manet elimina a modulação das cores, o que acentua o contraste entre a figura nua e o fundo, que também funciona como anteparo, bem como diminui a distância entre o quadro e o observador, posicionando-o dentro do quarto. Além disso, o pouco contraste entre a grande área plana do corpo nu e



os lençóis e a bidimensionalidade acentuada da cabeça induz o observador a ver-se no olhar da figura. Nos dois casos, de Courbet e de Manet, o resultado é a impossibilidade de situar a obra num determinado mundo, que progressivamente vai perdendo sua identificação. Um lugar pode ser todos os lugares.

Este mesmo mecanismo pode ser lido no fragmento de *Madame Bovary* apresentado por Auerbach (1976) e aqui em discussão. O narrador descreve

no limite da necessidade de ver o que a personagem vê e de desconstruir a materialidade da cena em profundidade. De acordo com Joseph Frank (2003, p.240), “[...] quando a profundidade desaparece e os objetos são apresentados em um único plano, sua apreensão simultânea como parte de uma unidade intemporal é, obviamente, facilitada”. A narrativa realista de Flaubert vai assim perdendo seu caráter naturalista até chegar a *Bouvard et Pécuchet*, onde e quando o modernismo flaubertiano se apresentará em todo vigor.

Sem dúvida, na leitura de *Madame Bovary*, o capítulo VIII da Segunda Parte ganhou notória independência por sua maneira inovadora de articular tempo e espaço, justamente por recortar as cenas e apresentá-las simultaneamente. Aqui um pequeno exemplo:

—*Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus? Quel hasard l'a voulu? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.*

Et il saisit sa main; elle ne la retira pas.

“Ensemble de bonnes cultures!”

—*Savais-je que je vous accompagnerais?*

“Soixante dix francs!”

—*Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.*

“Fumiers.”

—*Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie!”*

“A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or!”

—*Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.*

“A M. Bain, de Givry-Saint-Martin!”

—*Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.*

“Pour un bélier mérinos...”

—*Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.*

(FLAUBERT, 1972, p.202)

Neste “instante” da cena estão intercalados e sobrepostos momentos e espaços múltiplos, organizando a narrativa em três níveis. De baixo para cima teríamos primeiramente a feira agrícola, seus visitantes, seus ruídos; num segundo espaço, o palanque das autoridades e o discurso de premiações e, em terceiro, no nível mais superior, a janela de onde Rodolphe e Emma assistem à movimentação e conversam. Obviamente esta disposição vertical decorre da retirada da profundidade que, tradicional e linguisticamente, poderia ser dada apresentando as cenas completas, uma a uma, marcando um antes e um depois. Flaubert, no entanto, opta pela simultaneidade e, segundo Frank (2003, p.231),

[...] dissolve a seqüência, indo e vindo em cortes entre os diversos níveis de ação em um *crescendo* que vai lentamente acelerando até que – no clímax da cena – as frases *chateaubriandescas* de Rodolfo são lidas quase no mesmo instante que os nomes dos ganhadores dos prêmios de melhor cultura de porcos.

Obviamente não se poderia reduzir o efeito satírico da cena em relação a ela mesma e ao todo da narrativa. Não é sempre que processos de sedução encontram cenário tão ordinário e, a atentar-se para o mundo de idealidades vivido por Emma, o contraste é doloroso. Mas é necessário perceber também que esta multiplicidade espacial implica uma suspensão temporal quando tomada em conjunto. E é neste sentido que Flaubert inaugura um novo “método”, “[...] indo e vindo em cortes entre diferentes ações que ocorrem ao mesmo tempo” (FRANK, 2003, p.232), mas sem quebrar a linha narrativa e irônica. Vemos a substituição, então, da profundidade própria do espaço euclidiano clássico, pelo primeiro plano, centrado num aqui/agora, próprio do moderno.

Les petites sensations

Ainda considerando o cenário do século XIX, as novas teorias científicas e os recursos materiais advindos do aprimoramento tecnológico, verifica-se em todas as artes um questionamento acerca da não-correspondência entre as leis da representação artística e a verdade do mundo. Ao progressivo abandono do sistema clássico de representação ocidental, baseado na perspectiva monocular, uma nova tradição, a oriental, encontra-se naquele momento à disposição do artista por meio da gravura japonesa, que invade principalmente as galerias de arte de Paris.



Exemplar neste sentido é a obra de Claude Monet, ele mesmo um colecionador aficionado da gravura japonesa como atestam, até hoje, as inúmeras gravuras em sua casa em Giverny. O pintor dos nenúfares tem nos mestres japoneses o seu modelo de construção do espaço pictórico. Assim, ao invés de o olho percorrer a distância entre os objetos e com isso chegar a um efeito de profundidade dado pictoricamente pelo uso da perspectiva científica e da modulação das cores, em Monet temos o deslocamento de um espaço que empurra a composição para primeiro plano, eliminando a profundidade.

