

## V

Os outros métodos com os quais a forma de um romance pode ser criada precisam ser observados num livro muito diferente do de Tolstói. Para se ter uma visão das grandes massas gerais em que toma forma um romance, *Guerra e Paz* parecia mais promissor do que outro qualquer; mas quando se trata de seguir a mão do romancista enquanto trabalha, devemos procurar algo controlado com muito mais sutileza. Não que a mão de alguém seja mais delicada que a de Tolstói em certos momentos e para certos efeitos, e o crítico não pode deixar de voltar a ele a propósito desses momentos e efeitos. Mas vimos que, ao analisar-lhe o livro, temos a atenção continuamente desviada pelo problema do tema; a incerteza no tocante à intenção de Tolstói sempre se imiscui entre o leitor e os pormenores de seu método. Por conseguinte, quero agora um livro com um tema fixado e determinado, de modo que seja possível considerar-lhe o estilo do tratamento sem dividir minha atenção. Não é tão fácil encontrá-lo como se poderia cuidar; ou melhor, seria difícil encontrá-lo, não fora o fato de que, no caminho do crítico, sempre à mão e inevitável, há um livro exatamente da espécie que procuro, *Madame Bovary*, de Flaubert. O que quer que esse livro possa ser, ou deixar de ser, depois de muita leitura, ele permanecerá sempre como o romance de todos os romances, que a crítica da ficção não pode ignorar; assim que mencionamos os princípios da arte, precisamos estar preparados para medir-nos com Flaubert.

Esta é uma necessidade aceita entre os críticos, e existem, por certo, carradas de motivos para que tal aconteça. A arte de Flaubert, de qualquer modo, ministra um padrão perfeitamente definido; não há como confundí-la ou interpretá-la mal. Ele não é dos que apresentam muitos aspectos, oferecendo abono para diferentes doutrinas críticas; Flaubert tem apenas uma palavra para dizer, e é impossível encontrar nela mais do que um único sentido. Por conseguinte, ele estabelece um ponto na esfera da crítica, um ponto conveniente para

todos nós; podemos referir-nos a ele a qualquer momento, com a plena certeza de que sua posição é a mesma na opinião geral; ele oferece ao crítico um pólo imóvel. No tocante ao meu propósito particular, ao existe outro livro como o seu *Madame Bovary*, romance cujo tema não existe firme e claro, sem a menor sombra de ambiguidade para quebrar a linha que o prende. A história de seu tratamento pode ser rastreada sem que se perca um só elo.

Ela está fartamente comentada, nas cartas publicadas do autor, durante os longos anos em que as frases foram sendo unidas umas às outras; e é realmente curioso ouvi-lo, dia após dia, e aguardar em vão qualquer indício de dificuldade ou perplexidade tocantes ao tema. Flaubert chegava a odiar e descompor sua infeliz história, e a falar sobre ela com um rancor exasperado, como se, de um modo ou de outro, ela se houvesse apossado dele injustamente e ele a detestasse, por lhe haver acudido ao espírito. Isso é muito estranho, mas este é outro assunto; seu ressentimento pessoal contra a invasão de que fora vítima por parte do livro nada tinha a ver com a dificuldade que encontrou para escrevê-lo. Seus clássicos tormentos não eram causados por nenhuma insubordinação da história que lhe cumpria contar; o livro que imaginara deitara raízes em seu pensamento, sem nunca arredar pé. Ano após ano, trabalhou o seu tema sem encontrar nele, aparentemente, nada que o perturbasse ou desviasse de seu contínuo esforço para versá-lo e escrevê-lo de uma forma satisfatória. Essa era a única dificuldade; não se tratava de lutar com um assunto não de todo conhecido e que lhe fizesse exigências imprevisíveis; nunca lhe foi preciso segurar *Bovary* com uma das mãos enquanto o escrevia com a outra. Muitos romancistas, vindo a conhecer mais e melhor o tema, à proporção que o desenvolviam, descobrindo nele muito mais do que esperavam descobrir, tiveram, ao que parece, de fazer esse duplo esforço. Mas Flaubert reduziu seu livro a um estado maravilhoso de imobilidade durante o tempo que levou para escrevê-lo, através de todo o suplicio que isso lhe custou, não houve uma hora sequer em que a história lhe apresentasse um aspecto novo ou incerto. O autor poderia odiar o tema, mas este jamais o decepcionou ou desconcertou.

Em *Madame Bovary*, por isso mesmo, os métodos da arte se destacam claramente. A história queda-se, obediente, diante do autor, com todos os seus desenvolvimentos e ilustrações, as personagens definidas, os incidentezinhos dispostos em ordem. Sua única preocupação é apresentar a história, contá-la de modo que produza o efeito desejado, mostrar a coleçãozinha de fatos, de sorte que estes possam anunciar o significado que ele encontra neles. Refiro-me ao seu afã de "contar".

a história sem ter, naturalmente, a menor idéia de estar fazendo isso e nada mais; a arte da ficção só começa quando o romancista pensa na história como num material para ser *mostrado*, exibido de maneira que se conte sozinho. Transmitir pura e simplesmente ao leitor os seus fatos, como outras tantas informações — pouco mais é do que expor o "enredo" do livro, as bases sobre as quais o romancista se abalança a criar. O livro não é uma enfiada de fatos, é uma imagem una; os fatos não têm validade por si mesmos, nada são enquanto não forem utilizados. Não é sobre a arte simples da narrativa, mas sobre a arte ampla da ficção que estou tecendo comentários; e na ficção não pode haver apelo a nenhuma autoridade fora do próprio livro. A narrativa — como os contos de Defoe, por exemplo — têm de procurar apoio alhures; Defoe conseguiu isso atestando a veracidade histórica de suas histórias. Mas, num romance que faça jus a esse nome, os atestados dessa natureza são de todo impertinentes; a coisa tem de *parecer verdadeira*, e nada mais. Não é feita para parecer verdadeira por decreto.

