

-significante da Literatura não passa mais pelo código das figuras e a literatura moderna tem sua própria retórica que é precisamente (pelo menos no momento) a recusa da retórica que Paulhan chamou de Terror. O que se pode conservar da velha retórica não é seu conteúdo, mas seu exemplo, sua forma, sua idéia paradoxal de Literatura como uma ordem baseada na ambiguidade dos signos, no espaço exíguo, mas vertiginoso, que se abre entre duas palavras do mesmo sentido, dois sentidos da mesma palavra: duas linguagens da mesma linguagem.

SILENCIOS DE FLAUBERT

"Ao galope de quatro cavalos, ela estava sendo conduzida, há oito dias, para um país novo, de onde não voltariam mais. Eles iam, iam, de braços dados, *sem falar*. Muitas vezes, do alto de uma montanha, avistavam de repente alguma cidade esplêndida com cúpulas, pontes, navios, florestas de limoeiros e cataedrais de mármore branco, cujas torres agudas abrigavam ninhos de cegonhas. Caminhava-se lentamente por causa das grandes lajes e havia no chão ramalhetes de flores que vos ofereciam mulheres vestidas com coletes vermelhos. Ouviam-se os sinos, os rinchos dos mulos, juntamente com os murmúrios dos violões e o barulho das fontes cujo vapor, expandindo-se, refres-

cava montes de frutas, arrumadas em pirâmides, ao pé das estátuas pálidas que sorriam debaixo da água a jorrar. E depois, um dia, chegavam a uma vila de pescadores onde redes marrons secavam ao vento, ao longo dos penhascos e das cabanas. Aí é que eles se fixavam para viver: morariam numa casa baixa de teto plano, à sombra de uma palmeira, na curva de um golfo, à beira-mar. Passeariam de gôndola, balançariam na rede...

Certamente todos reconheceram a célebre página de *Madame Bovary*¹ em que Flaubert relata os sonhos de Ema quando, tendo-se tornado amante de Rodolfo e acreditando em breve deixar Yonville com ele, ela imagina à noite, em seu quarto, ao lado de Charles adormecido, o futuro deles cheio de viagens e de amores românticos. Thibaudet observa² que excetuando alguns condicionais (que ele não viu, aliás, que em vez do valor modal, exprimiam simplesmente, como na frase *ele me disse que viria*, o futuro transposto num discurso indireto no passado), todas as frases dessa página têm seus verbos no imperfeito também de estilo indireto com valor de presente do indicativo marcando a intensidade de uma imaginação para a qual “tudo se considera como realizado”. Na seqüência do texto, a volta à realidade não está marcada por nenhuma ruptura temporal, o que constitui, diz com razão Thibaudet, um modo de tornar esse sonho tão presente quanto os ruídos do quarto: “...isso tudo se balançava no horizonte infinito, harmonioso, azulado, e coberto de sol. Mas a criança começava a tossir no berço ou então Bovary roncava mais forte, e Ema só adormecia ao amanhecer, quando a aurora clareava as vidraças e já, etc.”

A observação de Thibaudet sobre o emprego dos tempos pode ser completada e corroborada por uma outra, que será feita sobre o conteúdo e a natureza da descrição com que Flaubert quer restituir — ou constituir — o devaneio de Ema. Trata-se realmente, veremos insistir, não de um sonho, enquanto dormia, mas de um devaneio de Ema acordada; Flaubert

diz estranhamente que, enquanto Charles, ao lado dela, mergulhava no sonho, Ema “despertava em outros sonhos”. Nessas circunstâncias só podemos surpreender-nos da nitidez e da precisão de certos pormenores, como os ninhos de cegonhas nas torres agudas, as grandes lajes que obrigavam a andar devagar, os coletes vermelhos, o vapor das fontes, as pirâmides de frutas, as redes marrons, etc. A versão anterior fixada pela edição Pommier-Leleu³ guarda mais alguns efeitos desse tipo, suprimidos por Flaubert na sua redação definitiva: as mulheres têm tranças negras; ao ruído dos sinos, dos mulos e das fontes, vem juntar-se o roçar do hábito dos monges, e sobretudo essa frase característica: “O sol batia em cheio sobre o couro da capota e a poeira, que turbilhonava como fumaça, esgalava-lhes nas gengivas”. Uma personagem capaz de, na imprecisão do sonho, perceber tais pormenores com tal acuidade vai além do verossímil em geral. O comentário de Thibaudet, que lembra *Perrette et le pot au lait* (“Quando o tive”!) e vê nesse poder de ilusão um traço especificamente feminino, é de uma exatidão contestável. Pode-se então, com maior moderação, atribuir a Flaubert uma intenção de ordem psicológica que visava à personalidade especial de Ema. Estaria querendo mostrar, através desse luxo estranho de pormenores, o caráter alucinatório de seus sonhos, um dos aspectos da patologia bovarista. Há certamente uma dose de verdade nessa interpretação, mas ela não é totalmente satisfatória. Um pouco mais adiante, quando Ema realmente doente, depois da traição de Rodolfo, cai numa crise de devoção mística, Flaubert apresentará suas *visões* de uma maneira muito mais objetiva — e mais tradicional — escrevendo: “Então ela deixou cair de novo a cabeça pensando ouvir no espaço o canto das harpas seráficas e avistar num céu azul, sobre um trono de ouro, no meio dos santos que seguravam palmas verdes, Deus Pai resplendente de majestade que, com um sinal, fazia descer na terra anjos de asas de chamais para levá-la em seus braços”. Na imprecisão dos pormenores, a natureza convencional deles, e aquele *pensando ouvir* (comparar ao *ela era levada* de há pouco) que os colocam,

(3) *Madame Bovary*. Nova versão elaborada com os manuscritos de Rouen por Jean Pommier e Gabrielle Leleu, Corti, 1949, p. 431.

