

O capuz a quem couber: a nave dos tolos de *Madame Bovary**



Michelle Jácome Valois Vital
Doutoranda/Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

*Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.*
(Alphonsus de Guimaraens. In. *Ismália*)

*[Life] is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*
(Shakespeare, *Macbeth*, Act V, Scene V)

Resumo:

Em *Madame Bovary* par Gustave Flaubert, Baudelaire reporta duas críticas de seus contemporâneos: faltaria ao livro uma voz que "explicasse a fábula" e "dirigisse a inteligência do leitor"; haveria episódios inessenciais, e mesmo "parasíticos". Veremos aqui alguns desses elementos "inessenciais", buscando demonstrar como, constelados, eles se revelam uma importante chave interpretativa do romance, um aceno sutil à "inteligência do leitor".

Palavras-chave: *Madame Bovary*; *folie*; inessencial.

Abstract:

In *Madame Bovary* par Gustave Flaubert, Baudelaire mentions two criticisms raised by Flaubert's contemporaries: the book lacked a voice that would "guide the reader's intelligence"; there were inessential, or even "parasitical" scenes. We will focus on a few of these "inessential" elements, while showing how they prove, on the contrary, an important interpretive key to the novel, a subtle prompt for "the reader's intelligence".

Keywords: *Madame Bovary*; *folie*; inessential.

Résumé:

Dans *Madame Bovary* par Gustave Flaubert, Baudelaire évoque deux critiques adressées au roman par ses contemporains: il y manquait une voix pour "diriger l'intelligence du

* Recebido em 30 de junho de 2013. Aprovado em 7 de dezembro de 2013.

lecteur"; il y avait des épisodes inessentiels, voire "parasitiques". Il sera question ici de quelques-uns de ces éléments inessentiels, lesquels, une fois mis en relation, se révèlent au contraire une importante clé interprétative du roman, une instruction soufflée à "l'intelligence du lecteur".

Mots-clé: *Madame Bovary*; folie, inessentiel.

"[Ele] Acaba de receber a condecoração da cruz da Legião de Honra" (Flaubert 2011:295)¹. A frase final de *Madame Bovary* refere-se não à personagem epônima, tampouco ao marido implicado no título, mas ao farmacêutico Homais, coadjuvante que é provável nem figurasse na sequência mínima de eventos própria a responder a uma pergunta cândida: *Sobre que é Madame Bovary?* — Uma mulher que, cevada de romances sentimentais, enauseia-se da insipidez da vida de provinciana casada e satisfaz-se, precariamente, em extravagâncias amorosas e pecuniárias, que acabam por precipitar seu suicídio. Expandido cada um desses núcleos de informação (a intoxicação romanesca, o casamento, o tédio etc), teríamos recoberto o *essencial* da caracterização e relação da protagonista a seu entorno (o ímpeto romântico frustrado pela inércia do casamento, pela mesquinhez do ambiente) e ainda o eixo causal da ação (do enfado de Emma aos excessos, ao desespero, ao suicídio).

O pretenso *essencial* da resposta incidiria o foco sobre a protagonista, tudo mais restando em sombra. Mas por uma observação cuidadosa do tecido narrativo não podem passar sem relevo a abertura e o fechamento do romance, e *Madame Bovary*

¹ Em todas as citações de referência Flaubert 2011, o texto usado é *Madame Bovary* na tradução de Ilana Heineberg. Nas demais citações, a tradução é de minha responsabilidade.

começa e termina *sem* Madame Bovary — as cortinas se abrem com uma cena da infância de Charles e se fecham no contraste de sua morte miserável com a prosperidade do farmacêutico Homais. Esse detalhe na arquitetura do romance é sugestão veemente de uma relação fundamental entre os três personagens.

É com Charles e através de Charles que Emma Rouault nos é apresentada, e é somente após o casamento, após revestir-se do título de casada, que a ela adere o título do livro — e o discurso indireto livre que dá corpo à narrativa. Emma é *Bovary* a custo e é *Madame* inquietamente — o casamento, passada a novidade, "era a sobremesa já prevista, após a monotonia do jantar" (Flaubert 1999:110), e, no sobrenome, ela se vê manchada da mediocridade, da sensaboria, da estupidez bovina do marido ("o ridículo de seu nome iria agora sujá-la tanto quanto a ele", Flaubert 1999:293).

O livro se chama *Madame Bovary*, mas não é assim que a chamam seus amantes, não é assim que ela chama a si própria. Esse nome enxertado remete não somente ao laço com o simplório Charles, que Emma repugna, mas com a sociedadezinha provinciana que Emma despreza. E esse laço com tudo de rasteiro e medíocre, com o oposto absoluto do exotismo e da grandiosidade que ela sonhou, é seu pecado original e seu inferno. O título encapsula uma ironia que permeia o livro inteiro — todo arroubo romanesco, toda vertigem de lirismo que o adultério promete a Emma (*Madame*), além de abortarem, ou apodrecerem banalmente uma vez consumados, contagiam-se da banalidade e da tolice que a protagonista vê

sobretudo em Charles (*Bovary*), mas que o autor implícito nos faz ver onipresentes. Tolo simplório é Charles, tolo galante é Rodolphe, tolo romântico é Léon, e os tolos provincianos da vilinha de Yonville não valem menos do que os tolos protoparisienses de Rouen... Mas o arquitolo, o tolo mor, o tolo irredimível é o pomposo Homais. Sua pequena glória cívica como *explicit* do romance sugere e, em retrospecto, confirma, como veremos, o parentesco de *Madame Bovary* com a tradição literária da "*folly literature*".

O mundo entregue aos tolos ou loucos (*sots/fous, fools, necios, Narren*), motivo recorrente das irrupções carnavalescas no mundo medieval, torna-se, entre Baixa Idade Média e Renascença, um *topos* iconográfico e literário prolífico, que fertiliza as *sotties, farces e moralités*, culmina em popularidade com *A nave dos loucos* de Sebastian Brant (1494), *best-seller* internacional da época, e persiste em Rabelais, Erasmo, Cervantes, Shakespeare, Voltaire, Swift... Entre o riso franco e jubiloso da inversão carnavalesca das hierarquias nas Festas dos Tolos, calcada no Magnificat ("Derrubou do trono os poderosos e exaltou os humildes", Lucas 1,52), e a mofa sombria do *Candide* voltairiano, à medida em que os elementos populares e festivos se diluem, o jugo de tolice e loucura sobre o mundo vai se tingindo de melancolia. E no entanto, entre divertido e escarninho, o riso permanece. É nesse riso acre que o autor implícito de *Madame Bovary* faz distinguir seus tolos: o enlevo lírico de Emma e seus amantes, a erudição entusiasmada de Homais retinem seu vazio no atrito com a sobriedade seca do discurso narrativo ou com a própria

arquitetura das cenas, a exemplo da sedução de Rodolphe em contraponto com a premiação de carneiros e porcos nos comícios agrícolas ou ainda o funeral de Emma entrelaçado ao diálogo bufo entre o padre Bournisien e o anticlerical Homais.