Não obstante, o romancista precisa expor, contar, narrar — que mais pode fazer? Seu livro, em última análise, é uma série de afirmações. Assim é, obviamente, e a diferença entre a arte de Defoe e a arte de Flaubert reside apenas no método diferente que eles utilizam para fazer suas declarações. Defoe segue um caminho mais direto, Flaubert percorre uma trilha mais longa; mas os desvios franqueados a subentendemos sua maneira de escolher o caminho. Tendo-o escolhido, segue-o, sem dúvida, por meio de uma narrativa singela; relata uma sucessão de fatos, seja o aparecimento de Emma, seja um dos seus estados de espírito, seja alguma coisa que ela fez. Mas essa necessidade comum de exposição, no fundo, é presumida desde o início; e, ao criticar a ficção, podemos fazê-lo como se o romancista pudesse, de fato, lidar imediatamente com as aparências. Podemos falar da imagem ou do drama que ele cria, podemos dizer claramente que ele evita o mero relato porque, no nível da ficção, todo o interesse está em outra área; só nos interessa o seu método de escolher as informações que oferece. Um escritor como Flaubert — ou como qualquer romancista cuja obra é capaz de suportar a crítica — está tão longe de contar uma história como esta pode ser contada num relatório oficial, que deixamos de considerá-lo um relator, em qualquer sentido. Ele produz um efeito e uma impressão por um método mais ou menos habilidoso. Contemplando-lhe a obra acabada, podemos distinguir-lhe o método, defini-lo tal-vez, observar-lhe as mudanças de vez em quando e explicar a escolha feita pelo romancista.

Há grande diversidade de método em *Madame Bovary*, muito em-bora a história seja tão simples. Em que consiste, afinal, essa história? Charles Bovary, simples e atoleimado jovem médico de província, faz um casamento prudente, e tem a sorte de perder a esposa cacete e mais velha do que ele pouco tempo depois. A seguir, apaixona-se pela filha de um fazendeiro vizinho, jovem bonita e caprichosa, que casa com ele. Ela se entedia profundamente com a existência que leva numa cidadezinha do interior, encontra um amante, cansa-o, encontra outro, enche-se de dívidas, toma veneno e morre. Depois da morte dela, Bovary descobre a prova de sua infidelidade, mas tem o cérebro obtuso tão aturdido pela dor e pelas preocupações, pela vida em geral, que não é capaz de sentir distintamente outro sofrimento muito intenso. Dali a pouco morre também. Nisso se resume a história, apresentada como um "enredo" e que, assim resumida, nada nos diz sobre o tema de Flaubert. Haverá muitos temas numa historieta dessa natureza, muitos pontos de vista diferentes, a partir dos quais será possível fazer um livro com os fatos corriqueiros. A maneira de apresentá-los dependerá inteiramente do assunto particular que Flaubert encontra neles; enquanto isso não se patentear, não se pode criticar o método.

Mas o método pode ser observado; e nota-se imediatamente que Flaubert lida com seu material de modo muito diverso de um ponto a outro. Às vezes, parece estar descrevendo o que ele mesmo viu, lugares e pessoas que conheceu, conversas que talvez tenha escutado; não quero dizer que esteja narrando literalmente uma experiência própria, senão que escreve como se o fizesse. Sua descrição, nesse caso, toca apenas assuntos que nós mesmos, você ou eu, poderíamos ter percebido sozinhos, se estivéssemos no mesmo lugar naquele momento. Seu propósito é colocar a cena diante de nós, de modo que possamos compreendê-la como uma imagem que se desentrola aos poucos, ou como um drama representado. Mas, logo depois, o método volta a modificar-se. Surge uma conjuntura em que, por uma razão qualquer, precisamos saber mais do que poderíamos descobrir se nos limitássemos a olhar e a prestar atenção. Flaubert, o autor da história, precisa intervir com seu conhecimento superior. Talvez se trate de qualquer coisa no passado das pessoas que se estiveram movimentando ou falando em cena; presume o autor que não poderemos entender corretamente este incidente ou aquela conversa se não soubermos o que ele agora passa a contar-nos. E, assim, para projetar nova luz sobre o drama, rememora circunstâncias, de que não nos teríamos advertido. Ou pode ser que ele — que naturalmente conhece tudo, até os pensamentos mais íntimos, não expressos, das personagens — queira que

compartilhemos da mente de Bovary ou de Emma e não que sejamos meros espectadores de suas palavras ou atos; e, assim, deseje abaixo da superfície, penetra-lhes a consciência e descreve a série de idéias e sentimentos que a agitam.

Estes são os recursos familiares do narrador, que toda gente costuma usar. É tão natural aproveitá-los que, se não atentarmos propriamente para os artifícios do escritor, assinalando-os quando ele passa de um para outro, mal notamos a mudança. Ele conta uma história da maneira comum, a maneira óbvia e descontraída. Na realidade, porém, essas variações representam diferenças fundamentais de método. Se a história tiver de ser *mostrada* a nós, nossa relação com ela, nossa posição diante dela evidencia-se à primeira palavra. Estamos colocados em face de determinada cena, de certa ocasião, de uma hora escolhida na vida dessas pessoas cujos destinos acompanhamos? Ou estamos observando suas existências de um lugar mais elevado, participando do privilégio do romancista — abarcando-lhes a história com uma ampla esfera de visão e absorvendo um efeito geral? Eis aqui uma alternativa necessária. Flaubert, aliás, dá-nos primeiro uma cena — a cena da chegada de Bovary à escola, quando ainda garotinho; reproduz o incidente dessa manhã; e, depois, abandona-o, faz um resumo do pano de fundo da vida do menino, descreve-lhe os pais, as condições do lar, a carreira ulterior como estudante. Assim começam nove entre dez romances — a cena inaugural, o retrospecto e o sumário. E o espectador, o leitor, está tão acostumado a isso que não dá tento de nenhuma mudança violenta de ponto de vista, embora tenha sido transferido, de um momento para outro, de uma posição diretamente fronteira à ação para um nível mais elevado e dominante, do qual se pode ver todo um período de tempo. Nisso, portanto, há uma distinção de método; e é muito significativo o fato de que até nessa questão elementar nossa nomenclatura seja incerta e ambígua. Como fazer, então para discriminar essas maneiras tão diversas de expor os sucessos de uma história? Não sei — é como se não tivéssemos recebido expressões para assinalar a diferença entre o azul e o vermelho. Presumamos, todavia, que a apresentação “cênica” e a apresentação “panorâmica” de uma história expressem, rigorosa e tecnicamente, uma antítese inteligível.

