

## Sobre *Passion et Vertu*

---

Bruno Penteadó Natividade Moreto  
Mestrando em Letras/Universidade de São Paulo

### **Resumo:**

Procura-se apresentar a novela escrita por Gustave Flaubert, *Passion et Vertu*, em 1837. Apresentada por diversos críticos como gênese de *Madame Bovary*, a novela segue Mazza, mulher adúltera que assassina os filhos e o marido em nome de um pulha, por quem fora seduzida. Após breve apresentação, tratamos de algumas questões narratológicas referentes à construção do duplo, além de breve análise de procedimentos de desfamiliarização que provocam efeitos estéticos na obra.

**Palavras-chave:** Flaubert; narratologia; século XIX; desfamiliarização

### **Abstract:**

This article has the objective of presenting the novella *Passion et Vertu*, written by Gustave Flaubert in 1837. Indicated by many critics as the genesis of *Madame Bovary*, it tells the story of Mazza, an adulterous woman who murders her children and her husband because of a man whom she had been seduced by. After a brief presentation, we will discuss some narratological issues concerning the construction of the double, as well as a brief analysis of defamiliarization procedures that cause aesthetic effects on the text.

**Key words:** Flaubert; narratology; XIX<sup>th</sup> century; defamiliarization

### **Résumé:**

Cet article a l'objectif de présenter le conte *Passion et Vertu*, écrit par Gustave Flaubert en 1837. Plusieurs critiques ont suggéré que le conte est la genèse de *Madame Bovary* car il raconte l'histoire de Mazza, une femme adultère qui tue ses enfants et son mari à cause d'un malin qui l'a séduite. Après cette brève présentation, on parlera de quelques questions narratologiques concernant la construction du double et de procédés de défamiliarisation qui sont à l'origine de certains effets esthétiques.

**Mots-clés:** Flaubert ; narratologie ; XIX<sup>ème</sup> siècle ; défamiliarisation

Gostaria de iniciar o artigo descrevendo esta pouco conhecida obra de Flaubert. Data ela de dezembro de 1837, apesar de só ter sido publicada em 1910, quando da compilação de seus primeiros escritos. A crítica, quando trata do texto, apenas aponta *Passion et Vertu* como esboço de sua obra mais aclamada, *Madame Bovary*, dada a semelhança temática e talvez de enredo entre as duas obras. Em *Passion*, segundo Jean Bruneau (1962), ao citar *Le Romantisme et les Moeurs*, de Louis Maigrin, Flaubert parece ter-se inspirado num caso criminal publicado na *Gazette des Tribunaux* de 4 de outubro de 1837; se considerarmos essa notícia como pontapé inicial para a formulação do texto, a escritura da novela teria durado cerca de dois meses.

*Passion et Vertu*, assim, centra-se em Mazza, mulher bem-casada, mãe de dois filhos e seduzida por um pulha, provavelmente (como é sugerido quando da “generalização”, logo na primeira parte da novela, dos processos de sedução em voga) impulsionado por uma aposta. Abandonada pelo amante, que embarca à América (e, na notícia da *Gazette*, o destino era o Brasil), envena os filhos e o marido e depois se mata. A questão do duplo, percebemos, instala-se já no título da novela, como bem nota Yvan Leclerc (1991:193-194): “C’est précisément l’analyse de cette transition que donnera au conte sa tournure ‘philosophique’, par l’opposition de la *passion*, qui est une force, à la *vertu*, réduite à l’inconsistance d’un mot.” É consenso, também, entre os estudiosos da novela, tratá-la como esboço romântico de sua *chef-d’oeuvre*, como a viria a ser *Madame Bovary*.