Este efeito pode ser observado em seus famosos quadros cujo motivo é a ponte japonesa dos jardins de Giverny. Observe-se *Le bassin aux nymphéas, harmonie verte*, óleo sobre tela, 1899. O formato da tela é quase um quadrado (93x89cm); a ponte começa e termina fora do quadro - o que vemos é apenas um recorte do objeto; a linha do horizonte não existe e o ponto de vista estrutura-se a partir da água. Além disso, é preciso atentar para o tratamento uniforme dado àquilo que estaria antes e depois da ponte. Numa composição clássica, o que está mais próximo, normalmente na base do quadro, está mais nítido, o que se afasta perde a nitidez porque aumenta a distância entre o objeto e o olho do observador. Monet recusa-se ao exercício clássico, recorrendo a estes outros recursos que, combinados, garantem a cena em primeiro plano e a leitura vertical da composição. A mesma verticalidade encontrada na cena dos comícios agrícolas.

Assim, o que se percebe é que a consistência indiscutível do mundo representado pelo realismo clássico, idealizado e sustentado por meio de questões de geometria, começa a ser substituída por um realismo visual baseado em sensações da retina. As imagens começam a perder o seu contorno, tornam-se intensamente iluminadas e fora de foco. Monet radicaliza esta percepção do mundo quando pretende representá-lo em constante mudança, em momentos diferentes do dia, e para isto utiliza não só a lei das cores complementares como também deixa visíveis as pinceladas (imperceptíveis no realismo clássico)



e, por vezes, a própria tela, como a lembrar o observador: Isto é uma pintura! Exemplo deste procedimento encontra-se nas séries de telas dedicadas à *Catedral de Rouen*, ao lado, *Le Portail et la Tour d'Albane, effet du matin*, 1893, óleo sobre tela, 106x73cm, Musée d'Orsay, Paris. Ou, ainda, na série da *Gare de Saint-Lazare* e das *Nymphéas*, principalmente. O que denominamos Impressionismo encontra em Monet sua melhor forma de expressão e enquanto grupo, apresenta-se ao público, pela primeira vez em 1874.

Voltando-nos agora para o capítulo IX, também da Segunda Parte de *Madame Bovary*, uma consequência da cena dos comícios agrícolas, vemos concluído o processo de sedução verbal de Rodolphe. A cena que analisaremos a seguir narra o passeio a cavalo das personagens, a consumação física do processo de sedução e a reação da natureza. O que se lê nesta cena antecipa a linguagem impressionista centrada na percepção visual imediata das coisas, como vimos em

Monet, impondo Flaubert como um dos precursores desse modo de perceber o mundo.

Utilizando o sumário narrativo, o narrador de *Madame Bovary* enuncia o passeio a cavalo de Emma e Rodolphe, seis semanas após os comícios. Esta técnica permite cortes abruptos e mudanças de cena sem a quebra da coerência do relato.

O percurso que vai do início do passeio até o momento em que os amantes satisfazem o mútuo desejo é descrito pelo narrador de um ponto de vista impressionista, na medida em que se mantém na superfície de sua percepção. Ao descrever as ações e cenários por meio da retina e não do conhecimento da realidade, o narrador oferece ao leitor uma visão pulverizada da atmosfera sob os efeitos da transparência e dos reflexos da luz do sol. Nos trechos que destacamos a seguir podemos verificar este procedimento.

*On était aux premiers jours d'octobre. Il y avait du **brouillard** sur la campagne. Des **vapeurs s'allongeaient** à l'horizon, entre le **contour** des collines; et d'autres, se **déchirant**, montaient, **se perdaient**. Quelquefois, dans un **écartement des nuées**, sous un **rayon de soleil**, on **apercevait au loin** les toits d'Yonville, avec **les jardins** au bord de l'eau, les cours, les murs, et le clocher de l'église. Emma fermait **à demi** les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait **semblé** si petit.* (FLAUBERT, 1972, p.214, grifo nosso).

Os termos grifados demonstram uma atmosfera filtrada de vapores e luzes que não permite a definição das formas, sugerindo-as, apresentando-as como contorno, onde a profundidade pode ser, apenas, poeticamente intuída. Reiterando a impressão imediata, o narrador olha e descreve ao mesmo tempo em que Emma busca uma percepção visual da paisagem que lhe é negada pela distância e pela bruma. A visibilidade dos telhados de Yonville, o que está posto, provoca a complementação pela memória dos elementos que estão supostos – *les jardins, les cours, les murs, et le clocher de l'église*.