Eis aí outra vez a nossa relação — nossa, do leitor — no que toca ao autor. Flaubert costuma ser considerado um escritor muito “impessoal”, que se mantém em segundo plano e deseja que ignoremos a sua presença; ele coloca a história diante de nós e abstém-se de qualquer comentário. Devo dizer, porém, que esse ponto foi martelado em excesso; isso apenas quer dizer que Flaubert não anuncia expres-

samente sua opinião e, por isso, afirma-se que as opiniões de um autor realmente artístico não aparecem na história. Claro está, porém, que ele precisa mostrar o que pensa de seu tema a cada pincelada que lhe dá; pois o tema, o livro que ele encontra no fragmento de vida que escolheu, é simplesmente a representação de sua maneira de vê-lo, de seu juízo, de sua opinião sobre ele. A famosa “impessoalidade” de Flaubert, e dos que são como ele, reside na dose maior de tato com que expressam seus sentimentos — dramatizando-os, encerrando-os numa forma viva, em lugar de expô-los diretamente. Não é a essa questão, à opinião de Flaubert sobre Emma Bovary e sua história — a qual, de fato, não deixa a menor dúvida — que me refiro quando falo de nossa relação com o autor do livro.

Trata-se de uma questão de método. As vezes o autor fala com a própria voz, às vezes fala através de uma personagem — neste livro, quase sempre, através da própria Emma. Assim descreve uma paisagem, a bem cuidada região rural em que se decide o destino da moça, o aparecimento e os hábitos dos vizinhos, ou o comportamento dela; e, ao fazê-lo, utiliza sua linguagem e seus padrões de apreciação; enfrenta pessoalmente o leitor, por mais cuidado que tome para não dizer nada que nos desvie a atenção do que descreve. Reproduz alguma coisa que está em seu espírito. A seguir, utiliza os olhos, a mente e os padrões de outrem; a paisagem tem agora as cores que ostenta aos olhos de Emma; o incidente é apreendido pelo aspecto que mais diz com a imaginação dela. Flaubert afastou-se, e é com Emma que lidamos diretamente. Tomemos, por exemplo, as figuras de seus amantes, Rodolphe e Léon, o vistoso fidalgo de província e o estudante ambicioso; se Flaubert devesse descrevê-los como *ele* os vê, à parte do que representam para Emma, eles não o ocupariam por muito tempo; para seu espírito, e para qualquer espírito crítico, são ambos insignificantes. Todo o seu efeito no livro se resume no efeito que produzem sobre a sensibilidade de uma mulherzinha limitada e tola. Ou, ainda, tomemos o incidente da única incurção de Emma na alta sociedade local, o baile na casa grande, que lhe desperta tantos sonhos românticos; tudo se apresenta em função dela, aparece como apareceu a ela. E, de vez em quando, o ponto de vista se transfere dela para outra pessoa, e temos uma visão momentânea do que *ela* é aos olhos do marido, da sogra, do amante.

De mais disso, seja a voz do autor ou de sua criatura, há uma forma pictórica de tratar o assunto, como há também uma forma dramática. Pode ser que a impressão — como no caso do baile do marquês

— seja apresentada principalmente como descrição, o reflexo dos acontecimentos no espelho da consciência receptiva de alguém. O leitor não olha realmente para a ocasião, ou só o faz de quando em quando; observa sobretudo a onda de emoções de Emma, sobre as quais o epitélio atua com suma intensidade. A coisa é "cênica", no sentido em que acabo de usar a palavra; o que quer dizer que focalizamos uma hora única e determinada; não temos uma visão extensa e geral da experiência de Emma. Mas, se bem se trate de uma *cena*, ela não é descrita dramaticamente; se tomássemos o diálogo existente e juntássemos a ela as coisas reais descritas, pessoas, trajos, danças e banquetes — se tomássemos tudo isso e o collocássemos num palco, para que ali fossem teatralmente representados, perderíamos o efeito peculiar da ocasião no livro. Nada poderia ser mais definido, mais objetivo, do que a cena contida nas suas páginas; mas tudo lá se banha no clima do estado de espírito de Emma, e é para a natureza desse clima que nosso interesse se volta no momento. Os fidalgos e fidalgas ficam de longe; a comoção invejosa e maravilhada de Emma enche todo o primeiro plano. A cena é tratada pictoricamente.

Contemple-se depois, todavia, o incidente dos *comices agrícolas*, a exposição de gado em Yonville, a multidão na praça do mercado, a distribuição de prêmios e os discursos. Esta cena, como a outra, é toda apresentada (posto que o método de Flaubert seja sempre um tanto ou quanto misto, por motivos que analisaremos dentro em pouco) do ponto de vista de Emma; ela senta-se ao lado de Rodolpho, enquanto este lhe faz declarações de amor à sombra da eloquência do conselheiro, e ela alonga os olhos pela assembleia — e assim como as vê, assim a multidão e a luz são transmitidas ao leitor. Observe-se, contudo, que, nessa ocasião, os fatos da cena são bem destacados; a disposição de ânimo de Emma significa muito pouco e temos uma visão direita das coisas sobre as quais repousam casualmente os seus olhos. Ouvimos os períodos retóricos do conselheiro, as falas ternas de Rodolpho, as respostas de Emma, interrompidos a trechos pelo rumor da multidão. É uma cena que, muito conceivelmente, poderia ser posta no palco sem nada perder da impressão principal que transmite no livro — uma impressão de contraste irônico, do alvoroço e dos atropelos que cercam a oração do dignitário pomposo, do trivial romancinho que se entabula, inobservado. Para perceber a força do contraste, o leitor só precisa ver e ouvir, estar presente enquanto as horas passam; e o autor coloca-o ali nessa conformidade, diante dos fatos visíveis e audíveis do caso, deixando que estes lhe contem a história. É uma cena tratada de forma dramática.