Encontradiça na literatura medieval e sintoma de seu fascínio pela ideia de *folie* (Arden 1980; LeBlanc In: Janik 1998), a enumeração infindável dos tolos que grassam no mundo é o teor deste *Cri*, chamado e reunião dos tolos para encenação de uma *sottie*, que bem pode nos servir de epígrafe:

Tolos lunáticos tolos atontados tolos sábios
Tolos de cidades de castelos de aldeias
Tolos abestalhados tolos ingênuos tolos sutis
Tolos apaixonados tolos reservados tolos selvagens
Tolos velhotes tolos jovens tolos de toda idade
Tolos bárbaros tolos estranhos e gentis
Tolos razoáveis tolos perversos tolos obstinados

[...]

Tolas alegres delicadas bonitinhas
Tolas doces que arregaçam o vestido
Tolas que dais conversa aos homens
Tolas amas-de-leite tolas camareiras
É mister que vos mostreis doces e cordiais
Na Terça-feira Gorda vereis o príncipe no mercado

[...]

(Gringore apud Crépet 1861: 514-515)

Charbovari !

Se Ano Novo, Epifania (Dia de Reis), *Mardi Gras* (Terça-feira Gorda) são o tempo privilegiado para essa segunda vida de inversão,

de sobressalto, de euforia, de licença temporária à *folie* que é a festa (Bakhtin 1996:5-6), o bobo é um enclave desse Carnaval, é um arauto dessa *folie* na vida ordinária.

É como um avatar do bobo que Charles nos é apresentado pelo narrador. Aqui, na cena de abertura, ele aparece ainda sem nome, como o *novato*, que sofre um escrutínio natural de seus colegas de sala:

Estávamos na sala de estudo quando o diretor entrou, seguido de um *novato* sem uniforme [...]

[...]

No canto atrás da porta, de tal modo que mal conseguíamos vê-lo, o *novato* era um garoto do campo, com cerca de quinze anos e mais alto do que qualquer um de nós. Tinha o cabelo cortado reto sobre a testa, como o dos cantores de coro da igreja, e mostrava um ar ajuizado e muito acanhado. Embora não fosse largo de ombros, o paletó de tecido verde e botões pretos devia incomodá-lo na costura interna das mangas e deixava ver, pela fenda da roupa, uns pulsos vermelhos habituados a estar descobertos. As pernas, vestidas em meias azuis, saíam-lhe de umas calças amareladas, muito repuxadas pelos suspensórios. Calçava sapatos fortes, mal engraxados, guarnecidos de pregos. (Flaubert 1999:55-56)

Oculto na enunciação de todo o romance — exceto, justamente, nos arredores de *incipit* e *explicit* — o narrador assume-se aqui representado como circunstante, e examina o figurino pouco lisonjeiro do recém-chegado. As calças repuxadas pelos suspensórios, as mangas apertando embaixo dos braços, o *novato* está tão pouco à vontade no ambiente quanto em suas próprias roupas — "*gêné aux entournures*", "incomodado pela costura interna das mangas", é também locução idiomática para "*mal à son aise*",

deslocado, desconfortável... Ao *motley* da casaca verde, botões pretos, calças amarelas, meias azuis, junta-se o barrete que completa o traje do bobo:

[...] quando a oração chegou ao fim, o novato continuava com o boné no colo. Era um daqueles chapéus compósitos onde se encontram elementos da barretina de pele, do *chapska*, do chapéu arredondado, do barrete de lontra e do gorro de algodão, enfim, uma dessas pobres coisas cuja feiúra silenciosa tem profundezas de expressão, como o rosto de um imbecil. Ovóide e repleto de barbatanas, o chapéu começava por três rolos circulares; depois, losangos de veludo e pêlos de coelho alternavam-se separados por uma faixa vermelha; a seguir vinha um feitio de saco que terminava em um polígono acartonado, coberto de um complexo bordado em sutache de onde pendia, na extremidade de um cordão muito fino, um entrelaçamento de fios dourados que formavam uma borla. Era novo; a viseira brilhava. (Flaubert 2011:8)

Antes e ao invés de qualquer descrição do rosto de Charles, antes de qualquer palavra, antes de seu nome, o leitor tem de percorrer, detalhe por detalhe, a "feiúra silenciosa" de seu chapéu grotesco, ao qual não faltam losangos, barbatanas e a espécie de saco de onde pende o cordão com a borla na ponta, alusão tentadora, senão inequívoca, ao principal adorno do bobo. Essa descrição minuciosa de um objeto compósito e escancaradamente "inessencial" para a ação, verdadeira *ekphrasis* encravada na narrativa, repete-se com a complicada estrutura do bolo de casamento e ainda com o realejo que distrai Emma em um de seus primeiros grandes langores de tédio.

Evocando Flaubert como representante do pendor descritivista, Lukács toma um partido veemente contra esse procedimento que "nivela todas as coisas" (Lukács 2010:165), apaga os limites entre essencial e inessencial e acaba por criar meras "naturezas-mortas" (Lukács 2010:168). Mas o barrete de Charles, assim como as demais ilhotas de *ekphrasis* em *Madame Bovary*, está longe de *reduzir-se* a natureza-morta (a natureza-morta, aliás, é uma importante chave interpretativa na obra) ou a bastar-se no efeito de real barthesiano (Barthes 1968), e o próprio Lukács, no mesmo ensaio, concede os termos de sua redenção, ao reconhecer uma espécie de pacto em que o leitor, pressupondo a onisciência valorativa do autor, espera que no correr da narrativa os "mínimos detalhes" tenham suas funções esclarecidas (Lukács 2010:166). De fato, ao longo do romance, o modo como essas descrições minuciosas sobressaem e constelam entre si reponta como parte dos significados não-lineares que cabe ao leitor descobrir na narrativa (Kermode 1983:54).

Para Lukács, não valem senão os detalhes que estejam "ligados às ações essenciais de um homem" (2010:168). Em irônica convergência com Lukács, o ridículo boné de Charles criança, seu barrete de bobo, é metonímia e prenúncio de sua *inação* ao longo de todo o livro. Nessa primeira cena do romance, é o boné, justamente, que vai desencadear a escalada de zombaria que o menino suporta sem reagir:

— Levante-se, disse o professor.
Ele levantou-se; seu boné caiu. Toda a classe pôs-se a rir.

Ele baixou-se para pegá-lo. Um vizinho derrubou-o com uma cotovelada, ele apanhou-o mais uma vez.

— Livre-se de seu elmo, disse o professor, que era um homem espirituoso.

Ouviu-se uma risada estrondosa dos alunos, que desconcertou o pobre garoto a ponto de ele não mais saber se devia continuar com o boné na mão, deixá-lo no chão ou colocá-lo na cabeça. Ele voltou a sentar-se e o colocou sobre os joelhos.

— Levante-se, prosseguiu o professor, e diga-me o seu nome.

O *novato* articulou, com uma voz balbuciante, um nome ininteligível.

—Repita!

O mesmo balbucio de sílabas fez-se ouvir, abafado por vaías da classe.

— Mais alto !, gritou o professor, mais alto !

O *novato*, tomando então uma resolução extrema, abriu uma boca desmesurada e gritou a plenos pulmões, como para chamar alguém, a seguinte palavra: *Charbovari*.