Os verbos contribuem para enfatizar a perspectiva aérea, o grande trunfo do pintor paisagista inglês William Turner, também ele um precursor dos impressionistas, que permite a visão apenas do entorno das coisas, ficando a profundidade como um efeito visual decorrente da atmosfera interposta na relação do objeto com o observador.

De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air. Les massifs d'arbres, de place en place, saillaient comme des rochers noirs; et les hautes lignes des peupliers, qui dépassaient la brume, figuraient des grèves que le vent remuait. À côté, sur la pelouse, entre les sapins, une lumière brune circulait dans l'atmosphère tiède. [...] Au moment où ils entrèrent dans la forêt, le soleil parut. (FLAUBERT, 1972, p. 214, grifo nosso).

Veja-se o sentido sensorial, efêmero e circunstancial destes verbos nos dois fragmentos acima: *s'allongeaient; déchirant; se perdaient; apercevait; semblé; paraissait; s'évaporant; saillaient; dépassaient; figuraient; circulait e parut*. Como explica Giulio Carlo Argan (1996, p.227), a impressão “[...] é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). [...] diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude sensitiva [...]”. Não há uma realidade para além dos limites da experiência sensória. Continuando neste mesmo capítulo, podemos encontrar verbos ligados ao ato de contemplar à distância, de perceber mudanças atmosféricas, acompanhando, também, a mudança de relacionamento entre as personagens.

Ils arrivèrent à un endroit plus large, où l'on avait abattu des baliveaux. Ils s'assirent sur un tronç d'arbre renversé, et Rodolphe se mit à lui parler de son amour. Il ne l'éffraya point d'abord par des compliments. Il fut calme, sérieux, mélancolique. Emma l'écoutait la tête basse, et tout en remuant, avec la pointe de son pied, des copeaux par terre. Mais, à cette phrase: -Est-ce que nos destinées maintenant ne sont pas communes? -Eh non! répondit-elle. Vous le savez bien. C'est impossible! (FLAUBERT, 1972, p.216, grifo nosso).

Todo o episódio será tratado sob a luz do sol, em *plein air*, como a poética impressionista irá definir posteriormente. Aliado a este procedimento, o narrador terá a capacidade de introduzir um ritmo próprio para a cena, um ritmo ternário, que irá marcar compassadamente tanto as ações de Rodolphe como aquelas de Emma. Neste início, o modo de agir de Rodolphe será definido a partir de três adjetivos: *calme, sérieux e mélancolique*. À reação de medo de Emma e menção de recusa da situação, Rodolphe irá novamente mostrar-se sob três aspectos: *respectueux, caressant, timide*. Em seguida passa a descrever seus sentimentos em relação a Emma, utilizando o recurso da gradação, em três elementos, num processo crescente e hiperbólico de sacralização do caso amoroso, ainda ao gosto de Chateaubriand:

Alors souriant d'un sourire étrange et la prunelle fixe, les dents serrées, il avança en écartant les bras. Elle se recula tremblante. Elle balbutiait:

-Oh! vous me faites peur! vous me faites mal! Partons!

-Puisqu'il le faut, reprit-il en changeant de visage.

Et il redevint aussitôt respectueux, caressant, timide. Elle lui donna son bras. Ils s'en retournèrent. Il disait:

-Qu'aviez-vous donc? Pourquoi? Je n'ai pas compris. Vous vous méprenez sans doute? Vous êtes dans mon âme comme une madone sur un piédestal, à une place haute, solide et immaculée. Mais j'ai besoin de vos yeux, de votre voix, de votre pensée. Soyez mon amie, ma sœur, mon ange! (FLAUBERT, 1972, p.216-7, grifo nosso).

Considerando as relações que buscamos estabelecer com a pintura, podemos denominar cada um dos três termos descritivos de *petites sensations*, tal como os artistas impressionistas irão chamar suas pinceladas. Como se sabe, com o impressionismo, o pintor deixará a tradição de misturar as cores/tintas na paleta, fazendo a mistura diretamente sobre a tela branca, sobrepondo as cores primárias para obter outras tonalidades, bem como as sombras que passam a ser coloridas por tons mais baixos, com menos luz. Este procedimento permite que o branco da tela aumente a intensidade e o brilho das cores. Assim é possível visualizar o representado sob a condição da mudança, impedindo visões acabadas. Nesta cena, então, a cada “pincelada” Emma e Rodolphe mudam de fisionomia, de sentimento, de atitude, de significado, enfim. O mesmo ocorre com a natureza, depois de Emma entregar-se a Rodolphe:

Les ombres du soir descendaient; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. (FLAUBERT, 1972, p.217).