(1) *Oeuvres complètes*. Ed. du Seuil, 1964, tomo I, p. 640. col. “L’Intégrale”. Salvo indicação contrária, as notas seguintes referem-se a esta edição.

(2) *Gustave Flaubert*. Gallimard, p. 252.

inequivocamente, no plano do irreal, vemos que a atuação, ou a *aparência* é dada aqui⁴ com uma força de ilusão muito inferior à que Flaubert concedia a um simples sonho. A interpretação psicológica parece então um tanto defeituosa. Aliás, podemos encontrar na *Éducation Sentimentale* efeitos do mesmo tipo em Frédéric, que, mesmo assemelhando-se a Emma pela tendência ao devaneio, está longe de possuir a mesma capacidade de ilusão: Frédéric não é bovarista, é um sonhador de vontade fraca mas, no fundo, lúcido. É dele, no entanto, que Flaubert escreve: "Quando ia ao Jardim Botânico, a vista de uma palmeira arrastava-o a países distantes. Os dois viajavam juntos, montados em dromedários, sob a tendinha dos elefantes, na cabina de um iate, entre arquipélagos azuis, ou lado a lado sobre dois mulos com sininhos,"⁵ Aqui também a precisão dos pormenores — do último, especialmente ultrapassa a verossimilhança do pretexto. A continuação da cena mostra-nos a imaginação de Frédéric alimentada, agora, pela presença de uma apresentação exterior: "Às vezes ele se detinha no Louvre diante de velhos quadros; e sua amada, beijando-o mesmo nos séculos já desaparecidos, substituía as personagens das pinturas. Tendo à cabeça um chapéu medieval, ela rezava de joelhos atrás de um caixilho de chumbo. Senhora das Castelas ou das Flandres, mantinha-se sentada com uma gola de pregas engomadas e um vestido armado com barbatanas e franzidos estufados. Depois descia alguma escadaria de pórfiro, entre senadores, sob um dossel de plumas de avestruz, num vestido de brocado". Os elementos visuais — gola pregueada, barbatanas, pórfiro, plumas de avestruz, brocado — são dados aqui pelo quadro, bastando a Frédéric operar a substituição das personagens representadas por Madame Arnoux; mas o tom da descrição não mudou e na última frase: "Outras vezes, ele a imaginava com calça de seda amarela, sobre as almofadas de um harém", nada indica se o devaneio recuperou sua autonomia ou se continua a parafrasear uma tela de museu: a visão é a mesma. Quer Frédéric olhe um quadro, quer imagine uma cena fantástica, a forma e o grau

(4) I, p. 646.
(5) II, p. 33.

de presença são idênticos. É assim que na cena de Madame Bovary citada no início, a passagem do sonho à realidade era feita sem mudança de registro narrativo e sem descontinuidade substancial. A versão Pommier-Lelu dizia: "Mas a criança *de repente* começava a tossir no berço, ou Bovary roncava mais alto ou a luz da lamparina ao *apagar tremulava alguns minutos no copo de óleo...*" A supressão do *de repente* reforçou evidentemente o efeito de continuidade (é prova que esse efeito é intencional), mas podemos lamentar a supressão da lamparina que se harmonizava precisamente com o murmúrio dos violões e o ruído das fontes imaginárias. Concorrência dissonante, quando se consideram as significações afetivas entre as percepções da viagem romanesca (irreal) e as da vida prosaica (real); mas o importante é que a dissonância possa *acontecer*, isto é, que as duas séries de percepções vibrem aqui da mesma forma, no mesmo espaço; e se quisermos considerar apenas a intensidade de sua presença sensível, essa lamparina que crepita no seu copo de óleo não estragaria de forma alguma o cenário do devaneio de Emma.

Um tal excesso de presença material nos quadros geralmente totalmente subjetivos em que a realidade exigiria ao contrário evocações vagas, difusas, impalpáveis, é um dos aspectos mais marcados da escritura de Flaubert, e pode ser encontrado em muitas outras páginas de *Bovary* ou da *Éducation*. Vejamos uma lembrança de Frédéric, cuja precisão paradoxal vem antecipadamente sublinhada — e portanto justificada — por Flaubert: "Toda a viagem voltou-lhe à memória de uma forma tão clara que ele percebia agora novos pormenores, particularidades mais íntimas; sob a última dobra do vestido (trata-se de Mme Arnoux), o pé aparecia numa fina botinha de seda marrom; a tenda de algodão formava um dossel sobre sua cabeça e as bolinhas vermelhas da beirada balançavam à brisa, perpetuamente".⁶ Percebemos, porém, que a motivação psicológica em nada diminui o efeito estranho de tal quadro — ou melhor, a sensação irreprimível de realidade objetiva por parte do leitor diante

(6) II, p. 11.

de uma visão que o autor acaba de declarar puramente subjetiva.