Eis aí uma diferença de método, que chama constantemente a atenção do crítico ao ler um romance. Está o autor escrevendo, em dado momento, com a atenção voltada para os incidentes da história, ou está considerando principalmente a forma e a cor que eles assumem no pensamento de alguém? É provável que faça as duas coisas, na mesma página, talvez, ou até na mesma sentença; nada o obriga a renunciar às vantagens de nenhum dos métodos, se à sua história aproveitar o uso alternado de ambos. De longe em longe, com efeito, encontramos um autor que se restringe deliberadamente a um único método, tratando todo o livro com rígida uniformidade, por amor de algum aspecto particular do tema, que um método sem mistura revelará melhor. Geralmente, porém, o romancista não abre mão de sua liberdade de utilizar qualquer um dos recursos à sua disposição, agora este e depois aquele, usando o drama onde o drama lhe dá o de que ele precisa, usando a descrição pictórica onde a forma da história a exige. A única lei a que obedece durante todo o tempo, seja qual for o seu curso, é a necessidade de seguir *algum* plano, o princípio que adotou; e, naturalmente, um dos seus primeiros preceitos, como acontece com todo artista de qualquer espécie, é não permitir a si mesmo maior liberdade de ação do que a necessária. O crítico, portanto, procura o princípio no qual se misturam e variam os métodos do romancista — procura-o, como sempre, no tema do romancista, e vai assinalando a sua aplicação à medida que o tema se desenvolve.

E o mesmo acontece com os meios, que eu divido em cênicos e panorâmicos — ficamos sempre à espreita para ver como se processa a alteração, como a história é vista ora de um plano mais alto, ora trazida para o nível do leitor. Aqui, mais uma vez, a necessidade da história parece, a espaços, puxar decisivamente numa ou noutra direção; e nós temos um livro que é, essencialmente, uma visão ampla e geral, ou um encadeamento de cenas particulares. Quase sempre, porém, esperamos que a cena, logo depois, dê lugar a uma espécie de crônica ou sumário, e que este, por sua vez, prepare o caminho para a conjuntura que o remata. A colocação exata dessa conjuntura no ponto adequado, de modo a esclarecer uma nova face do tema e levar avante a ação mediante a determinação de um cenário, figura, no meu entender, entre os principais cuidados do autor ao planejar um livro. Uma cena que não seja realmente desejada, e não *faça* nada em especial — é uma cena que, à míngua de preparação, deixa de produzir efeito — é uma falha da história, da qual, supomos, o romancista sempre se guarda. De qualquer modo, não resta dúvida que a cena conserva o lugar de honra; é o meio mais fácil de despertar interesse e suscitar perguntas — topa-

mos com uma cena na primeira página e entramos a fazer conjecturas sobre as pessoas nela envolvidas: e não resta dúvida que ela se repete para produzir um climax, a solução do problema — completando, assim, o que começou. Em *Madame Bovary* as cenas são distribuídas e apresentadas com extrema habilidade; todas parecem ter sempre mais que oferecer a cada nova leitura. O baile, os *comices*, a noite no teatro, a fatídica entrevista de Emma com Léon na catedral de Ruão, a notável sessão do padre e do boticário ao pé de seu leito de morte — estas cenas formam a articulação do livro, o plano de sua estrutura. Cada fase da história está firmemente dirigida para a que se lhe segue na ordem exata. No momento em que chegamos à cena, nada falta à sua oportunidade; a ação está madura, o lugar está ajustado; e, então, o incidente absorve a história, estabelece concludentemente um aspecto dela e descerra as cortinas para o seguinte. E o rápido sumário que se segue, com suas pausas para uma visão momentânea da vida diária de Emma e do seu cenário, leva o livro, mais uma vez para o climax que já se vislumbra à distância.

Mas o ponto mais óbvio do método, sem dúvida, é a difícil questão do ponto de vista. Com que personagem se identificará o escritor, se é que deve identificar-se com alguma; quem irá ele "investigar"? Qual desses vasos de idéias e sentimentos ele irá desvelar de dentro para fora? Imagino a sua história não escrita erguendo-se diante dele, com suas linhas principais estabelecidas, algo a princípio inteiramente objetivo, a coisa toda vista de fora — a cadeia de incidentes, os homens e as mulheres em seus lugares. E pode ser que a história se mantenha nessa condição enquanto é escrita, e que o livro acabado não seja mais que um relato de coisas lóbricadas do ponto de observação do autor, que permanece fora da ação, sem que se divulguem os pensamentos de quem quer que seja. Mas isso é raro; tamanha contensão é penosa, a não ser numa história muito compacta e muito direta. Em algum ponto o autor terá de invadir a intimidade das personagens e franquear-lhes a mente, para o leitor. E, mais uma vez, não há dúvida que ele não tem a intenção de alterar o ponto de vista com mais frequência do que o necessário; e, se todo o tema puder ser apresentado tal como o vê uma das figuras do livro, não haverá razão para estender-se mais. Mergulhos ocasionais e desnecessários na vida íntima das personagens só confundem o efeito, mudando o foco sem um rendimento compensador. Mas, qual é o centro, qual o espírito que realmente domina o assunto? A resposta nem sempre se evidencia de pronto, nem sempre parece corretamente descoberta nos romances que lemos. Está visto que em muitas histórias não há dúvida alguma a respeito; sempre

existe, no meio da ação, alguém que é claramente a pessoa destinada a interpretá-la para nós, e a ação, por conseguinte, será vista do ponto de vista dele ou dela. Em *Madame Bovary*, de Flaubert, não poderia haver dúvida alguma de que teríamos de usar principalmente os olhos da própria Emma; o centro do tema está na experiência dela e não nos fatos concretos que a rodeiam. Sem embargo, como eu já disse, Flaubert julga necessário olhar para ela de vez em quando, tirando proveito, nesse meio-tempo, de outro ponto de vista, e um exame mais atento do assunto logo nos mostrará por que ele faz isso.