Foi um alarido que surgiu de súbito, elevou-se num *crescendo*, com gritos agudos (uivavam, latiam, sapateavam, repetiam: "*Charbovari! Charbovari!*") depois ressoou em notas isoladas, acalmando-se a muito custo, e por vezes recomeçava de repente na fileira de algum banco, onde explodia ainda, aqui e ali, como uma bomba mal apagada, algum riso sufocado. (Flaubert 1999: 57)

Charbovari! — A caçada ruidosa ao menino (que, finda a confusão, ainda será obrigado a escrever vinte vezes o verbo *ridiculus sum*) prefigura a humilhação pública do homem Charles Bovary, na cirurgia malograda do coxo Hippolyte, e, sobretudo, no adultério da mulher e na ruína que se segue. O nome truncado não pode deixar de associar o frenesi de vaías, de uivos, latidos e sapateados dos estudantes ao *charivari*, algazarra carnavalesca ligada especialmente ao casamento, manifestando-se como uma brincadeira celebratória das festas de bodas, mas fazendo-se mais violenta para apontar e

escarnecer as "anomalias matrimoniais" (Le Goff & Schmitt 1977). Na época de Flaubert os *charivaris* tinham adquirido um matiz nitidamente político (Forbes 2010:178), mas o costume original era juntar-se uma multidão barulhenta, batendo em potes e panelas, gritando insultos e pilhérias aos viúvos que se casam novamente, aos maridos traídos ou submissos às mulheres. Charles esteve nos três papéis — viúvo da primeira Madame Bovary (ela mesma viúva), ele atende manso aos caprichos da segunda mulher, de quem ignora e afinal perdoa as traições.

O trocadilho do professor, que se refere ao boné (*casquette*) grotesco com a palavra usada para o elmo ou capacete de um herói épico (*casque*), reforça a ironia zombeteira em que se constitui o personagem Charles, cuja nulidade vemos lembrada em estribilho ao longo do romance: o pai o tem por um parvo; para o sogro é um *franzino*, aceito por falta de melhor partido para a filha, a quem sequer soube articular o pedido de casamento; enfim, a sensaboria nos modos, a inteligência tacanha, que o narrador lhe assinalara em menino, fazem dele o oposto de um herói — um semi-homem, um não-homem, aos olhos da mulher:

A conversa de Charles era plana como uma calçada, e as idéias de todo mundo nela desfilavam com trajes ordinários, sem excitar emoção, riso ou devaneio. [...] Não sabia nadar, nem esgrimir, nem usar uma pistola; certo dia aconteceu até que não pôde explicar-lhe um termo de equitação que ela encontrara num romance. Um homem, afinal de contas, não devia conhecer tudo, sobressair-se em múltiplas atividades, iniciar as mulheres nas energias da paixão, nos refinamentos da vida, em todos os mistérios? Mas aquele ali não lhe ensinava nada,

não sabia nada, não desejava nada. Achava que era feliz; e ela o detestava por aquela calma tão bem assentada, por aquele peso sereno, pela própria alegria que ela lhe dava. (Flaubert 2011:40).

O nome ridículo que Emma suporta com nojo não é seu, como sublinha o próprio texto, na investida galante de Rodolphe ("Madame Bovary!... [...] Esse aliás nem é o seu nome; é o nome de outro!, Flaubert 1999:257), é antes e acima de tudo de Charles, é o chapéu de bobo que ele carrega por toda a vida. *Boulvari*, em dialeto normando significa desordem, confusão. Não seria delírio superinterpretativo ver a zombaria ritual da *charivari* engastada no nome de Charles, estendida a Emma e ao título do livro². Nem se deve descartar sem mais o peso da associação bovina, sendo corrente a analogia e o adjetivo para indicar "obtuso", "falta de agudeza"³: *bovis-boveris*, variação de nominativo-genitivo para *bos-bovis* e em nexo semântico com *pecus*, evoca ainda outros dois príncipes dos tolos flaubertianos, a dupla *Bouvard* e *Pécuchet*, heróis ridículos da obra que Flaubert confessadamente dedicou à "bêtise universelle", "imbecilidade universal".

² Essa é mesmo a tese que, segundo resenha de Gérard Toffin, defende J.-M. Privat no livro *Bovary charivari. Essai d'ethno-critique* (ver referências).

³ A comparação é familiar a Flaubert, como vemos aqui: "[...] enquanto meus olhos, estúpidos como os do boi, fitavam a água [...]" (Flaubert, Carta a Louis Bouilhet. Cairo, 1 de dezembro de 1849)

"Em letras douradas: Homais, farmacêutico"

A partir de seu primeiro encontro com os Bovary, Homais comparece pontualmente aos principais eventos do romance. Desde a chegada a Yonville até o funeral de Emma, ele acode sempre com um comentário pronto, uma citação retumbante, uma instrução lustrosa. Um simplório, o outro pomposo, Charles e Homais fazem um distinto par cômico de tolos. Charles é baço, inativo, apagado, de ideias ralas, discurso pouco e chão; Homais quer ter o tino e o dedo em tudo, de preferência à vista do público, que ele supõe impressionar com seu barrete grego (outro capuz do tolo!...), instruir e espantar à força de polissílabos sonoros, metáforas literariescas, citações pomposas e estrangeirismos de efeito, que despeja em golfadas com veemência de sábio progressista:

Apesar dos preconceitos que ainda recobrem como uma rede parte da face da Europa, a luz, no entanto, começa a penetrar em nossos campos. Foi assim que, terça-feira, nossa pequena cidade de Yonville viu-se palco de uma experiência cirúrgica que é ao mesmo tempo um ato de elevada filantropia. O doente, estranhamente, não manifestou dor alguma (nós o *afirmamos de visu*). Seu estado, até o momento, nada deixa a desejar. Tudo leva a crer que a convalescença será curta; e mesmo quem sabe se, na próxima festa da vila, nós não veremos nosso bravo Hippolyte figurar nas danças báquicas, em meio a um coro de alegres camaradas, provando assim a todos os olhos, por sua verve e suas piruetas, sua cura completa? Honra portanto aos sábios generosos! honra a esses espíritos infatigáveis que dedicam tantas noites em claro a melhorar ou aliviar os de sua espécie! Honra ! três vezes honra ! Não seria o caso de excluir que os cegos verão, os surdos ouvirão e os coxos andarão? Mas o que o fanatismo outrora

prometia a seus eleitos, a ciência agora cumpre por todos os homens! (Flaubert 1999:284-285)

Trompeteando progresso, filantropia e patriotismo (quanto uma "estrefopodia" não elevaria Yonville!), Homais recorrera a Emma para persuadir Charles a operar o pé coxo de Hippolyte, ajudante da estalagem. Mal terminada a cirurgia, Emma satisfeita do sucesso recente que revestia o marido de algum interesse ("ela até nota com surpresa que ele não tinha dentes feios"), o farmacêutico vem mostrar a nota redigida para o jornal, onde a sua prosa fofa regurgita os lugares-comuns do homem instruído da época.

"O que não impediu que, cinco dias depois, a velha Lefrançois chegasse toda espantada gritando: — Socorro ! ele está morrendo !... Não sei mais o que fazer!" (Flaubert 2011:156) Com o golpe de uma frase, o texto desinfla a grandiloquência de Homais, avançando a narrativa para as dores e os gritos que sacodem a vila pouco depois do ato de elevada filantropia cirúrgica de Charles Bovary — é Hippolyte.