No cinema, uma sequência de lembrança nunca é sentida como tal pelo espectador durante toda sua duração (a não ser que artifícios de escritura, aliás abandonados hoje, como imagens vagas, aceleradas ou em câmara lenta, etc., venham a marcá-la de forma acentuada). A idéia de que “a personagem está-se lembrando” funciona como uma ligação com o que precede, pois a sequência-lembrança é sentida como uma volta atrás, sem diminuição do sentimento de realidade, isto é, como uma simples manipulação da cronologia, como quando Balzac ou Dumas dizem: “Alguns anos antes, nosso herói, etc”. É que a irrecusável presença da imagem opõe-se a qualquer interpretação subjetivadora: essa árvore que vejo sobre a tela é uma árvore, não pode ser uma lembrança — e muito menos um fantasma de árvore. O estilo de Flaubert parece muitas vezes tão refratário à interiorização quanto a imagem cinematográfica. Talvez mais, pois o cinema só pode contar com a imagem e o som, e a escritura flaubertiana joga, por meio da tela da representação verbal, com todos os meios sensíveis (tátil, especialmente) da presença material. Essa bota de seda marrom, aquelas bolotas vermelhas balançando à brisa, *perpetuamente*, por mais que tivéssemos sido prevenidos e soliditados por Flaubert, não podemos, como Frédéric, senti-los como fatos da memória: para nós eles constituem objetos presentes e atuais e é por isso que esse texto, na leitura, não tem o valor de uma lembrança, mas de um verdadeiro *flash-back*. De forma que as viagens imaginárias de Ema não são para nós nem mais nem menos imaginárias que sua vida real em Yonville l'Abbaye: Ema desce da gôndola ou da rede e encontra-se em seu quarto, onde a lamparina crepita no seu copinho de óleo. E se isso é possível, foi evidentemente porque Flaubert viu ou imaginou ambas (a viagem imaginária e a vida real) da mesma maneira e no mesmo nível; foi também, sem dúvida, porque num certo sentido, a gôndola, a rede, o quarto, a lamparina, o copinho, Ema Bovary são igualmente e ao mesmo nível apenas palavras impressas no papel.

Deixemos, porém, essas evocações de lembranças ou de fantasmas para examinar uma ordem de representação mais ambígua, em que a intervenção da personagem parece menor e conseqüentemente, maior o do autor. Temos duas breves descrições que não pertencem totalmente nem à ordem da subjetividade nem à da objetividade, mas sim a uma espécie de objetividade hipotética. A primeira encontra-se na versão Pommier-Leleu de *Madame Bovary*. Ema está com Charles no teatro de Rouen, ela acaba de sentar-se em seu camarote e instala-se “com a desenvoltura de uma marquesa, de mulher de castelos, e como se tivesse na rua sua equipagem e, atrás de si, um criado cheio de galões carregando no braço uma pele de arminho”.⁷ A evocação — breve, mas aqui também de uma espantosa nitidez — dos acessórios da marquesa é introduzida por uma locução comparativa — condicional de tom decididamente irreal: *como se tivesse*, mas o criado cheio de galões e a pele de arminho aparecem com tanta precisão como se o camarote de Ema fosse ocupado por uma marquesa real. A hipótese estaria na cabeça de Ema? Sem dúvida: ela empertiga-se no prazer e na vaidade da primeira ida ao teatro e visivelmente representa o papel de marquesa; as particularidades vêm da idéia que ela tem da vida de uma castelã. Entretanto percebemos claramente que a evocação não é puramente subjetiva: *Como se traduz o metismo de Ema não sem acentuar ironicamente seu traço de afetação pueril e a versão definitiva conservará essa indicação numa redação concentrada*: “Ela curvou-se com uma desenvoltura de duquesa”.⁸ Flaubert não está, pois, inteiramente ausente dessa frase e a visão do criado com pele de arminho volta-lhe tanto quanto a Ema. Em outro exemplo, a motivação psicológica torna-se visivelmente mais fraca: durante a festa em casa de Rosanette, uma moça escarra sangue diante de Frédéric e, apesar da insistência dele, ela recusa-se a entrar em casa para tratar-se: “Ihl para quê? tanto faz isso ou outra coisa! a vida não é tão divertida!”

Então ele estremeceu, dominado por uma tristeza glacial, como se tivesse visto mundos inteiros de miséria

(7) P. 467.

(8) I, p. 649.

ria e de desespero, um aquecedor de carvão perto de uma cama de vento e os cadáveres do necrotério, de aventa de couro, com a torneira da água fria a lhes escorrer sobre os cabelos.”⁹ Novamente aqui o *como se* introduz uma visão hipotética. Mas desta vez nada leva a pensar que o termo de comparação ou a própria visão encontra-se no espírito da personagem: *Como se tivesse visto*, mas não vê provavelmente nada; é Flaubert que compara seu arrepiado ao de alguém que tivesse visto um aquecedor de carvão perto de uma cama de vento, cadáveres de aventa de couro, essa torneira de água fria que *escorre* — no presente do indicativo, numa frase no condicional composto! — sobre os cabelos. Esse quadro macabro, em primeiro plano, só pertence evidentemente a Flaubert. A impressão de miséria glacial sentida por Frédéric levou o autor para longe do seu herói, para longe de seu romance, numa visão de Necrotério que, durante algum tempo, vai absorvê-lo totalmente numa espécie de fascinação horriporada, de êxtase mórbido; e a comparação não tem aqui outro efeito — outra finalidade, talvez — senão quebrar e *interromper*, durante esse momento, o andamento da narrativa.