Temos aqui, portanto, os elementos do método do romancista — essencialmente poucos e simples, mas infinitos em suas possibilidades de fusão e combinação. Estão dispostos num novo plano para ajustarem-se a cada novo tema que o escritor tem em mãos; vêmo-los alternados, unidos, sobrepostos, este fundido com aquele, a ação dramática tratada de forma pictórica, a descrição pictórica apresentada de forma dramática — e fique entendido que sempre uso essas palavras no sentido especial que já indiquei. Num trabalho bem feito é sempre interessante descobrir como o método tende a sobrepor-se ao método, de modo que temos, por assim dizer, camadas e estratificações no tratamento da história. Tentarei distinguir algumas delas, e tenho para mim que a busca é útil para a compreensão do próprio romancista. Pois, se bem seja verdade que o método de um homem depende da história particular que ele se empenha em escrever, a história que lhe ocorre, o assunto que ele acerta de encontrar, será o que exige a espécie de tratamento que se harmoniza com a sua mão; e, dessarte, seu método será uma parte de si mesmo, e nos dirá da qualidade de sua imaginação. Mas, diga-se de passagem — só me interessa a maneira como a coisa é feita; e, tendo observado alguns traços dessa maneira no livro de Flaubert, posso agora procurar o motivo deles numa inspeção mais atenta de sua obra.

## VI

Se Flaubert se arroga a liberdade de contar sua história de várias maneiras — isto é, com um método freqüentemente modificado à medida que prossegue — é provável que tenha bons motivos para isso. Pensando cada palavra e calculando cada efeito com tanta paciência, ele não poderia ter sido casual e descuidado no tocante ao método; não optaria por um meio em detrimento de outro, porque aquele lhe daria menos trabalho, ou porque tivesse deixado de notar que havia outros meios à sua disposição, ou ainda porque todos lhe parecessem equivalentes. A primeira vista; contudo, dir-se-á que seu modo de chegar ao tema — se o tema é Emma Bovary — parece consideravelmente casual. Entre tantas personagens, ele prefere começar com Charles — Charles, o marido, o néscio, que se apaixonou pela sua boniteza e nunca tem um lampejo de compreensão do que ela é; e começa com a história da infância de Charles, sua educação, o primeiro casamento despropósito a que a mãe o obriga, e sua vivuêz; acontece, então, que Charles tem de fazer uma visita profissional a certa fazenda; acontece que a filha do fazendeiro é Emma e, assim, tropeçamos finalmente com o tema do livro. Será este, acaso, o processo mais adequado de apresentá-lo? Mas Flaubert parece muito seguro de si, e não deixa de ser interessante perguntar o que ele, de fato, pretende.

O tema, sem dúvida, é Emma Bovary; o livro é o retrato de uma mulher tola, de inclinações românticas, em condições molíneas e prosaicas. Ela está no centro de tudo; não paira a menor dúvida sobre a sua posição no livro. Mas, por que está ali? Como vimos, o verdadeiro tema do romance não nos é fornecido por um meo resumo do desenvolvimento da história. Ela pode estar ali por si mesma, simplesmente, ou por causa da situação difícil em que se encontra; pode ser apresentada como um fragmento curioso de caráter, digno de estudos; ou Flaubert pode ter-se sentido impressionado por ela como instrumento, vítima, ocasião de uma série de acontecimentos. Talvez seja retratada porque ele a julga típica e pitoresca; talvez seja uma forçazinha

perturbadora, solta entre as vidas que a circundam; talvez, por outro lado, seja uma sofredora infeliz, entre suas aspirações e seu destino. Em face de Emma e do que ela é por natureza, em face do seu ambiente e dos fatos de sua história, abalanco-me a dizer que existem dúzias de temas distintos latentes no caso. A mulher, os homens, tudo o que dizem e fazem, todo o pano de fundo por trás deles — nada disso nos acena com uma pista sequer sobre a maneira certa de tratá-los. O que se deve procurar é a idéia irreduzível a partir da qual se desenrola o livro, tal como Flaubert o escreveu.

Ora, se Emma foi imaginada por si mesma, tão-somente porque sua natureza e seu temperamento pareciam um estudo divertido a Flaubert — cuja única intenção seria traçar o retrato de uma mulher desse tipo — o resto do assunto se alinha naturalmente, e nós sabemos como encará-lo. As condições de Emma terão sido escolhidas pelo autor porque parecem projetar luz sobre ela, pondo-lhe em destaque as qualidades naturais, dando-lhe a melhor oportunidade de revelar-se tal qual é. O marido estúpido e os amantes sedutores entrarão em cena a fim de que ela possa tornar-se aquilo de que é capaz. Flaubert decide situá-la em certa cidade provinciana, cheia de personagens singulares; dá à cidade e à sua gente uma realidade extraordinária; não se trata de uma cidade *quelconque*, generalizada, mas de uma cidade tão individual e reconhecível quanto possível. Não obstante — sempre supondo que Emma, pelo que representa, é todo o seu tema — ele deve ter focalizado essa cidade, só porque, no seu entender, ela explicava e expunha a heroína melhor do que outra qualquer. Se Flaubert tivesse imaginado que uma mulher de sua laia, medianamente ambiciosa, tolamemente romântica, revelaria melhor sua qualidade num mundo diferente — no meio do êxito, da liberdade, da riqueza — ele a teria colocado em outro cenário; Charles, Rodolphe, Homard e o resto teriam desaparecido e, em seu lugar, teria surgido um conjunto mais elucidativo de circunstâncias (fossem elas quais fossem). O mundo de Emma, como é agora, no livro de Flaubert, teria de ser considerado, portanto, uma *consequência* de Emma, inventado para prestar-lhe um serviço, descrito para poder *descrevê-la*. Ou seja, o seu mundo pertenceria ao tratamento da história; nenhuma parte dele, nem o marido, nem a vida da cidade-mercado, pertenceriam ao postulado do autor, ao fundamento de sua fábula; seria possível imaginar uma montagem diferente, talvez melhor do que a escolhida por Flaubert. Tudo isso — se o tema do livro fosse tão-só o retrato de uma mulher assim.