À beira da cama do "interessante estrefópode", que aguarda ter a perna amputada, Homais requeenta um sorriso servil enquanto escuta o médico Canivet insultar os "asnos que reduziram o pobre homem a tal estado". "Sacrificando os princípios aos interesses mais sérios de seu negócio", o farmacêutico nem defende Charles nem reclama a própria parte de responsabilidade no fiasco cirúrgico-filantrópico, e logo dissolve o mal-estar, comparando ao sangue-frio de um general a presença de espírito do cirurgião.

Retomando os termos da crítica de Lukács a Flaubert (Lukács 2010:165-168), podemos dizer que, tanto quanto a descrição, em *Madame Bovary* o personagem Homais — um *alazon*⁴ cômico em sua faceta pedante — tem um poder nivelador. O *pathos* na narração das apreensões vagas de Charles (que amarga o próprio fracasso e a rispidez enojada da esposa), imediatamente precedido pela intervenção farsesca de Homais, contagia-se do seu rasteiro, do seu comum, do seu grotesco. Pior, seus louvores ao "generoso sábio" operam, entre autor implícito e leitor previsto, uma ironia corrosiva, semelhante ao trocadilho do professor de Charles (*elmo* por *boné*) — "Três vezes honra!", ao grande fiasco, ao pobre doutor parvo de Yonville...

Assim acontece noutro episódio grave, o colapso nervoso de Emma após o malogro da aventura com Rodolphe. A casa em desordem, Emma desfalecida, Charles recebe a visita de Homais:

— E não somente os humanos — continuou o boticário — são alvo dessas anomalias, mas também os animais. Dessa forma, o senhor não desconhece o efeito singularmente afrodisíaco que o *nepeta cataria*, vulgarmente chamado erva-do-gato, produz sobre a espécie felina; e por outro lado, para citar um exemplo que lhe garanto ser autêntico, Bridoux (um de meus antigos camaradas, atualmente estabelecido na rua Malpalu) possui um cachorro que entra em convulsão no momento em que lhe mostram uma caixa de rapé. [...] Seria de crer que um simples esternutatório pudesse exercer tal devastação no organismo de um quadrúpede? (Flaubert 1999:323)

⁴ Em *Anatomia da crítica*, Northrop Frye assim define o *alazon*: "Na ficção, um personagem ludibriado ou autoludibriado, normalmente um objeto de ridículo na comédia ou sátira, mas frequentemente o herói de uma tragédia. Na comédia ele muito frequentemente toma a forma do *miles gloriosus* ou um pedante (Frye 1957:365)

Os soluços, o desfalecimento, a morte por amor que ela chegara a tentar, todo o *pathos* do infortúnio romântico digno das ilustres infelizes que Emma venera na literatura e no imaginário popular, é aqui sabotado, e não somente pela simples verborragia pseudocientífica. Ciente do adultério (que Charles e o farmacêutico desconheciam), o leitor pode ver o nexo irônico que reduz os ardores e a ultrassensibilidade romântica de Emma ao nível dos pruridos afrodisíacos de um gato ou das convulsões de um cachorro. Essa mácula do vulgar, veremos, é uma espécie de estribilho do romance.

Entre as dúzias de lugares-comuns e "idées reçues" que Flaubert distribui entre todos os personagens, os de Homais só rivalizam em número com os da protagonista. A diferença mais saliente é que os chavões do farmacêutico são debitados em jorros de discurso direto (dos personagens, é ele quem toma mais longamente a palavra), com frequente efeito humorístico, como no trecho acima, enquanto é sobretudo no discurso indireto livre interior que a afetação de Emma nos aparece, como a "falsa poesia" que ela sente ou busca sentir⁵. As tiradas palavrosas de Homais, à semelhança das imensas letras douradas de seu nome na fachada de sua farmácia, o constituem como um personagem que é todo *exterior*:

Mas o que mais atrai os olhos é, em frente à estalagem Lion d'Or, a farmácia do Senhor Homais! À noite, principalmente, quando seu candeeiro está aceso e os

⁵ [...] não se compare à Bovary. A senhora em pouco se parece com ela! Ela valia menos que a senhora, na cabeça como no coração; pois a dela é uma natureza um tanto perversa, uma mulher de falsa poesia e falsos sentimentos." (Flaubert, Carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, Paris, 30 de março de 1857).

frascos vermelhos e verdes que embelezam sua vitrine lançam sobre o piso a projeção alongada de suas duas formas coloridas; então através delas, como nos fogos de artifício, entrevê-se o vulto do farmacêutico, inclinado sobre sua escrivaninha. Sua casa, de alto a baixo, é revestida de inscrições em cursiva inglesa, em letra redonda, em letra de forma: “Águas de Vichy, de Seltz e de Barèges, xaropes depurativos, medicamentos Raspail, fécula árabe, pastilhas Darcet, pasta Regnault, bandagens, banhos, chocolates medicinais, etc.” E o letreiro, que toma a fachada de um lado a outro, traz em letras douradas : *Homais, farmacêutico*. E ainda, ao fundo da loja, atrás das grandes balanças seladas sobre o balcão, a palavra *laboratório* se desenha acima de uma porta envidraçada, que, bem no meio, repete ainda uma vez *Homais*, em letras douradas, contra um fundo negro. (Flaubert 1999:148-149)

Em sua primeira aparição no romance, Homais, não é mais que um vulto — o que dele importa mostrar e reter é o que "atrai os olhos", as fulgurações coloridas de sua vitrine, o seu nome repetido em glória tipográfica. Homais se apresenta como vitrine e se despede como condecoração ("Ele acaba de receber a Legião de Honra", Flaubert 2011:295) — se alguma felicidade duradoura existe em *Madame Bovary* é a sua, uma felicidade fácil e certa porque toda exterior, toda fachada.

À miséria anunciada de Charles, o texto contrapõe a redonda glória de Homais. Mortos Emma e Charles, o narrador retorna da ênfase na história ao discurso mais marcado, ancorando o restante da narração num presente em epílogo (o passado simples substituído agora por *passé composé*⁶ e presente) em que Berthe, a órfã dos

⁶ Ao contrário do passado simples, o passado composto em francês guarda uma relação estreita com o presente.

Bovary, ganha a vida fiando algodão numa fábrica enquanto Homais, próspero nos negócios, "protegido pelas autoridades" e "respeitado pela opinião pública", é condecorado com a cruz da Legião de Honra.

Se Charles Bovary tem seu estatuto de homem corroído, Homais encarna *O Homem*, com letras maiúsculas e douradas — "*Homais* vem de *Homo* = o *homem*", é Flaubert quem o diz, em nota de seus manuscritos (Neefs, J. In Flaubert 1999:41). Como um espécime contemporâneo do personagem Homem das moralidades medievais, nele Flaubert encarna "uma das manias mais funestas e estéreis da humanidade", "a sanha de pretender concluir" (Flaubert, *Carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie*, Croisset, 23 de outubro de 1863). Homais é um *hollow man*, um "homem oco", um agregado satisfeito das mais vistosas conclusões alheias, a demência universal da humanidade vestida nos trajes mais elegantes do século XIX — e triunfante.