“Muitas vezes, a propósito de não sei quê, de uma gota d’água, de uma conchinha, de um cabelo, você estacou, imóvel, com as pupilas fixas, o coração aberto.

O objeto que você contemplava parecia avançar sobre você, à medida que você se inclinava para ele, e lagos se estabeleciam; vocês se abraçavam um ao outro, se tocavam por inumeráveis e sutis adesões... vocês se interpenetravam em igual profundidade e uma corrente sutil passava de você para a matéria, enquanto a vida dos elementos o dominava lentamente, como uma seiva que sobe; um grau a mais e você passaria a ser natureza ou a natureza passaria a ser você”.

Assim fala o Diabo, falando a Santo Antônio, no episódio spinozista da primeira *Tentação*,¹⁰ e o eremita reconhece imediatamente a verdade dessa análise: E verdade, muitas vezes senti que algo maior que eu mis-

turava-se a meu ser; pouco a pouco eu me abandonava ao verde dos prados e à correnteza dos rios que eu via passar; e não sabia mais onde se encontrava minha alma, de tal forma ela era difusa, universal, extensa!”

Todos os comentaristas de Flaubert concordam em ver nessa passagem um eco das disposições pessoais de Flaubert. Ele atribui a si mesmo uma “faculdade de percepção especial”.¹¹ Experimenta “quase sensações voluptuosas só em ver, mas quando (vê) bem”. A Louise Colet ele recomenda uma *maneira de ver profunda*, uma *penetração do objetivo* “pois é preciso que a realidade exterior entre em nós de forma a fazer-nos quase gritar...” e numa frase muito parecida à que atribui ao Diabo na *Tentação*, escreve: “À força às vezes de olhar uma pedra, um animal, um quadro, tive a sensação de penetrar neles. As comunicações inter-humanas não são mais intensas”.¹² As obras de juventude dão abundantes provas desses momentos de êxtase vividos por Flaubert diante do espetáculo da natureza e especialmente do mar à luz do sol ou do luar. Testemunhos diretos na *Voyage en Corse* de 1840: “Tudo em nós palpita de alegria e bate as asas com os elementos, ligamo-nos a eles, respiramos com eles, a essência da natureza animada parece penetrar-nos num himenau delicioso...”; em *Par les Champs et par les Grèves*: “Rodopiávamos nossa alma na profusão desses esplendores, alimentávamos os olhos, abríamos as narinas, abríamos os ouvidos... De tanto enchermo-nos dela, penetrar nela, tornávamo-nos natureza também, diluía-mo-nos nela, sentíamos uma alegria enorme; gossartíamos de afogar-nos nela, ser tomados por ela ou carregá-la em nós”,¹³ testemunhos transpostos, em *Smalah*: “Tudo o que cantava, voava, palpitava, irradiava, os pássaros nos bosques, as folhas que tremem ao vento, os rios que correm nos prados esmaltados, rochedos áridos, tempestades, tormentas, ondas espumantes, areia perfumada, folhas de outono que caem, neves sobre os túmulos, raios de sol, luar, todos os cantos, todas as vozes, todos os perfumes, todas essas coisas que formam a vasta harmonia que se chama na-

(11) *Correspondance*. Éd. Conard, t. III, p. 270.

(12) *Extraits de la Correspondance* por Geneviève Bollème, Seuil, 1963, pp. 33, 134, 121.

(13) II, pp. 443, 502.

tureza, poesia, Deus, ressoavam em sua alma, vibravam em longos cantos interiores que exalavam auras de palavras esparsas, arrancadas”,¹⁴ em *Novembre*: “Gostaria de ser absorvido pela luz do sol e perder-me nessa imensidão azul, com o cheiro que se evapora da superfície das ondas, e fui então tomado de uma alegria louca e pus-me a andar como se toda a felicidade dos céus tivesse entrado em minha alma... A natureza apareceu-me bela como uma harmonia completa, que só o êxtase pode ouvir... Senti-me vivendo feliz e forte, como a água que olha o sol e sobe em seus raios”.¹⁵

Essa contemplação extática, que ora reveste a forma de uma extrema concentração (“De tanto olhar uma pedra senti que penetrava nela”) ora, a de uma expansão infinita (“Não sabia mais onde estava minha alma de tal forma ela estava difusa, universal, derramada”). Flaubert interpreta-a geralmente, como o Diabo de *Santo Antônio*, num sentido “panteísta”, como o sinal de uma harmonia e de uma ligação universais: “Não somos feitos com as emanções do Universo? A luz que brilha no meu olho foi talvez tirada do fogo de algum planeta ainda desconhecido...”.¹⁶ Mas às vezes ele encontra aí, à moda proustiana, o sinal de uma lembrança perdida: “Para quem olha com alguma atenção, as coisas são muito mais *reencontradas* do que descobertas. Mil noções que guardávamos em nós em estado de gérmen, crescem e tornam-se precisas, como uma lembrança renovada”.¹⁷ Mas que dizer quando essa impressão de reminiscência nos domina diante de um espetáculo absolutamente novo, que nos traz conforme a *Voyage en Corse*, uma espécie de lembrança de coisas que eu não tinha visto”?¹⁸ Talvez a origem dessa lembrança deva ser procurada não no passado vivido, mas na surda reserva de experiências não situáveis que o passado onírico constitui. “Sonha-se antes de contemplar, dirá Bachelard. Antes de ser um espetáculo consciente, qualquer paisagem é uma experiência onírica. Só se olham com paixão estética as paisagens que forem antes vistas em sonho”.¹⁹

(14) I, p. 215.