Mas evidentemente, não é; basta-nos dirigir uma vista de olhos à lembrança que temos do livro para demonstrá-lo. O mundo de Emma

não poderia ser diverso do que é; ela não poderia ter sido transferida para condições mais ricas e mais amplas, sem destruir toda a idéia e todo o propósito do romance de Flaubert. Ela não é, por si só, o tema do livro. O que ele se propõe mostrar é a história de uma mulher como ela, num mundo como o dela, uma mulher néscia em circunstâncias acanhadas; de sorte que o cenário provinciano, atuando sobre ela, fazendo dela o que ela virá a ser, é tão essencial quanto ela mesma. Não se trata, pois, de um retrato e tampouco de um estudo de caráter por si mesmo, senão de algo que participa da natureza do drama, em que os dois atores principais são, de um lado, uma mulher e, de outro, tudo o que a cerca — isto é, *Madame Bovary*. Há um conflito, uma prova de força e um desfecho duvidoso. Emma, sem dúvida, não é uma grande força; seus impulsos são fantásticos, suas emoções são ténues e pobres; ela não tem a força da paixão que lhe permita lutar com o mundo. Tudo o que possui é um sonho romântico e um apetite simples, primitivo; mas estes são, às vezes, armas eficazes, e ela ainda pode ser bem sucedida na obtenção do que quer e na imposição das próprias condições. Por outro lado, as limitações de sua existência são realmente profundas e inflexíveis; cercam-na de todos os lados, estorvando-lhe os vóos, restringindo-lhe as oportunidades. Seja como for, o drama está montado; Emma se recebe com o marido, estabelecendo-se em Yonville e enfrenta a pobreza de sua situação. Alguma coisa resultará disso; o problema se anunciará a si mesmo. A existência de uma oposição qualquer, um par de vontades que colidem, uma ação que puxa em duas direções são a marca de um caso dramático; e até agora *Madame Bovary* tem o aspecto de um drama. Flaubert pode trabalhar o livro de baixo dessa perspectiva e dar ênfase ao problema. O centro do assunto seria encontrado, nesse caso, na luta entre Emma e tudo o que constitui a sua vida, entre os seus sonhos românticos e os fatos que a assediavam. O problema é o que vai acontecer.

Mais uma vez, porém, não é precisamente essa a questão do livro. Não se dá ênfase, obviamente, aos acontecimentos triviais da carreira de Emma. Eles poderiam ser as fases de uma história dramática, mas não o são quando Flaubert os manja, deixando perfeitamente claro que sua vista não está centrada no desfecho real da situação aflitiva de Emma, seja ele qual for; o que ela faz ou deixa de fazer tem pouquíssima importância. Suas relações amorosas com Rodolphe e com Léon são quadros que passam; não resolvem nada, não levam a clímax nenhum. A rejeição final dela por parte de Rodolphe, por exemplo, não é uma cena de drama, que decida uma questão há muito tempo em suspenso; trata-se de um dos infortúnios de Emma, com o seu efeito

acentuado sobre ela, mas não figura no livro como um momento decisivo. Ela continua seu caminho e representa a sua história; Flaubert, porém, não dá a mínima importância a qualquer dose de suspense, seja qual for seu valor dramático, que possa haver nisso e, evidentemente, considera-o irrelevante. Quem, ao rememorar o livro, pensa na série de incidentes que ocorrem em seu transcurso, em confronto com a longa e vívida impressão de umas poucas pessoas que nele se encontram e do lugar que ocupam? Nenhum acontecimento tem valor por si mesmo; todos poderiam ter acontecido de maneira diferente, nenhum é indispensável. Emma deve ter feito o que pôde de suas oportunidades de romance, mas elas não precisavam ter surgido, necessariamente, na forma de Léon ou de Rodolphe; ela teria encontrado outras, se estas não se apresentassem. Os acontecimentos, portanto, as excursões de Emma a Ruão, seus passeios pela floresta, suas (uma ou duas) aventuras memoráveis no mundo, são apenas a maneira de Flaubert contar a sua história, de dar-lhe importância a nossos olhos. Não são, por si mesmos, o que ele tem para dizer; apenas o ilustram.

Tudo isso significa, a meu ver, que, embora *Madame Bovary*, o romance, seja um drama — é um drama escolhido pela imagem que há nele, pela impressão que transmite a respeito do modo como certas vidas são vividas. Talvez o romance tenha outra força, que lhe é própria; pode ser uma luta de caracteres e vontades, em que homens e mulheres tomam conta do tema e monopolizam todo o interesse da ação; pode ser um drama, digamos, como o é Jane Eyre, em que outra obscura mulherzinha tem um papel para representar, mas em que a questão se cifra no modo como ela o representa, sobretudo o que consegue ou não consegue. Para Flaubert, a situação de que ele tirou o romance apareceu a outra luz, menos dramática do que pictórica; Emma não possuía o estóto que faria dela a principal figura de um drama; pequena e fútil, seria incapaz de sustentar um interesse que dependesse diretamente de seu comportamento. Para uma descrição, no entanto, em que o interesse depende tão-só do que ela é — a coisa é muito diferente. Sua futilidade passa a ter um valor real; Emma pode ser extremamente animada e divertida, enquanto não se atrira nenhum outro peso sobre ela; pode produzir uma impressão perfeita de vida, conquanto não possa criar uma grande história. Que Emma e sua situação apareçam, portanto, como descrição; que ela seja apresentada vivendo a sua vida, entredada como está no passado e no presente; assim se exporá melhor o fato final no centro do tema de Flaubert.

Parece que esta é a pista do tratamento do tema. É pictórico e tem por objetivo tornar a existência de Emma tão inteligível e manível quanto possível. Nós, que lemos o livro, devemos partilhar de seu sentido de vida, até que não reste nele nenhuma incerteza; devemos ver e compreender sua experiência, e *vê-la* enquanto ela a frui ou suporta; devemos ser colocados dentro de seu mundo, para sentir o gosto imediato dele, e fora de seu mundo também, para perceber todo o seu efeito, mais até do que ela mesma poderia perceber. Assim o exige o assunto de Flaubert para que o quadro se complete. A própria Emma precisa ser conhecida totalmente — eis aí o primeiro cuidado do autor; o movimento de seu espírito deve ser observado em ação, com todo o ardor e toda a pobreza de sua imaginação. Como ela cria seus romances improvisados, como se alimenta deles, como eles lhe falham — tudo isso faz parte do quadro. E, depois, há o mundo insólido e limitado em que seu apetite tem de ser satisfeito de um modo ou de outro: a cidadezinha que a encerra e isola; isso também deve ser descrito e, para poder ser claramente contado ao lado de Emma, tem de ser tão distinto e tão individual, tão plenamente caracterizado quanto ela. Trata-se de algo mais que uma simples montagem para Emma e sua intriga; faz parte integral do livro, muito mais que os casuais amantes que cruzam seu caminho. São meras ocasiões e atrações para a sua fantasia; a cidade, o *curé*, o boticário e os demais compadres indígenas necessitam de uma definição mais nítida. E, por isso mesmo, Flaubert trata o cenário do livro, Yonville e seus tipos singulares, tão intensamente quanto a heroína; remói tudo isso de um modo concentrado e dá-lhe todo o destaque possível. A cidade e a sua vida não estão por trás da heroína, em tons abafados, para representar um fundo de quadro; estão *com* ela, plenamente, em primeiro plano; seu valor no quadro é tão forte quanto o dela.