Flaubert atesta na inconsistência das coisas a inconsistência da relação de Rodolphe e Emma, bem como da visão de mundo que se convencionou chamar *bovarysme*. O emolduramento das ações é dificultado por este tipo de visão, traduzindo como efeito um “escorrer” entre as cenas. Não pretendemos afirmar que *Madame Bovary* seja um romance impressionista, uma impropriedade pelo menos histórica, mas Flaubert, sem dúvida já antecipa procedimentos que serão caros aos pintores *du plein air*. Assim como na observação de telas impressionistas, diante do texto flaubertiano, o leitor poderá preencher vazios, encontrar contextos e complementar contornos ou, por outro lado, poderá não o fazer, optando por mudar o seu próprio modo de ver e perceber o mundo.

Tradicionalmente o romance realista permanece preso à onisciência do narrador, um manipulador de todos os elementos constitutivos da narrativa,

inclusive do leitor. Isto decorre da certeza da capacidade de domínio do conhecimento sobre o homem e o mundo. Implica, ainda, uma relação pacífica entre a arte que se volta para a representação equilibrada, harmônica, linear e consistente do mundo. Quando a linha está presente o mundo existe indubitavelmente.

Ora, a linearidade é a base da história vista como progressão no tempo, garantindo a percepção do que é narrado como algo contínuo. A confluência de linhas estrutura os objetos na direção de um único ponto de vista. Não é esta a escolha de Flaubert.

O narrador de *Madame Bovary* não renuncia a um saber enciclopédico, mas para chegar a ele age como um homem de seu tempo e divide suas dúvidas com o leitor. Talvez isto explique o fato de “nós” estarmos presentes na cena de abertura do romance. Anarquiza deste modo o lugar do narrador, das personagens e do leitor. Abre e fecha, a seu bel prazer, a “janela aberta para o mundo” dos renascentistas clássicos, realistas por excelência, deixando-nos frestas, olhares oblíquos, distâncias intransponíveis, segredos em carruagens. Traz aos olhos do leitor uma realidade decomposta em pinceladas, sem horizonte, envolta em luzes e cores superpostas. A *justaposição*, própria do espaço pictórico, sobrepõe-se à *sucessão*, própria do espaço lingüisticamente constituído.

Para Frank (2003, p.240), quanto mais naturalista uma linguagem se apresenta, mais temporal ela será, daí o significado da forma espacial na literatura moderna – a retirada dos traços de valor temporal: a tridimensionalidade na pintura, a sucessão dos fatos na literatura.

A forma poética do romance moderno encontra, assim, no “método” de Flaubert sua expressão intemporal mítica, pois só nesta esfera será possível, de acordo com Frank (2003, p 241), passado e presente serem “[...] vistos espacialmente, encerrados em uma unidade intemporal que, embora possa acentuar diferenças de superfície, elimina qualquer sentimento de seqüência histórica por meio do ato mesmo da justaposição”, como se irá verificar posteriormente em obras de Joyce, Proust, Pound, Virginia Woolf e Eliot. Ao leitor só restará o exercício de apreendê-las espacialmente em um instante no tempo e não em seqüências.

Avec la Bovary finie, é a modernidade do romance que começa.

MADAME BOVARY AND FLAUBERT'S MODERN REALISM

ABSTRACT: *The objective of this paper is to read and analyze Flaubert's novel, Madame Bovary, focusing on the innovations related to the spatial form that later are to be found in the modern novel. The theoretical support used in the discussion are Auerbach's and Joseph Frank's analysis and the realist paintings of the second half of the 19th century.*

KEYWORDS: *Flaubert. Realism. Impressionism. Modern novel. Spatial form.*

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **Arte moderna:** do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti, prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

AUERBACH, E. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DANTO, A. C. **La transfiguration du banal:** une philosophie de l'art. Tradução de Claude Hary-Schaeffer. Paris: Seuil, 1989.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary.** Preface et notice de Maurice Nadeau. Paris: Gallimard, 1972.

FRANK, J. A forma espacial na literatura moderna. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.58, p.225-241, jun./ago. 2003.

GREENBERG, C. A pintura moderna. In: BATTCKOCK, G. **A nova arte.** Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.95-106.

LLOSA, M. V. **A orgia perpétua:** Flaubert e Madame Bovary. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: F.Alves, 1979.

SATRE, J. -P. **L'idiote de la famille:** Gustave Falubert de 1821 a 1857. Paris: Gallimard, 1988.

NB: Todas as imagens aqui utilizadas são de domínio público e podem ser acessadas nos endereços eletrônicos dos museus a que pertencem: < www.musee-orsay.fr >; < www.petitpalais.paris.fr > .