(15) I, pp. 256-257.

(16) *Extraits* Bollème, p. 121.

(17) *Corr.*, Conard, t. II, p. 149.

(18) *Oeuvres complètes* II, p. 452.

(19) *L'Eau et les Rêves*, p. 6.

Flaubert conheceu enormemente a experiência da visão onírica precedendo o espetáculo real; e a viagem ao Oriente, por exemplo, foi muitas vezes para ele apenas uma volta aos lugares com que ele tinha sonhado durante a adolescência, como o herói de *Novembre* ou o da primeira *Education sentimentale*. “Muitas vezes, escreve ele do Egito a sua mãe, é como se eu reencontrasse de repente velhos sonhos esquecidos”.²⁰ E muitos outros lugares, que não tinham sido trabalhados preliminarmente pela imaginação de forma tão consciente, parecem ter tomado, na visão de Flaubert, uma profundidade e uma ressonância que sugerem o plano de fundo de uma contemplação interior. Consideremos, por exemplo, a intensidade fantástica que ele confere à localidade de Quimperlé.²¹ Toda a cidade aparece como que banhada, recoberta, vista por transparência através da toalha uniforme de seus dois rios, *sobre os quais curvam-se juntas grandes plantas esguias*. Flaubert, não esqueceu essas particularidades que vemos novamente numa passagem de *Madame Bovary*.²²

A abundância das descrições não correspondem pois somente, como para Balzac por exemplo, a necessidades de ordem dramática, mas aquilo que ele mesmo chama de *amor pela contemplação*.²³ Encontrem-se também em sua obra alguns quadros descritivos, como o de Yonville, no início da segunda parte de *Madame Bovary*, que se justificam pela necessidade de dar à ação e aos sentimentos uma espécie de moldura explicativa: é preciso conhecer o cenário de Yonville para entender o que será a vida de Ema ali. Mas na maioria das vezes faz-se a descrição pela descrição, às expensas da ação que ela menos esclarece que, diríamos, procura interromper ou deixar para depois. *Salambô* inteira é o exemplo bem conhecido da narrativa esmagada pela proliferação suntuosa de seu próprio cenário. Mas esse efeito de imobilização por ser menos maciço é talvez mais sensível numa obra como *Bovary*, onde uma tensão dramática, embora muito forte, é incessantemente reprimida por pausas descritivas de uma admirável gratuidade.

(20) *Corr.* Conard, t. II, p. 147.

(21) *Oeuvres complètes* II, p. 597.

(22) I, p. 606.

(23) *Extraits* Bollème, p. 190.

Maxime du Camp conta²⁴ como Louis Boulhet (já responsável pelo enterro do primeiro *Santo Antônio* em 1849) obteve de Flaubert o sacrifício de “muitas frases parasitas” e de “muitos *hors-d'oeuvre* que diminuíam o ritmo da ação”; cita o exemplo do brinquedo oferecido por Charles aos filhos de Homais, cuja descrição teria ocupado, pelos cálculos, cerca de uma dezena de páginas. Na versão Pommier-Leleu, ela ocupa somente uma,²⁵ e não podemos entender em que a supressão desse texto satírico-pitresco, que Thibaudet (sem conhecê-lo) comparava com razão às descrições do boné de Charles e do bolo arquitetural do casamento em Bertaux, pôde fazer a Flaubert, como diz du Camp, um “inestimável favor”. É verdade que só temos talvez uma versão já reduzida daqueles “*hors-d'oeuvre*”, mas como não lamentar a supressão das dez páginas de que fala du Camp e que seriam necessárias “para compreender aquela máquina complicada, que representava, creio, a corte do rei de Sião”? A docilidade com que Flaubert, embora protestando, inclinava-se diante das censuras de Boulhet tem alguma coisa de singular e é impossível avaliar hoje totalmente os efeitos dessa influência castradora. Pelo menos a comparação das versões de *Madame Bovary* permite imaginar o que seria esse romance se Flaubert tivesse ousado abandonar-se às suas tendências. Seria fastidioso contar todos os momentos de êxtase (no duplo sentido de arrebatamento contemplativo e de suspensão do movimento narrativo) suprimidos na redação definitiva que a publicação dos rascunhos nos revelou, mas devemos, ao menos, apontar uma página com a qual o próprio Flaubert, coisa rara, tinha manifestado estar satisfeito. Ela bem que o merecia. Situa-se durante a visita ao castelo de Vaubysseard, na manhã seguinte ao baile. Ema passeia no parque e entra num pavilhão que tem uma janela de vidros de várias cores. Ela olha o campo através desses vidros: o azul, depois o amarelo, depois o verde, depois o vermelho, depois o branco. Essas paisagens furtivo-causam-

(24) *Souvenirs littéraires*, cf. Flaubert. *Oeuvres complètes*, t. I, p. 29.