Sugeriram outros críticos, como Vilma Arêas e Jean Paul Sartre, diferentes abordagens do texto; Arêas (2002) vê *Passion et Vertu* como clara fonte da peça escrita por Ernestinho (e vale lembrar que Ernest, em Flaubert, é o nome do amante), *Honra e Paixão*, nO *Primo Basílio*. Fica o enigma, entretanto, de como (e se) Eça de Queirós teve acesso à novela de Flaubert. Sartre (1988:197), por sua vez, enxerga Mazza como a personificação de um desejo quase bestial: “universalisée par l’apparition brusque, en elle, d’un besoin animal, elle est individuée par l’intensité peu commune et la spécification rigoureuse de cet ‘instinct’.” Creio que a leitura do conto sob a ótica do desejo seja a que mais me interessa; contudo, por ora, limito-me a algumas considerações de ordem formal, que repercutem na própria concepção das personagens, do narrador e da

novela em si. Creio que é justamente nesse aspecto, o da personificação do desejo bestial, quase sobre-humano, que Mazza se diferencia de Emma; segundo René Girard (1992:14), “Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l’imagination remplie. Les oeuvres médiocres qu’elle a dévorées pendant son adolescence ont détruit en elle toute spontanéité.” Emma, desse modo, como também aponta Henry James (1996), tem sua força justamente em sua apatia, em sua falta de vontade, num desejo, como sugere Girard, pouco (ou nulamente) espontâneo. Mazza, como propõe Sartre, é justamente o oposto: é um verdadeiro reservatório de paixão, e o caminho de destruição de sua própria honra, em nome de um desejo carnal de proporções enormes, lembra-nos um estado de gozo contínuo.

A questão do duplo, que perpassa a obra de forma insistente, parece estar já imbuída na concepção de narrador que é apresentada. O tema da obra parece fixar-se sobre um duplo: o sujeito divide-se em dois entes próprios; poderíamos inclusive trazer à tona o sujeito psicanalítico que é, por definição, dividido. Nesse contexto, os instintos passionais são podados, moldados e reprimidos pela presença da Lei, a virtude, no caso. Trata-se, assim, de um caso de aniquilação de qualquer possibilidade de ubiquidade: paixão e honra são excludentes entre si. Citando o próprio Flaubert (1914:255), “La vertu s’évapore bien vite au sourire d’une bouche qu’on aime.”

Passando, agora, ao duplo narrativo, gostaria de me ater à primeira oração da novela.

Elle l’avait déjà vu, je crois, deux fois.

Pressupõe-se que exista, a priori, uma personagem participante da ação que toma voz; nessa enunciação, percebe-se que esse ente participante é, também, o ente narrativo. Temos, assim, a introdução do pronome *je* na sentença que pretende determinar que certa mulher já havia visto certo homem duas vezes. No entanto, essa asserção é interrompida por dois dados subjetivos complementares: o pronome *je*, já mencionado, e a primeira pessoa do verbo *croire*; temos, assim, a construção certa de uma subjetividade incerta, que se guia, nesse caso, numa opinião difusa, borrifada na memória (narrativa), o véu diáfano

que, de algum modo, turva a visão (do narrador) para os fatos ocorridos com as duas personagens em questão.

Interessa-me muito a maneira precisa com a qual, em uma sentença curta e aparentemente fática, três personagens são apresentadas como entes definidos, individualmente contornados. *Elle, l'* (com o auxílio do particípio passado no masculino, o que determina que *Elle* viu um *lui*, e não uma outra *elle*) e *je (crois)*. As duas ocasiões de encontro, contudo, são apenas percepções desse narrador que ainda não se definiu, que ainda nos deixa um pouco perplexos com sua dupla intervenção altamente vaga, no sentido que não tem especificidade ou delineamento claros, apesar de o mesmo se instaurar como ente. Quando pensamos, desse modo, que se trataria de um narrador participante da ação, o que se convencionou chamar de *narrador em primeira pessoa*, justamente pela instituição decisiva do ego (*je*), a sentença segue, sem interrupções, pelo seguinte caminho:

Elle l'avait déjà vu, je crois, deux fois; la première dans un bal chez le ministre, la seconde au Français, et, quoiqu'il ne fût ni un homme supérieur ni un bel homme, elle pensait souvent à lui, lorsque, le soir, après avoir soufflé sa lampe, elle restait souvent quelques instants rêveuse, les cheveux épars sur ses seins nus, la tête tournée vers la fenêtre où la nuit jetait une clarté blafarde, les bras hors de sa couche, et l'âme flottant entre des émotions hideuses et vagues, comme ces sons confus qui s'élèvent dans les champs par les soirées d'automne.