Vanités

Uma jovem, com um vestido de merino azul enfeitado com três babados, veio à soleira da porta receber o sr. Bovary e fez com que ele entrasse na cozinha, onde estava aceso um bom fogo. Em torno dele a refeição dos trabalhadores ardia em pequenos recipientes de tamanhos irregulares. Roupas úmidas secavam na lareira. A pá, as pinças e bico do fole, todos eles de proporções colossais, brilhavam como aço polido, e, ao longo das paredes, estendiam-se [numerosos] utensílios de cozinha, nos quais se refletia de maneira desigual a chama clara do fogão, assim como os primeiros raios do sol que penetravam pela vidraça. (Flaubert 2011:18)

Essa é a entrada de Emma no romance. Ela recebe Charles e já não aparece no parágrafo seguinte, onde vemos seu pai, Maître

Rouault, doente à espera do médico. Lukács acusa a descrição em geral do "perigo de que os detalhes se tornem autônomos", de "rebaixar o homem ao nível das coisas inanimadas" (2010:170-171). A nota pesadelesca e ominosa⁷ de sua crítica parece captar certa o valor deste trecho. Emma se amesquinha, se apaga, sucedida por todo o aparato da cozinha enumerado, agigantado, lustrando, faiscando, como numa natureza-morta flamenga. À semelhança do barrete de Charles e da fachada autoimportante de Homais, aqui a descrição introdutória escolhe e eleva algo externo ao personagem, mas estreitamente vinculado a sua personalidade e seu destino. Emma, que sonha, espera e persegue uma felicidade grandiosa, excitante e exótica, descobre-se, ao fim de cada devaneio, afundada na paralisia, na banalidade, no rasteiro da "vida ordinária", aprisionada numa *still-life* doméstica. Uma banalidade opaca e cinzenta que ela não somente habita mas encerra:

Emma ficou intimamente satisfeita por ter obtido na primeira tentativa aquele raro ideal das existências pálidas, aonde os corações medíocres nunca conseguem chegar. Deixou-se então levar pelos meandros lamartinianos, ouviu as harpas nos lagos, todos os cantos de cisnes moribundos, todas as quedas de folhas, as virgens puras que subiam ao céu, e a voz do Eterno ecoando nos vales. Aborreceu-se, mas não quis reconhecê-lo, continuou por costume, a seguir por vaidade e ao final ficou surpresa ao sentir-se apaziguada e sem mais tristezas no coração do que rugas na testa. (Flaubert 2011: 39)

⁷ Esse peso, essa ameaça da nulidade, Auerbach também reconhece no romance, a propósito de uma outra passagem, outra dessas cenas que semelham uma natureza-morta de cozinha (Auerbach 1996:460).

Tudo o que Emma sente é em segundo grau, é forcejando por seguir uma espécie de partitura romanesca das emoções, como no luto pela mãe, quando ela se compraz em percorrer o repertório lamartiniano de sentimentos fúnebres cristalizados nas imagens de "Le lac", "Le poète mourant", "L'isolement"... Sem avançar nenhum julgamento de valor, o narrador aponta o esgotamento, o esvaziamento dessa fantasia do sentir, na simples enumeração seca das metáforas lamartinianas mais famosas, que, assim apinhadas, inspiram uma emoção tão morna quanto o enfado ao qual Emma acaba por se render.

A ideia do casamento foi uma nova empreitada romanesca: ela se deixa crer que "possuiria enfim essa paixão maravilhosa que até então tinha sido como um grande pássaro cor-de-rosa planando no esplendor dos céus poéticos" (Flaubert 1999:105) e, "segundo teorias que supunha acertadas" enfeita o seu idílio conjugal prodigando a Charles todos os adágios melancólicos e rimas que sabia de cor... Mas, dessas efusões ao luar, o marido não saía nem menos simplório nem mais poético. Eis senão quando...

O casal é convidado a um baile, num castelo, de um marquês!... O autor implícito parece fazer uma concessão generosa ao conto de fada, e Flaubert o confirma: "Acabo de reler para o meu romance vários livros infantis. Dois dias já que eu tento penetrar nos *sonhos de mocinhas*, e que para isso navego nos oceanos leitosos da literatura de castelos" (*Carta a Louise Colet*, 3 de março de 1852). O baile é para Emma uma espécie de lapso às alturas. O luxo, a valsa de

uma noite, "cavam um fosso em sua vida" — a realidade emprestada ao seu "sonho de mocinha" convence-a de que a insipidez em volta é um acaso infeliz, e, "como os marinheiros em desespero", ela passa a esperar, a desesperar, por "um acontecimento".

"Ela esperava ao mesmo tempo morrer e morar em Paris", Paris que lhe cintila adiante vaga e rubra: lá, onde decerto estaria o Visconde com quem dançou, havia vestidos de cauda, grandes mistérios, angústias dissimuladas, duquesas, literatos, atrizes, "cheios de ambições e delírios fantásticos" (Flaubert 1999:128-129).

À tarde, por vezes, uma cabeça de homem aparecia atrás das vidraças da sala, rosto trigueiro, suícas negras, sorrindo lentamente com um grande sorriso dócil e dentes brancos. Uma valsa logo começava, e, sobre o realejo, numa salinha, dançarinos da altura de um dedo, mulheres de turbante rosa, tirolezes de fraque, macacos de casaca, senhores de calções curtos, giravam, giravam entre as poltronas, os sofás, os consolos, refletindo-se nos pedaços de espelho fixados nas arestas por tiras de papel [...] Eram as árias que então se tocavam nos teatros, que se cantavam nos salões, que se dançavam à noite sob lustres iluminados, ecos do mundo que chegavam a Emma. Sarabandas sem fim sucediam-se em sua cabeça, e, como uma dançarina sobre as flores de um tapete, seu pensamento saltava com as notas, balançava-se de sonho em sonho, de tristeza em tristeza. (Flaubert 2011: 61)

Na dança de seus personagens extravagantes, tirolezes, macaquinhos, damas de turbante, cavalheiros de calças curtas, o realejo parece coagular a multidão heteróclita dos devaneios romanescos de Emma — sultões, castelãs, menestréis, atrizes, literatos...

É significativo que ao realejo siga a descrição da hora das refeições, quando a lentidão de Charles em comer obriga a mulher a passear o olhar pela "salinha térrea, com o forno a fumegar, a porta a ranger, os muros a porejarem, os ladrilhos úmidos", e aceitar "todo o amargo do mundo servido em seu prato" (Flaubert 1999:138). De sonho em sonho, de tristeza em tristeza, esse é o salto que Emma está fadada a repetir do começo ao fim do romance. Em meio ao visgo dos dias iguais, aos modos chãos do marido ("à sobremesa, ele cortava a rolha das garrafas vazias; passava a língua nos dentes depois de comer; fazia ruído ao engolir a sopa"), o realejo, com a dança de seus personagens extravagantes, é mais um *intermezzo* de enlevo, um sopro do "imenso país das felicidades e paixões" (Flaubert 1999:130) que chega a Madame Bovary, como um convite e um prenúncio.

"Não se passa nada", como é de praxe dizer a propósito de *Madame Bovary*, e, no entanto, um mundo de pistas não-lineares, não-narrativas, "descrições inessenciais", se reúne para mostrar ao leitor que o acontecimento virá por força, e por força envolverá o casamento, as ilusões romanescas de Emma e a humilhação de Charles (*charbovari!, ridiculus sum!*).