(25) P. 458.

-lhe sucessivamente emoções variadas e mergulham-na num devaneio profundo do qual a tirará sobressaltada a passagem de um bando de gralhas. Charles, durante esse tempo visitava as plantações e informava-se sobre as Rendas.²⁶ Esta última nota reintegra o episódio ao conjunto do romance fazendo-o manifestar a oposição das duas personalidades; mas também nesse exemplo o desenvolvimento vai além da função contrastiva e expande-se por si mesmo, numa fascinação imóvel de que Flaubert participa talvez mais que sua heroína. “Você sabe como passei toda a tarde de anteontem? Olhando o campo através de vidros coloridos; precisei fazer isso por causa de uma página de minha *Bovary* e creio que não será das piores.”²⁷

Uma das características desses momentos, em que a narrativa parece umedecer e fixar-se sob aquilo que Sartre chamará o *grande olhar petificante das coisas*, é justamente a interrupção de toda conversa, a suspensão de toda palavra humana. Já observamos aquele “eles avançaram *sem falar*” do texto de *Madame Bovary*, citado no início deste estudo. Até pessoas levianas ou grosseiras como Léon, Rodolfo, o próprio Charles, prestam-se a esses silêncios maravilhosos. Vejamos uma cena entre Ema e Charles, antes do casamento: “Tinham-se dito adeus, *não se falavam mais*... A sombrinha, de seda furtiva-cor, que o sol atravessava, clareava de reflexos móveis a pele branca de seu rosto. Ela sorria de baixo dela no tépido calor; e ouviam-se as gotas d'água, uma a uma, caindo sobre o tecido esticado.”²⁸ Uma outra cena, com Rodolfo, durante uma de suas noites de amor, ao luar: “*Eles não se falavam mais*, perdidos que estavam no sonho que se apoderava deles... ouvia-se, por alguns segundos, um péssimo maduro que caía sozinho dos galhos transgidos.”²⁹ Um terceiro, em Rouen, com Léon: “Eles ouviram dar oito horas nos diferentes relógios do bairro de Beauvoisine, que está cheio de pensionatos, igrejas, e grandes mansões abandonadas. *Não se falavam mais*, mas sentiam, ao se olharem, um murmúrio em suas cabeças, como se alguma sonoridade tivesse escapado de um para o outro através de suas pupilas

(26) *Ibid.*, pp. 215-217.

(27) *Extraits* Boullême, p. 74.

(28) I, p. 580.

(29) I, p. 641.

fixas. Eles acabavam de dar-se as mãos, e o passado, o futuro, as reminiscências e os sonhos, tudo se achava misturado na doçura daquele êxtase”.³⁰ E na *Éducation Sentimentale*, entre Louise e Frédéric: “Depois, houve um silêncio. Eles ouviram apenas o estalar da areia sob os pés com o murmúrio da queda d’água”.³¹ Entre Frédéric e Rosanette: “A seriedade da floresta dominava-os pouco a pouco, e eles tinham horas de silêncio em que, abandonando-se ao embalo das molhas, permaneciam como que entorpecidos numa embriaguez tranqüila”.³² E ainda: “Deitados de bruços, no meio da relva, ficavam um em frente ao outro, olhando-se, mergulhando-se nas pupilas um do outro, sequiosos de si mesmos, saciando-se continuamente, depois, com as pálpebras semicerradas, sem falar mais”.³³

Momentos, como vimos, duplamente silenciosos: pois as personagens deixaram de falar a fim de pôr-se à escuta do mundo e de seu sonho; e também porque a interrupção do diálogo e da ação suspende a palavra mesma do romance e a absorve, durante algum tempo, numa espécie de interrogação sem voz. Proust punha acima de todo o resto, na *Éducation*, a “mudança de ritmo sem preparação” que inicia o antepenúltimo capítulo: não pela técnica mas pela maneira como Flaubert, ao contrário de Balzac, liberta esses processos narrativos do seu caráter ativo ou documentário, “limpando o parasitismo das anedotas e das escórias da história. Ele foi o primeiro a musicá-los”.³⁴ Pode-se portanto preferir a tudo o mais, em *Madame Bovary* como na *Éducation Sentimentale*, esses instantes musicais em que a narrativa se perde e se esquece no êxtase de uma contemplação infinita.

O caráter extratemporal de tais interrupções é frequentemente sublinhado por uma brusca passagem ao presente. Tivemos um exemplo na visão macabra de Frédéric em casa de Rosanette. Proust cita outro: “Era uma casa baixa, de um único andar, com um jardim cheio de buxos enormes e uma dupla avenida de castanheiras subindo até o alto da colina de onde se

(30) I, p. 654.

(31) II, p. 99.

(32) II, p. 127.

(33) *Ibid.*, (Genette grifa as indicações de silêncio.)