Num fôlego único, produzindo “um tempo de história longuíssimo num tempo de discurso brevíssimo” (Eco 1999:63), visitamos um baile na casa do ministro, o *Français*, o quarto de *ela*, e somos apresentados a seu ato sonhador repetitivo: assoprar as velas, os cabelos sobre os seios nus, a cabeça caída à janela, os braços fora da cama, a alma que flutua, em confusão, com sentimentos poucos delineados. Eco (op. cit.) retoma Chklovski (1973) ao propor que Flaubert cria um exemplo de “desfamiliarização’ que não é obtida semanticamente, e sim por meio da sintaxe.” O conceito chkllovskiano, a meu ver, pode encontrar correspondência funcional na proposta freudiana (cf. Freud 1919) de *unheimliche*, a “inquietante estranheza”, o “estranho”, o “sinistro”, o “in-familiar”. Percorremos, de modo excessivo

para um narrador que se propõe como *je* — e, indo além, esse tal *je crois* —, três locais distintos em que *elle* esteve. Temos, também, uma descrição dos sentimentos de *elle* causados por esse homem não-superior e não-belo, privados demais para serem abarcados com tais minúcia e completude por aquele que se intitula *je*. A “desautomatização” vem justamente da enumeração vertiginosa de lugares físicos, estados emocionais e uma pouco clara relação entre uma *elle* que viu um homem apenas duas vezes; acima de tudo, a estranheza maior vem do fato de essa teia de significantes ser completamente esmiuçada com precisão clínica por um narrador que se (a/e)nuncia a partir de *je crois*. Se *je crois*, não estou certo; sou, portanto, participante de uma ação que restringiria, ao mínimo, meu acesso ao quarto de *elle*, caso não fosse eu a) seu marido, b) sua criada. Espantosamente, o acesso irrestrito não se dá apenas ao quarto de *elle*, mas também ao seu *sonho*, às suas inquietações, às suas emoções terríveis e vagas.

Enfim, após a exposição quase sistemática da nova maneira de seduzir, o nono parágrafo da narrativa surge sem diretamente retomar o que foi apresentado no primeiro; tampouco procura relacionar-se, através de anáfora ou dêixis, às personagens apresentadas no nono parágrafo com a descrição do modelo sedutor corrente. Temos uma economia semântica/sintática que nos lança diretamente para um momento narrativo que prescindir de criação de contexto: “Ernest s’était aperçu que Mazza souriait à ses regards.” No mesmo parágrafo, poucas orações abaixo, o conflito nos é apresentado em linhas objetivas:

Sur le penchant du gouffre, elle prenait de belles résolutions de l’abandonner, de ne le plus jamais revoir, mais la vertu s’évapore bien vite au sourire d’une bouche qu’on aime.

Está instituído, assim, o tema do conto; sabemos, pela exposição anterior do panorâmico (o que fazem os homens com as mulheres segundo o método em voga), que, no específico, Mazza certamente será abandonada por Ernest e virá a sofrer as conseqüências de seus atos. A assimilação do enredo do conto, desse modo, se faz com rapidez. Contudo, o que interessa, aqui, mais que as decisões e escolhas narrativas desse ‘autor empírico’ ao guiar seu leitor pelas veredas do mundo ficcional, é a instauração do narrador como *ente primário*,

*organizador do mundo ficcional*; em outras palavras, o narrador, segundo tal perspectiva, é preexistente ao mundo ficcional, e não conseqüência ou instrumento de constituição do mesmo; é, no entanto, parte constitutiva desse mundo, pois sua existência dele depende. Vê-se, portanto, o narrador como um organizador (textual?) cuja instauração é circular: ele surge da necessidade de quem organize um mundo que se cria; o mundo que se cria, contudo, tem de perpassar a própria organização do narrador, por ser um mundo que *apenas* se institui através de *enunciações* de uma voz narrativa.