Rodolphe, com madame Bovary, falava de sonhos, pressentimentos, magnetismo [...] Do magnetismo, pouco a pouco, Rodolphe passou às afinidades, e, enquanto o sr. presidente citava Cincinnatus e seu arado, Diocleciano plantando suas couves, e os imperadores da China inaugurando o ano com as sementeiras, o rapaz explicava à moça que essas atrações irresistíveis tinham sua causa em alguma existência anterior.

— Assim, nós — dizia ele — por que nós nos conhecemos ? que acaso assim o determinou ? Sem dúvida, atravessando

toda distância, como dois rios que convergem, nossas inclinações particulares nos impeliram um para o outro. E ele tomou sua mão; ela não a retirou.

"Conjunto de boas culturas !" — gritou o presidente.

— Agora há pouco, por exemplo, quando vim à sua casa...

"Ao sr. Bizet, de Quincampoix."

— Podia eu imaginar que a acompanharia?

"Sessenta francos!"

— Cem vezes mesmo eu quis ir embora, mas terminei por segui-la, terminei por ficar.

"Estrumes."

(Flaubert 1999:247-248)

Não é a primeira tentação de Emma. À primeira, à comunhão romanesca com Léon — a quem se podia falar de "infinito", de "sublime", de "ideal" (Flaubert 1999: 162) — ela resistiu num primeiro momento, sempre seguindo sua partitura romanesca, com uma virtude orgulhosa, remirada nas "poses resignadas" que fazia ao espelho (Flaubert 1999: 196). Virtude que ela inclusive quis reinvestir de suas primeiras volúpias religiosas (o gozo do incenso, das flores, das metáforas erótico-místicas, "noivo, esposo, amante celeste"...) e que novamente desmorona na conversa anódina com o padre Bournisien, a quem vai confiar seu sofrimento, e de quem, ao invés de um consolo solene e poético, termina por receber uma receita para digestão...

Ausente Léon, a virtude despida de poesia, Emma agora se deixa seduzir. Possivelmente, em outro co-texto, na boca de um personagem da biblioteca de Emma por exemplo, o magnetismo, o destino e os rios de Rodolphe ressoassem alguma nota poética. Mas, em contraponto com as couves e os estrumes entreouvados dos comícios agrícolas, o sobressalto de amor em que Emma se crê

resgatada do banal, mostra-se ao leitor com uma vulgaridade de farsa⁸.

Ela, aliás, tornava-se bem sentimental. Fora preciso que os dois trocassem miniaturas de retratos, cortassem cachos de cabelos um para o outro, e ela exigia agora um anel, um verdadeiro anel de casamento, como sinal de aliança eterna. Muitas vezes ela lhe falava dos sinos da noite, ou das vozes da natureza; depois ela evocava as mães, dela e dele. Rodolphe tinha perdido a sua havia vinte anos. Mas Emma o consolava com uma linguagem açucarada, como se faz com os meninos abandonados, e mesmo lhe dizia às vezes, contemplando a lua :

— Tenho certeza de que, lá de cima, juntas, elas aprovam nosso amor. (Flaubert 1999:274-275)

...E enquanto ela julga encenar o amor em todo o seu protocolo glamouroso, o texto parece emprestar à protagonista o chapéu de Charles, o barrete grego de Homais – o açúcar de sua ternura coalha em *bathos*⁹.

É certo que, com Léon, os ardores ritualizados de Emma terminam por se consumir — dispondo os dois de vastos estoques de poesia e ela providenciando a crédito o rico cenário e figurino indispensáveis à paixão sem freio, eles se amam febrilmente e a contento. ...Mas lhes faltava ao repertório um equivalente poético do enfado mútuo. Em *Paul et Virginie*, em *Graziella*, o amor era ceifado em lágrimas, mas em pleno viço. No mundo possível que Flaubert

⁸ Onde Emma talvez se convença de ver forças cósmicas, ao leitor já fora dado entrever, soletrados na palavra terra-a-terra de Rodolphe, os móveis e os laços do próprio romance: "— Creio que ele [Charles] seja muito bobo. Sem dúvida ela já se enfada. Ele tem as unhas sujas e uma barba de três dias. Enquanto ele trota rumo a seus doentes, ela fica em casa cerzindo meias. E quanto tédio! ela gostaria de morar na cidade, dançar a polca todas as noites ! Pobrezinha ! Uma dessas boceja depois do amor, como uma carpa sobre uma tábua de cozinha. Com três galanteios, essa aí me adoraria, tenho certeza ! como seria doce ! adorável !... Sim, mas como livrar-me dela depois?" (Flaubert 1999: 225-226).

⁹ "Atinge-se o *bathos* quando um autor, buscando o sublime, excede-se e descamba no absurdo" (Cuddon 1982:75).

metaliterariamente contrapôs às leituras de Emma, o amor é natureza-morta, beleza prestes a apodrecer.

Que importa! Ela não era feliz, jamais o havia sido. Onde vinha então essa insuficiência de vida, esse apodrecimento instantâneo das coisas que ela tocava?... Mas, se havia em algum lugar um ser forte e belo, de natureza valorosa, ao mesmo tempo cheio de ardor e de refinamento, um coração de poeta sob a forma de um anjo, lira de cordas brônzeas soando ao céu epitalâmios elegíacos, por que então ela não o encontraria? Oh! que impossibilidade! Nada, aliás, valeria a pena da procura; tudo mentia! Cada sorriso escondia um bocejo de tédio, cada alegria uma maldição, todo prazer seu desgosto, e os melhores beijos não deixavam sobre os lábios senão um desejo irrealizável de uma volúpia maior. (Flaubert 1999:421)

Emma aspira a Lamartine, mas sente e vive Baudelaire — ela é heroína do *ennui*, do *spleen*... A inanidade, a pequenez, a podridão da vida, é do que Emma foge e é ao que ela retorna ao fim de cada sonho. E mesmo quando ela se crê em pleno enlevo, em plena poesia, o autor implícito nos aponta o tolo, o farsesco, o banal...

E esse será seu fim — banalidade, farsa e podridão. Emma não morre de amor, nem de falta de amor, ela se suicida porque não consegue aplacar seus credores. Por sobre seu corpo morto, o clérigo Bournisien e o anticlerical Homais trocam os lugares-comuns de suas respectivas convicções, brigam, adormecem, fazem as pazes.

E sua última chance de poesia, extravagância romanesca de que ela nunca teria julgado o marido capaz — as exigências de Charles sobre o vestido, a coroa, os cabelos, os três esquifes —, também não se consuma sem derrisão sórdida. Quando lhe levantam

a cabeça para ajustarem a coroa, um líquido escuro lhe desce da boca, ameaça o vestido:

— Ah ! meu Deus ! o vestido, cuidado ! — exclamou madame Lefrançois. — Ajude-nos, ora ! — ela dizia ao farmacêutico. — O senhor por acaso estaria com medo ?
— Medo, eu ? — ele replicou dando de ombros. Ah, pois sim ! Já vi muito pior que isso no l'Hôtel-Dieu, quando era estudante de farmácia ! Fazíamos *punch* no anfiteatro durante as dissecações ! O nada não amedronta um filósofo ; e até, como eu digo amiúde, tenho a intenção de legar meu corpo aos hospitais, para que mais tarde sirvam à Ciência. (Flaubert 1999:479-480)

A mecha de cabelos de Emma que Charles pediu (outro detalhe ironicamente romântico), é Homais quem corta. Tremendo, ele lhe pica as têmporas, e, com três golpes de tesoura a esmo, "deixa marcas brancas naquela linda cabeleira negra" (Flaubert 1999:482).