(34) *Chroniques*, pp. 205-206.

descortina o mar”.³⁵ O presente é justificável aqui, como diz Proust, pelo caráter mais “duradouro”, e também mais universal, do espetáculo do mar: a passagem ao presente é de alguma forma trazido pela passagem ao indefinido, como nessa outra passagem da *Éducation*: “Eles atravessavam clareiras monótonas... (As rochas) multiplicavam-se cada vez mais, e acabavam enchendo toda a paisagem... tais como as ruínas desfiguradas e monstruosas de alguma cidade desaparecida. Mas a fúria mesma de seu caos faz pensar mais em vulcões, em dilúvios, nos grandes cataclismos desconhecidos”.³⁶ Vemos claramente que essas justificativas gramaticais não esgotam o efeito de tais mudanças de tempo, que são também mudanças de registro. Uma só palavra basta para lançar-nos do espaço da ação (afastamento de Madame Arnoux na Bretonha, passeio de Frédéric e Rosanette na floresta) ao da fascinação ou do devaneio. Uma citação, para encerrar esse efeito microscópico, mas, se quisermos examiná-lo de perto, capaz de sozinho, como um grão de areia bem colocado, interromper todo um movimento romanesco. Encontra-se no capítulo primeiro da terceira parte de *Madame Bovary*, no célebre episódio do fiacre, um dos episódios de bravura menos justificáveis de toda a literatura realista. A carruagem, ocupada como sabemos, percorre a cidade em todos os sentidos e em disparada. No meio desse “furor de locomoção”, Flaubert colocou a seguinte frase: “E logo, correndo novamente, ela passou por Saint-Sever, pelo qual des Curandiers, pelo qual aux Meules, ainda uma vez pela ponte, pela praça do Champ-de-Mars e atrás dos jardins do hospital, onde velhos de paletó negro passeiam ao sol, ao longo de uma plataforma toda reverdecida pelas heras. Ela subiu novamente o boulevard Bouvreuil, etc.”. Imagina-se que nem Ema, nem Léon, nessa velocidade e nessa circunstância, têm tempo para contemplar uma plataforma reverdecida pelas heras, e além de que as cortinas estão abaixadas. O infeliz cocheiro, cansado e morrendo de sede, tem outras preocupações. Assim, do ponto de vista das regras da narração realista, essa descrição, por mais breve que seja, aqui ainda indefinidamente prolongada pelo

(35) II, p. 160. Citado por Proust, *Chroniques*, p. 199.

(36) II, p. 127.

(37) I, p. 657 (grifo de Genette).

verbo no presente, está tão pouco “em situação”, tão mal justificada, dramática e psicologicamente, quanto possível. Esse primeiro plano imóvel, no meio de uma corrida desenfreada, é a falta total de habilidade. Na realidade, uma tal inadvertência só pode significar o seguinte: esse passeio sexual não interessa muito a Flaubert e de repente, passando pelos jardins do hospital ele pensa em outras coisas. Lembranças da infância voltam-lhe à memória. Ele revê aqueles “velhos de paletó negro e todos trêmulos sobre as muletas, aquecendo-se ao sol, ao longo de uma plataforma rachada, construída sobre os velhos muros da cidade”³⁸ e não pode deixar de consagrar-lhes uma linha ou duas. O resto esperará. Para nós — será preciso dizê-lo? — esse segundo de distração redime toda a cena, porque aí vemos o autor esquecer a linha de sua narrativa e deixá-la, *escapando pela tangente*.

Valéry achava Flaubert (na *Tentation de Saint Antoine*) “como que embriagado pelo acessório com sacrifício do principal”.³⁹ Se o principal num romance consiste na ação, personagens, psicologia, costumes, enredo, entendemos perfeitamente como essa apreciação pode aplicar-se aos seus romances, de que forma seu interesse pela particularidade gratuita e insignificante pode comprometer, em sua obra, a eficácia da narrativa.

Roland Barthes observa que bastam algumas descrições não motivadas para apagar toda a significação de um romance como *Les Gonnes*: “Todo romance é um organismo inteligível de uma infinita sensibilidade: o menor ponto de opacidade, a mínima resistência (muda) ao desejo que anima e sustenta toda a leitura, constitui um *esparto* que se estende sobre o conjunto da obra. Os objetos de Robbe-Grillet conduzem realmente o enredo em si e as personagens que ele reúne a uma espécie de silêncio da significação”.⁴⁰ Embora o estilo descritivo de Flaubert, tão profundamente substancial, feito de materialidade irradiante, esteja tão distante quanto possível do de Robbe-Grillet, essas observações podem aplicar-se a alguns aspectos

(38) Variante dada por Pommier-Leleu, p. 499.
(39) *Oeuvres*, Pléiade, t. I, p. 618.
(40) *Essais critiques*, p. 200.

de sua obra. É conhecida a frase final de *Hérodote* (“Como ela era muito pesada, eles a carregavam alternativamente”), onde toda a história da execução de São João Batista vem tropeçar e despedaçar-se sobre esse advérbio impenetrável, cláusula tão poderosamente insignificante que consegue imobilizar todo o sentido da narrativa. Proust notou claramente o ritmo tão especial da dicção flaubertiana, que as pausas tornam mais pesado em vez de aliviar. Simétrica, essa divisão monótona que a cada passo deixa cair e recair a frase, com todo o seu peso sobre a opaca consistência de alguma particularidade inútil, arbitrária, imprevisível. “Os celtas choravam por três pedras brutas, sob um céu chuvoso, no fundo de um golfo cheio de ilhotas”,⁴¹ e soube admiravelmente reproduzir essa cansação em algumas frases de seu pasticho, as mais belas, talvez, que tenham escrito ambos — ou melhor, nesse encontro excepcional, um *através* do outro: “Eles se imaginavam com ela, no campo, até o fim de seus dias, numa casa toda de madeira branca, à margem triste de algum rio. Conheceriam o grito do petrel, ao chegada do nevoeiro, a oscilação dos navios, o movimento das nuvens e ficariam horas com seu corpo sobre os joelhos, olhando a maré subir e entrecocarem-se as amarras, lá do terraço, numa poltrona de vime, sob um toldo listrado de azul, entre bolas de metal. E acabavam não vendo nada mais que duas pencas de flores roxas, descendo até a água rápida que elas quase tocam, na luz crua de uma tarde sem sol, ao longo de um muro avermelhado que desmoronava...”⁴²

Valéry não podia admitir o quinhão de *acessório*, portanto de arbitrário, que há nessa marquesa que saiu às cinco horas, e é por isso que a arte do romancista é para ele “quase inconcebível”.