Tal é o quadro que o livro de Flaubert se destina a apresentar. E que dizer, então, do ponto de vista para o qual deve ser dirigido? Para que ele tenha a unidade de que precisa, a fim de produzir o devido efeito, não pode haver incerteza, não pode haver mudanças arbitrárias do ponto de observação do espectador. E, na história de *Madame Bovary*, o problema do ponto de vista certo pode ser consideravelmente perturbador. Onde encontrará Flaubert o seu centro de visão? — de que ponto, dentro ou fora do livro, o desdobramento do tema será comandado com mais eficácia? A dificuldade é esta — enquanto um aspecto da questão só pode ser visto de dentro, através dos olhos da mulher, outro terá de ser visto de fora, através dos olhos do autor. Parte do tema é o sentido que Emma dá a seu mundo;

precisamos ver como este a impressiona e como ela o interpreta; como ele a frustra e como a imaginação dela consegue tirar disso uma espécie de sustento. O livro não estará realmente escrito enquanto não mostrar a sua opinião das coisas, a opinião da mulher que ela era, naquele lugar e naquelas condições. Por esse motivo é imprescindível penetrar-lhe a consciência, torná-la *subjetiva*; e Flaubert empenha-se em fazê-lo e em fazê-la assim, logo que ela entra no livro. Mas a história também exige, como vimos, que o lugar e as condições dela sejam vistos tais como são e conhecidos tão intimamente quanto ela própria. Pois nesse particular é falha a capacidade de Emma.

Sua inteligência é tão fraca e tão caprichosa que não lhe proporciona uma explicação suficiente de seu mundo. A cidade de Yonville nos seria muito mal revelada se Flaubert se ativesse à medida das percepções *dela*; seria rala e vazia, pouco mais que um monótono fundo de quadro para a formosa aparição dos homens que ela deseja. Quer eram os vizinhos para ela? Eles só existiam, em sua consciência, como interrupções e obstáculos cansativos, exceto de longe em longe, quando se lhe ensinava a ocasião de utilizá-los. Mas, para nós, para o espectador, eles fazem parte do retrato dela, representam o peso morto da vida provinciana, que é o fato saliente no seu caso. A idéia rudimentar que Emma deles faz é inadeguada; ela não tem um vestígio sequer do humor e da ironia que se fazem mister para dar-lhes forma. Além disso, eles a afetam mais vigorosa e variadamente do que ela mesma poderia suspeitar; impõe-se a intervenção de uma inteligência mais aguda do que a sua, que ajude o funcionamento primitivo de seu espírito. Seu par de olhos não basta; o quadro visto através deles, por si mesmo, é uma pobre coisa, pois ela só pode ver o que a sua mente é capaz de apreender; e isso tampouco lhe faz justiça, uma vez que ela mesma, em grande parte, é a criação das coisas que a cercam.

Esse dilema aparece em qualquer história, seja qual for o assunto que deve ser representado: a experiência de uma alma simples ou a experiência de uma inteligência obtusa. Se for preciso transmitir a experiência e o gosto real dela, a história terá de ser vista como a viu a pobre criatura; e, no entanto, a pobre criatura não pode contar toda a história. Faz-se mister uma mudança de perspectiva. E cumpre notar que, em *Madame Bovary*, não existe mais ninguém no livro em condições de retomar a narração quando Emma falha. Não há outra personagem que veja e compreenda mais do que ela; não há percepção nem discriminação em Yonville — esse é um ponto essencial. A inteligência do autor, portanto, e nenhuma outra, terá de proporcionar o que falta. Essa necessidade, para um escritor com o sentido agudo do efeito de

ao tipo de narrador que a faria sem disfarçá-la; ele não pertence “investigar” Emma, dando-lhe a opinião, para depois, abertamente confessadamente, voltar à própria personalidade e usar seus próprios padrões. Não há nada mais desconcertante e usar seus próprios escritor modificando o seu papel dessa maneira — desfazendo-se da personagem em que se estivera projetando e assumindo uma nova posição, fora e longe da história.

Talvez, entre os grandes, apenas Thackeray pareça encontrar o prazer positivamente obstinado em estragar sua história com um tratamento dessa ordem; há momentos em que Thackeray vangloriar-se de sua independência, insistindo expressamente na liberdade que tem para dizer o que lhe dá na telha sobre seus homens e mulheres e para fazê-los agir como ele bem entende. Mas, sem recorrer à licença de Thackeray, um romancista ainda pode prejudicar sua história deixando muito patente o contraste entre a descrição subjetiva do que se passa na mente de Emma — de Emma ou de Becky, conforme o caso — e a descrição objetiva do que ele mesmo vê; entre a experiência espelhada no pensamento alheio e a que se afeiçoa no seu. Depois de termos vivido *dentro* da experiência de alguém na história e recebido o pleno sentido dela, o choque que sentimos ao sermos arrancados da história e colocados à distância precisa ser atenuado e abafado. A não ser assim, isso enfraquecerá tudo o que houver de verdadeiro e válido na experiência; pois aqui está uma nova visão dela, externa e destacada, e outra mente trabalhando, a do autor — e, de repente, a sensação de havermos partilhado da vida da pessoa na história nos parece irreal.