Creio eu, no entanto, que o que foi apresentado se articula com o texto de Nietzsche (1999) sobre a teoria da verdade. Grosso modo, uma suposta verdade é uma série de mentiras socialmente aceitas. O mentiroso é aquele não sabe mentir verdades. Assim, a verdade pode apenas ser encontrada ‘em forma de tautologia, isto é, em estojos vazios’. Ao associar-se *verdade* com *esgotamento de sentido*, deparamo-nos com uma questão central. Jean Bruneu (op. cit.) propõe que as intervenções do narrador (o *je* acima exposto) seriam, na verdade, intervenções de Flaubert, o autor que se dirige ao leitor. Quando consideramos o narrador o ente ontológico *per se*, podemos tecer a seguinte proposição: a crítica ‘biográfica’ tradicional propõe que o narrador seja a voz oculta do autor e, desse modo, o narrador seria uma conseqüência ontológica da pré-existência de um autor que, inserido num ‘mundo real’, procuraria interpretá-lo ficcionalmente. Partindo-se, porém, da idéia de que o autor está dissociado de sua obra e que o narrador é o ser ontológico primeiro por excelência — entramos, assim, na idéia de que a ficção é uma constituição própria —, não nos é possível dizer que o narrador é *contador que se baseia em suas próprias experiências*. Se consideramos o campo da ficção uma construção que parte de estojos vazios (e não como uma representação mimética da realidade), podemos supor que as construções fictícias, perpassando a noção do imaginário, seriam a forma mais honesta de se criar uma verdade; seria no campo da ficção, portanto, que as verdades são inquestionáveis, local completamente imune aos perigos e limitações do mundo real. Ironicamente, o conceito fenomenológico da ficção não fugiria, portanto, à conceituação da narratividade como tendo o ‘mundo real’ como pano de fundo — se o mundo da ficção é nulo e neutro, tudo pode nele acontecer, e nada será

questionado, não deixo, desse modo, de suspender minha descrença, de inserir-me numa realidade que independe do mundo em que vivo (ou em que penso viver).

O *je crois* de Flaubert, narrador aparentemente observador, é ontologicamente impossível de ser coincidente com o narrador organizador do texto, que espreita Mazza em sua intimidade mais recôndita. O narrador, da mesma maneira, não pode ser a personagem, pois aquele que tudo vê não pode *je crois*. As outras personagens — e a própria personagem respectiva ao narrador — seriam criações do narrador, percepções conscientes no estojo vazio, seres que ‘existem’ apenas como conseqüência narrativa. Coincidentemente, o estatuto que a personagem assume corresponde ao do ente *per se* — ainda melhor, o ente *per se* encontra, dentro de sua própria criação imaginária, um *outro ente* (alteridade, duplo, portanto) responsável por uma coincidência ontológica, num estado de espelho narrativo.

A análise apresentada é, decerto, formalista; contudo, creio ser cabível em se tratando de Flaubert, que passava oito horas para escrever uma folha de texto, num jogo de (re)escritura exaustivo. Trata-se de um aspecto mínimo da narrativa, não sendo minha real e extensiva abordagem de *Passion et Vertu*; no entanto, creio ser uma abordagem possível, dentro do plural de leituras que os significantes do texto permitem.

#### Referência bibliográfica

- ARÊAS, V. 2002. ‘Honra e Paixão’ versus ‘Passion et Vertu’. In: *Figuras de Lusofonia — Cleonice Berardinelli*. Lisboa: Instituto Camões.
- BRUNEAU, J. 1962. *Les Débuts Littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*. Paris: Armand Colin.
- CHKLOVISKI, v. 1973. *Sur la Théorie de la Prose*. Lausanne: Editions l’Age d’Homme.
- ECO, U. 1999. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia. Das Letras.
- FLAUBERT, G. 1914. *Passion et Vertu*. In — *Premières Oeuvres, Tome Premier — 183..—1838*. Paris: Bibliothèque-Charpentien.
- FREUD, S. 1919. *The Uncanny*. (versão em hipertexto).
- GIRARD, R. 1992. *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris: Grasset.

- ISER, W. 1993. *The Fictive and The Imaginary*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- JAMES, H. *Gustave Flaubert*. 1996. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- LECLERC, Y. 1991. *Préface à 'Passion et Vertu'*. In: FLAUBERT, G. *Mémoires d'un Fou, Novembre et Autres Textes de Jeunesse*. Paris: Flammarion.
- NIETZSCHE, F. 1999. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral*. In: — *Nietzsche*. São Paulo: Ed. Nova Cultural.
- SARTRE, J. P. 1988. *L'idiot de la Famille — Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris: Gallimard.