

## MADAME BOVARY: O ROMANCE DO OLHAR

### MADAME BOVARY: THE NOVEL OF THE LOOK

Andréa Correa Paraíso Müller<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Autor para contato: Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas, Campus Central, Ponta Grossa, PR, Brasil; (42) 3220-3372; e-mail: andrea.paraíso@uol.com.br

*Recebido para publicação em 01/03/05*

*Aceito para publicação em 13/04/05*

#### RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o ponto de vista em *Madame Bovary*, um procedimento discursivo que faz do romance de Gustave Flaubert um dos textos mais inovadores da literatura do século XIX.

Palavras-chave: ponto de vista, narrador, personagem, discurso

#### ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse point of view in *Madame Bovary*, a discourse proceeding that makes Gustave Flaubert's novel one of the most innovating texts of the 19th century literature.

Key words: point of view, narrator, character, discourse

### 1. Introdução

Publicado em 1857, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, costuma ser apontado nos manuais de história da literatura como o marco inicial do Realismo. É considerado por muitos críticos o princípio da modernidade na prosa francesa. Provocou entusiasmo e admiração em escritores do seu século, como Baudelaire, George Sand e Zola.

Hoje *Madame Bovary* é um clássico que figura em todas as prateleiras de bibliotecas e listas de obras canônicas da literatura ocidental. Seus procedimentos

discursivos parecem absolutamente comuns aos olhos do leitor deste início do século XXI, habituado aos mais variados tipos de experimentações artísticas que passaram o século XX. No entanto, o romance é extremamente inovador e revoluciona o seu contexto literário com transformações que influenciaram alguns dos mais importantes ficcionistas do século seguinte, colocando Flaubert entre os precursores das narrativas de monólogo interior e de fluxo de consciência. Correntes como a Narratologia, a Psicanálise e o Estruturalismo encontraram material de estudo na obra do escritor normando. Ecos flaubertianos se fazem sentir na produção

de Henry James, James Joyce, William Faulkner, além de franceses como Gide e Proust.

O especial tratamento do foco narrativo e a importância conferida ao olhar são elementos marcantes na composição do texto de Flaubert, fazendo-o desviar-se das trilhas do romance tradicional e abrir novas vias para o gênero narrativo. O objetivo deste artigo é justamente deter-se nesses elementos e observar a obra como um discurso de múltiplos olhares, ou um romance do olhar.

## 2. O foco narrativo: voz do narrador, olhar da personagem

Charles Bovary, médico de província, pacato e sem muita sensibilidade, casa-se, em segundas núpcias, com Emma, jovem romântica que, sonhando com os livros de aventuras que leu na adolescência, entedia-se com a rotina do casamento, trai o marido e acaba por matar-se. Assim displicentemente resumida, a história, inspirada em uma notícia de jornal da época, parece banal. Sem grandes aventuras, feitos heróicos ou peripécias, o romance de Flaubert aborda a vida quotidiana, o tédio e o vazio. Emma é uma personagem romântica em um romance realista, uma alma sonhadora deslocada na sociedade burguesa do século XIX. Flaubert representa com maestria a organização social de seu tempo, revelando, na pintura da pequena comunidade rural, a mediocridade e o materialismo dos meios burgueses. Mas o texto vai muito além da crítica de costumes; analisa a percepção e o sentimento humanos, mergulhando na interioridade das personagens por meio de recursos literários não suficientemente explorados até então.

Logo no início do romance, quando o adolescente Charles Bovary vai à escola, percebe-se um narrador em primeira pessoa, um “nós” que representa os colegas de classe do futuro médico e conduz o olhar sobre a personagem enfocada (Charles):

Estávamos na sala de estudo, quando o Diretor entrou, seguido por um *novato* vestido à paisana e de um servente carregando uma grande carteira (...)

Imóvel num canto, atrás da porta, de modo que

mal o percebíamos, o *novato* era um rapaz do campo, de uns quinze anos, e mais alto do que qualquer um de nós (Flaubert, 2001, p.19).

A timidez, a pouca inteligência e o jeito desengonçado de Charles são evidenciados quando mostrados através dos olhos de seus colegas de classe. A voz e a visão de um narrador em terceira pessoa talvez não expressassem com tanta eficácia o deslocamento do novo aluno no ambiente e sua diferença em relação aos demais. O episódio do boné caracteriza Charles já nas primeiras páginas:

Tínhamos o hábito, ao entrar na sala, de atirar no chão nossos bonés para termos em seguida as mãos mais livres (...)