A nave dos tolos, dos cegos, dos vãos

A escrita de *Madame Bovary* foi penosa, as correções e os expurgos inumeráveis.

Eu gostaria de ler essas cento e cinquenta e oito páginas com um único golpe de vista, e de captá-las, com todos os seus detalhes, dentro de um único pensamento. [...] Que coisa massacrante que é a prosa ! Não se dá nunca por finda ; há sempre algo a refazer. Eu creio no entanto que ela pode ganhar a consistência do verso. Uma boa frase de prosa deve ser como um bom verso, *inalterável*, e igualmente ritmada, igualmente sonora. (Flaubert, *Carta a Louise Colet*, 22 julho de 1852)

O zelo excessivo de Flaubert e sobretudo esse desejo de um olhar panóptico, que captasse todos os detalhes a um só tempo, parecem instalar no polo autor a responsabilidade por uma coerência total da obra. Coerência que, de seu lado, o leitor presume ir encontrando ao longo da leitura (Lukács 2010:166) e que, ao final, extrairá de qualquer maneira, terá suas conclusões, constituirá sua própria *Gestalt* (Iser In Lodge 1988), sua própria forma percebida. A ideias de leitor previsto e de autor implícito encerram como presunção essa aspiração flaubertiana à coerência total, o leitor previsto seria aquele capaz de captar o complexo de relações que sustentam e informam a obra. ...E, no entanto, autonomia não se confundindo com independência, acabamento e inacabamento mantendo um equilíbrio delicado, a obra permanece um objeto movediço, escapando ao olhar que o perscruta e dele dependendo (Macherey 1978:57-58)... Por isso mesmo resta a um leitor empírico que aspire a previsto apoiar sua *Gestalt* nas recorrências, nos paralelismos, nos ecos, nas consonâncias — buscar, na linearidade da narrativa, um "*simultaneous mental grasp*" (Frye In Leitch 2001:1451), o significado de cada parte segundo sua relação com o todo, "o paradigmático projetado no sintagmático", como em poesia... Dois paradigmas entrelaçados se nos apresentaram com a insistência de um refrão melancólico — a tolice e o germe da nulidade.

Numa tradição vasta e proteica de representação artístico-literária da *folie* — que compreende a um tempo estupidez, loucura e vício — podemos entrever duas tendências: a de distinguir

estridentemente o tolo dos demais personagens, com a sua roupa de cores desconformes e seu barrete, como nas *sotties*; a de universalizar a tolice, estendê-la a toda a humanidade, como na *Nave dos tolos*.

Charles é um tolo ostensivo. Ele é assim referido por outros personagens e assim descrito pelo narrador, testemunha de seus anos de escola. Muito se especula sobre a abertura do romance numa cena da infância de Charles. Sob nosso prisma, esse é um detalhe de enorme relevância. No teatro popular medieval, o *badin* é um parvo que se apresenta ora como um rústico rural, ora como um "cocu", um "cornudo", e frequentemente nas vestes de um escolar (LeBlanc In Janik 1998; Mazouer 1974). A entrada de Charles como estudante estúpido, claramente destoante por suas roupas e seu porte, apontado e escarnecido pelos colegas e ainda alvo de uma *charivari*, é um prelúdio de seu papel e destino como provinciano simplório e marido traído. A palavra *badin* alude originalmente à boca entreaberta em incompreensão e alheamento¹⁰, atitude reconhecida como a do estúpido. Em contraste com a beleza romântica de Léon, é assim que Charles aparece a Emma:

Charles estava lá. Com o boné enterrado até as sobrancelhas, e os grossos lábios trêmulos, seu rosto tinha qualquer coisa de estúpido; até suas costas, suas costas tranquilas, eram irritantes de olhar, e ela via ali ostentada na sobrecasaca toda a insipidez do personagem.

Enquanto ela o fitava, saboreando assim na sua irritação uma espécie de volúpia depravada, Léon avançou um

¹⁰ Do latim vulgar *badare*, segundo Petit de Jouleville apud Leblanc 1998; do provençal *badar*, segundo Mazouer 1974.

passo. O frio que o empalidecia emprestava a seu rosto um langor mais doce; [...]; uma ponta da orelha aparecia sob uma mecha de cabelo, e seus grandes olhos azuis, erguidos às nuvens, pareceram a Emma mais límpidos e mais belos que esses lagos das montanhas onde o céu se mira. (Flaubert 1999:188)

A inação estúpida de Charles termina sendo vicariamente ativa, desencadeando a ação no romance, o que novamente o aproxima do *badin*, motor das peças onde aparece (LeBlanc In Janik 1998). O movimento de repulsa e asco que ele causa em Emma se alquimiza na "volúpia depravada" que a impele aos amantes¹¹. No episódio em que, estremecida com Rodolphe, Emma tem pruridos de arrependimento e tenta redimir o marido da estupidez incitando-o, junto com Homais, a realizar um feito médico, é o malogro humilhante de Charles o que, reacendendo a cólera enojada da mulher¹², "dissipa os rancores" entre os dois amantes (Flaubert 1999:294). Entrevemos aqui, no *parasítico*, no inativo, no *inessencial*, o eixo mesmo da ação e dos temas cruciais do romance. ...Como as ilhotas de *ekphrasis* – o boné, o bolo do casamento e o realejo, que constelam a estupidez de Charles, a fantasia de Emma e o malfadado laço entre os dois.

Falsamente parasítico é também Homais, avatar do tolo pedante. A erudição ridícula é antigo alvo de sátira (basta pensar nas *Nuvens* de Aristófanes) e aparece no Dottore da *commedia dell'arte* tanto quanto em Rabelais, Brant, Molière, Erasmo.... Em *Madame*

¹¹ Outro exemplo: "[...] ela chegou a confundir as repugnâncias pelo marido como ardores pelo amante." (Flaubert 1999: 217).

¹² "Era por ele, no entanto, por esse ser, por esse homem que não compreendia nada, que não sentia nada! porque ele estava lá bem tranquilo, sem nem desconfiar que o ridículo de seu nome iria agora sujá-la tanto quanto a ele" (Flaubert 1999:293).

Bovary, como vimos, Homais lembra um pouco a estupidez insidiosa do Polonius de *Hamlet*, tangenciando cegamente a ação principal, como uma sombra de derrisão e vazio que se projeta sobre tudo de que o personagem se aproxima, todas as situações em que figura, tudo o que sua verborragia menciona.

Emma percebe agudamente, dolorosamente, a estupidez de Charles, que lhe personifica toda a banalidade, toda a nulidade em que se liquefazem seus dias, na compulsória placidez doméstica, cercada de rústicos provincianos. Mas no impulso mesmo de elevar-se, mancha-se de trivial, de ridículo, na afetação de seus clichês românticos, para ela mesma drenados de ardor em náusea, e, para o leitor, esvaziados de efeito pela arquitetura do romance. No elã por "uma volúpia maior", Emma confunde "as sensualidades do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos e as delicadezas do sentimento" (Flaubert 1999:130), e se deixa arruinar comprando a prazo mil frivolidades (*Lheureux*, o mercador agiota, é assim uma espécie de Mefistófeles que lhe vende a felicidade ao preço da alma), que nunca bastam para aplacar o *horror vacui* que é seu próprio tédio. A *folie* de Emma — sua vaidade, sua sede desregrada de beleza, de prazer — muda em *vanités* suas naturezas-mortas, sua consciência aguda do doméstico: a demasia de objetos de que ela se reveste e se rodeia, todo o aparato do prazer, do luxo, da soberba somente antecedem e apressam sua queda no vazio, trazem em germe o nada.