Flaubert, de seu lado, deixa-se observar (e com ele, seu romance) pelo acessório. Ele esquece a marquesa, seu passeio, seus amores, e deixa-se fascinar por alguma circunstância material: uma porta, atrás dela, que bate ao fechar-se e vibra *interminavelmente*. E essa vibração, que se interpõe entre um entrelaçamento

(41) I, p. 763.
(42) *Pastiches et Mélanges*, p. 22.

mento de signos e um universo de sentidos, desfaz uma linguagem e instaura um silêncio.

Essa transcendência frustrada, essa *evasão* do sentido para o balanço indefinido das coisas, é a escritura de Flaubert no que ela tem de mais específico e talvez tenha sido isso justamente o que ele teve de conquistar com tanta dificuldade contra a facilidade verbosa das primeiras obras. A *Correspondance* e as obras de juventude mostram-no profusamente: Flaubert sufocava de tanta coisa a dizer: entusiasmos, rancores, amores, ódios, desprezos, sonhos, lembranças... E como se não bastasse, *formou* um dia o projeto de *riada dizer*, uma recusa da expressão que inaugura a experiência literária. Jean Pré vost via no estilo de Flaubert “a mais singular fonte petrificante de nossa literatura”; Maïtraux fala de seus “belos romances paralisados”: essas imagens traduzem bem o que permanece como o efeito mais impressionante de sua escritura e de sua visão. O “livro sobre nada”, o “livro sem assunto”, ele não o escreveu (e ninguém o escreverá), mas lançou sobre todos os assuntos de que fervilhava seu gênio uma pesada camada de linguagem petrificada, a “calçada rolante”, como diz Proust de imperfeitos e de advérbios, que possuía sozinha a força de reduzi-los *ao silêncio*. Seu projeto — ele o repetiu mais de uma vez — era de morrer para o mundo para entrar na literatura. Mas a própria linguagem só se torna literatura às custas de sua própria morte, pois precisa perder seu sentido para ter acesso ao silêncio da obra. Essa volta, essa virada do discurso no seu avesso silencioso, que é para nós, hoje, exatamente a literatura, Flaubert foi, em toda evidência, o primeiro a tentá-la mas essa tentativa foi para ele quase sempre inconsciente ou vergonhosa. Sua consciência teria não estava e não podia estar no mesmo nível que sua obra e sua experiência. A *correspondance* é um documento insubstituível pela luz que abre sobre um dos casos mais agudos da paixão de escrever (no duplo sentido da palavra paixão), sobre a literatura vivida ao mesmo tempo como uma necessidade e uma impossibilidade, isto é, uma espécie de *vocação proibida*: só podemos, a esse respeito, compará-la ao *Diário* de Kafka. Mas Flaubert não desenvolve uma verdadeira teoria de sua prática, que continua, naquilo que ela

possui de ousado, inteiramente obscura. Ele mesmo achava a *Education Sentimentale* esteticamente falha, por falta de ação, de perspectiva, de construção. Ele não via que esse livro era o primeiro a operar aquela *desdramatização*, quase diríamos *desromancização* do romance,⁴³ em que começaria toda a literatura moderna, ou melhor, ele sentia como um defeito aquilo que para nós é a qualidade maior. De *Bovary* a *Pécuchet*, Flaubert não cessou de escrever romances *recusando* — sem sabê-lo,⁴⁴ mas de toda sua alma — as exigências do discurso romanesco. É essa recusa que nos importa, e mais o sinal involuntário, quase imperceptível, de enfado, de indiferença, de distração, de esquecimento, que ele deixa sobre uma obra aparentemente voltada para uma inútil perfeição, que nos chega admiravelmente imperfeita e como que ausente de si mesma.

(43) “Ele devia, na *Education Sentimentale*, mostrar antecipadamente o que só existirá bem mais tarde, o romance não-romanceado, triste, indeciso, misterioso, como a própria vida, que se satisfaz com desfechos muito mais terríveis pelo fato de não serem materialmente dramáticos.” (Banville, 17 de maio de 1880, retomado em *Critiques*, Fasquelle, 1917).

(44) Escreve ele ainda a Louise Colet, a respeito da cena do baile em *Madame Bovary*: “Devo fazer uma narração; no entanto: a narrativa é uma coisa que me é muito fastidiosa” (*Extraits* Bollème, p. 72). Todo um aspecto da modalidade literária aparece com essa aver-são pela narrativa. Flaubert é o primeiro a contestar profundamente embora surdamente, a *função narrativa*, até então essencial no romance. Abalo quase imperceptível, mas decisivo.