Uso dizer que a maneira de Flaubert disfarçar a inconseqüência não é uma arte exclusivamente sua. É até provável que nele fosse inconsciente, muito embora não lhe faltasse o conhecimento da maioria dos requintes de seu ofício; e talvez seja apenas uma prestidigitação que ocorre naturalmente a qualquer bom contador de histórias. Mas é interessante seguir-lhe o método até o fim, visto que ele resiste de forma tão cabal; e creio ser possível defini-lo aqui. Eu diria, então, que ele resolve a dificuldade que descrevi mantendo Emma sempre a certa distância, até quando parece estar penetrando a sua mente com a máxima liberdade. Ele a torna subjetiva, situa-nos de modo que possamos ver através dos olhos dela — de fato; fá-lo, todavia, com um ar de alheamento, que impede que nos identifiquemos inteiramente com ela. Era assim que ela pensava e sentia; olhem e compreenderão; tal

é a alma dessa mulher néscia, parece dizer, com um toque sempre perceptível de ironia, que não nos deixa perder-nos na consciência dela, que não nos deixa mergulhar nela tão profundamente que não possamos voltar à tona com facilidade. A vida da mulher é muito real, feita mente sentida; mas o leitor é levado a aceitar a sua participação nela como uma experiência agradável, o tipo da coisa que atrai uma curiosidade exigente — sem jamais supor que possa haver algo mais do que isso. O *fato* de Emma, naturalmente, é aceito com absoluta seriedade; ela está lá para ser analisada e estudada, e não se desprezará nenhum meio de compreender o seu ponto de vista. Mas o seu valor é outra coisa; Flaubert nunca tem um instante de ilusão; sempre soube que ela não vale nada.

Não será preciso dizer que ele o sabe sem afirmá-lo; a avaliação que faz dela é apenas tácita; está no seu tom — nunca em suas palavras, que, invariavelmente, respeitam o juízo que ela faz de si mesma. Sua ironia, não obstante, sempre presente, é indispensável; ele tem um uso definido para esse recurso e não abriria mão dele. A ironia dá-lhe inteira liberdade para substituir a visão limitada de Emma sempre que lhe apraz fazê-lo, para abandonar o modo como ela encara o mundo e passar imediatamente para o seu ponto de observação, mais claro e mais alto. O estilo dela foi totalmente convincente enquanto ela o exibiu; mas sempre soubemos que um espírito mais penetrante observava a sua exibição com um quê de desdém. De quanto em quanto, ele a deixa e põe-se a criar o mundo de Homard, de Binet, de Lheureux, e dos outros, de um jeito muito distante de qualquer possível concepção dela. Entretanto, não há aqui deslocamento, não há nenhuma substituição canhestra de um conjunto de valores por outro; muito discretamente, o mesmo padrão imperou em todo o correr da história. Tal é a maneira hábil com que opera a chamada impessoalidade de Flaubert.

E, agora, mais uma dificuldade: há outras coisas necessárias, de que ainda não se cuidou. Emma precisa ser colocada em seu mundo e enquadrada nele com segurança. Para rematar-lhe a descrição e torná-la compacta e completa procuramos também entrever o aspecto que ela assume aos olhos dos que a rodeiam. Seu relacionamento com o marido, por exemplo, é expresso de sua parte com suma clareza, através da opinião que possuímos dela sobre ele; convém, todavia, vê-la também da parte dele. Que pensava *ele* realmente dela, como se apresentava ela aos olhos dele? A luz projetada sobre essa questão não só faz de Emma uma figura mais sólida para o leitor, mas também a traz, de uma vez por todas, para a companhia das pessoas que a cercam, coloca-a no círculo da experiência delas. Vimo-la por dentro,

blema, fazendo que seu processo sirva, ao mesmo tempo, a outro propósito. Pois ele precisa lembrar-se de que sua história não se conclui com o descobrimento, pelo marido, de sua longa infidelidade, quando nos primeiros dias do luto, ele topa com o maço de cartas que a conselheira lhe dá. O fim da história está na derradeira pincelada de ironia que a trama mental e emocional de seu ser — visto que sua única resposta é uma espécie de perplexidade estupefida. Charles precisa estar pronto para que a força do climax, ao chegar, seja sentida imediatamente. E temos assim os primeiros episódios da mocidade de Charles, seu primeiro casamento, toda a sua história, até o momento em que surge por Emma sobre os que a conhecem também é indispensável, e ali está ela; e todo o livro, sobretudo o caso da própria Emma, se acha efetivamente enquadrado nesse outro caso, o de Charles, com o qual começa e termina. *Madame Bovary* é um livro bem feito — foi o que sempre nos disseram, e foi a conclusão a que chegamos, depois de havê-lo desmontado, para tornar a montá-lo. E nunca deixa de ser compensador repetir a dose.

E é um livro que, com a variedade de métodos, a cuidadosa restrição dessa mesma variedade às suas necessidades fundamentais, e com o uso escrupuloso de seus recursos — é um livro que propicia um bom ponto de partida para o exame dos métodos de ficção. Nele estão claramente expostas as principais idéias que devem ser seguidas, e não terei mais nada para dizer que não seja, em certo sentido, uma extensão e uma amplificação das recomendações que se encontram em *Madame Bovary*. Por esse motivo me estendi, mudamente, sobre o tratamento dado à história, a cujo respeito, em outros sentidos, um crítico poderia tirar conclusões diferentes. Volto a lembrar que Flaubert vituperava o seu tema enquanto o desenvolvia; seu gosto pelas cores e sabores fortes sentia-se enojado da prosa descolorida de uma história assim — pelo menos era o que pensava e dizia. Mas, à medida que se escoavam os anos e ele passava de um capítulo a outro, teria

começado a sentir que não se tratava, afinal, de um grande tema, nem mesmo no seu gênero? Isso não ficou esclarecido; mas, depois de mais uma leitura do livro, voltamos a espantá-los. Não é um tema fértil — não é; não é um tema que se esforce ou lute para desenvolver-se; sujeita-se apenas a seu próprio desenvolvimento. Mas esse aspecto não é o meu assunto, e *Madame Bovary*, trabalho belamente acabado, é singularmente fecundo para o meu propósito.