Os personagens todos são néscios — o triângulo Charles, Homais, Emma, mas também os outros — tropeçam e tateiam cegos,

cada um "em seu próprio mundo de estupidez mesquinha e insensata, um mundo de ilusões, hábitos, impulsos e chavões; todos estão sós, nenhum pode compreender o outro, ou ajudar o outro a compreender" (Auerbach 1996:460). É recorrente a menção à inconsciência de Charles. Monsieur Bovary dorme enquanto Madame devaneia sozinha, flerta com Léon, ou encontra com Rodolphe; e a cegueira do marido, a "convicção de fazê-la feliz" (Flaubert 1999:187), excitam ainda mais a cólera e o desassossego de Emma. Cegueira maior é a dela, e talvez ela se dê conta em sua agonia final, quando ouve novamente cantar o mendigo cego e imundo que lhe sujava as idas a Rouen para ver Léon, uma cançãozinha singela e vulgar, como o amor, fora dos livros, não pode deixar de ser, "uma melodia de fazer dançar ursos, quando o que queremos é enternecer as estrelas" (Flaubert 1999:301):

*Amiúde um dia de calor
Faz sonhar a mocinha com o amor.*

Emma levantou-se como um cadáver que se galvaniza, os cabelos em desalinho, a pupila fixa, a boca aberta.

*Zelosamente apanhando
Espigas pela foice ceifadas,
Minha Nanette vai se inclinando
Para os sulcos onde as vê espalhadas.*

– O Cego! – ela exclamou.

E Emma pôs-se a rir, dum riso atroz, frenético, desesperado, pensando ver o rosto horrendo do miserável, que surgia das trevas eternas como uma assombração.

Ali quanto não ventou!

E a sainha curta esvoaçou!

Uma convulsão a abateu sobre a cama. Todos se aproximaram. Ela já não existia. (Flaubert 1999:472)

Talvez Emma ria de se descobrir, tarde demais, tola entre os tolos, cega entre os cegos¹³. E talvez seja essa a peça que pregue Flaubert, com o arbítrio do escritor que sobreleva a arte ao realismo: como se faz na iconografia e na literatura da *folie*, ele instala o narrador insólita e conscopicamente no quadro, na cena de enunciação, que se patenteia como moldura, no início e fim do livro. Presente no início da história, o narrador ancora o final no presente da leitura, no presente do narratário.

Narrador e narratário — e, se o capuz couber, autor e leitor — não escapam da nave dos tolos.

Referência Bibliográfica

- ARDEN, Heather. 1980. *Fool's play: a study of satire in the sottie*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- ARISTÓTELES. 1979. *Poética*. (Os pensadores) São Paulo, Abril Cultural.
- AUERBACH, Erich. 1997. *Figura*. São Paulo: Ática.
- _____. 1996. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BAKHTIN, Mikhail. 1996. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Brasília: EdunB, Hucitec.
- _____. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, Roland. 1968. "L'effet de réel". In: *Communications*, 11: 84-89.
- BAUDELAIRE, Charles. "Madame Bovary par Gustave Flaubert" In: *L'Artiste*, 18 octobre 1857. Collection électronique de la Bibliothèque Municipale de Lisieux.

¹³ Indício dessa importância simbólica do mendigo cego é sua menção em capitais — "O Cego!".

Disponível em: <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bovary.htm>
Consulta em fevereiro de 2011.

BRANT, Sebastian. 2011. *La nave de los necios*. Madrid: Ediciones Akal.

CRÉPET, Eugène. 1861. *Les poètes français*: recueil des chefs d'oeuvres de la poésie française depuis des origines jusqu'à ns jours. Paris: Imprimerie de J. Claye.

CUDDON, John Anthony. 1982. *A dictionary of literary terms*. Aylesbury: Penguin Books.

DAVIES, G.; STEWART, A. 2002. "Head of a Jester". *Faculty Publications and Creative Activity, Department of Art and Art History*. Paper 6: 170-174.

Disponível em: <http://digitalcommons.unl.edu/artfacpub/6> Consulta em fevereiro de 2011.

ECO, Umberto. 1994. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1997. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes.

EDELESTAND, M.M.; DUMÉRIL, A. 1849. *Dictionnaire du patois normand*. Caen: B. Mancel, Libraire, Publicateur,

FLAUBERT, Gustave. 1999. *Madame Bovary*. Paris: Librairie Générale Française.

_____. 2011. *Madame Bovary*. (trad. Ilana Heineberg) Porto Alegre: LP&M.

_____. 2003. *Correspondance*. Ed. Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen.

Disponível em: <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/> Consulta em fevereiro de 2011.

FORBES, Amy Wiese. 2010. *The satiric decade*: satire and the rise of republicanism in France, 1830-1840. Plymouth: Lexington Books.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. 1957. Princeton: Princeton University Press.

_____. "The archetypes of literature". In: Vincent B. Leitch (ed.) 2001. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York & London: W.W. Norton, pp.1445-1457.

ISER, Wolfgang. "The reading process: a phenomenological approach". In David Lodge. 1988. *Modern criticism and theory: a reader*. London & New York: Longman, pp. 212-229.

KERMODE, Frank. 1983. *The art of telling*: essays on fiction. Chicago: The University of Chicago.

LEBLANC, Yvonne. "Le Badin". In: JANICK, Vicki.K. (ed.) 1998. *Fools and Jesters in Literature, Art and History*: a bio-bibliographical sourcebook. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, pp.55-61.

LEGOFF, J.; SCHMITT, J.-C. 1977. *Le charivari*: actes de la table ronde organisée à Paris, 25-27 avril 1977. Paris: Écoles des Hautes Études.

LUKÁCS, Georg. 2010. "Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo". In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, pp.149-185.

MACHEREY, Pierre. 1978. *A theory of literary production*. London, Henley & Boston: Routledge & Paul Kegan.

_____.1966. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris: François Maspero,.consultado através do site pessoal do autor: <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/accueilmacherey.html> Consulta em fevereiro de 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. 2004. *Le discours littéraire*. Paris: Armand Colin.

MAZOUER, Charles. 1974. "Du badin médiéval au naïf de la comédie du XVII^e siècle". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°26: 61-76.

NEEFS, Jacques. Préface. In: Gustave Flaubert. 1999. *Madame Bovary*. Paris: Librairie Générale Française, pp.7-43.

PICOT, Émile. 1878. *La sottie en France*. Fragment d'un répertoire historique et bibliographique de l'Ancien Théâtre Français. Nogent-le-Rotrou: Imprimerie Daupeley-Gouverneur.

TOFFIN, Gérard. 1997. J.-M. Privat. Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique. *L'Homme*, vol. 37, n. 142, pp.12-124.