Porém, ou porque não tivesse notado a manobra ou porque não tivesse ousado submeter-se a ela, o *novato* mantinha ainda o boné sobre os joelhos quando a prece já terminara (...). Era uma daquelas peças compósitas (...); uma dessas pobres coisas, enfim, cuja feiúra muda tem profundidades de expressão como o rosto de um imbecil (...).  
— Levante-se, disse o inspetor.

Ele se levantou: seu boné caiu. Toda a classe pôs-se a rir.

Ele abaixou-se para pegá-lo. Novamente um colega ao lado o fez cair com uma cotovelada; ele o juntou mais uma vez.

— Livre-se de uma vez desse boné, disse o inspetor, que era um homem de espírito.

Houve uma explosão de riso dos alunos que perturbou de tal forma o pobre rapaz que ele não sabia se devia conservar seu boné na mão, deixá-lo no chão, ou pô-lo na cabeça (Flaubert, 2001, p. 20-21).

Logo, porém, essa voz coletiva desaparece, dando lugar a um narrador em terceira pessoa que, ao longo de todo o romance, buscará a impessoalidade, escondendo cuidadosamente suas marcas.

Educado dentro dos pressupostos da estética romântica, Flaubert realiza um esforço consciente para transpor seu próprio temperamento emotivo e criar um narrador impessoal. Zola via na obra de Flaubert o modelo dos escritores naturalistas, aplaudindo como uma das características máximas do estilo “o apagamento do romancista atrás do fato que relata” (apud Chartier, 1995, p. 150). Para o crítico Dante Tringali,

“o narrador realista, seja épico seja dramático, deve ser impessoal, esconder-se atrás da narração, não perturbar os fatos” (1983, p. 73). O próprio Flaubert declarou ser a grande arte “científica e impessoal”.

O narrador flaubertiano é diferente do balzaquiano, que dialogava com o narratário, comentava a organização da narrativa e emitia julgamentos sobre as personagens e sobre a sociedade. Nos romances de Balzac, o narrador é o grande centralizador, quase um demiurgo. Ele detém o saber sobre o mundo e sobre as personagens, das quais conhece o passado e o futuro, os pensamentos e sentimentos.

Retomando Gérard Genette, Yves Reuter (1996), arrola as cinco funções de um narrador: a **comunicativa**, que consiste em dirigir-se explicitamente ao narratário; a **metanarrativa**, observada nos comentários do narrador sobre a organização do texto; a **testemunhal** ou **modalizante**, que exprime a relação do narrador com a história narrada; a **explicativa**, pela qual são dadas ao narratário certas informações complementares consideradas importantes para a compreensão da história; e a **generalizante** ou **ideológica**, que corresponde a opiniões do narrador, julgamentos gerais sobre o mundo, a sociedade e as pessoas. Todas essas funções podem ser observadas no narrador balzaquiano.

A função comunicativa é facilmente percebida nos romances de Balzac. O narrador interpela com certa frequência o narratário: “Assim fará você, você que segura este livro com uma mão branca, você que se afunda em uma poltrona macia” (Balzac, 1961, p. 18). Comentários sobre a organização da narrativa também não são raros nesse narrador que não esconde suas marcas e assume-se como voz controladora do discurso: “Para explicar o quanto esse mobiliário é velho (...) seria necessário fazer uma descrição que retardaria demais o interesse desta história e que as pessoas apressadas não perdoariam” (Balzac, 1961, p.25). A função testemunhal é particularmente marcante nos romances de Balzac. A passagem a seguir, extraída de *O pai Goriot*, ajuda a produzir efeito de sentido de realidade e pode ser analisada em relação ao propósito do autor (explicitado em *Avant-propos à la Comédie humaine*) de representar a sociedade e os costumes de seu tempo: “Ah! Saiba-o: este drama não é nem uma ficção nem um romance. *All is true*, ele é tão verdadeiro que cada um pode reconhecer os elementos

dele em si, em seu coração talvez” (Balzac, 1061, p.19). A função explicativa pode ser observada no seguinte trecho, retirado de *O coronel Chabert*: “O saute-ruisseau é geralmente como era Simonin, um garoto de treze a quatorze anos, que em todos os escritórios encontra-se sob a dominação do principal” (Balzac, 1993, p. 15-16). E, por fim, a função generalizante é desempenhada plenamente pelo narrador balzaquiano. Os textos do escritor são pontuados pelas opiniões do narrador, que tece julgamentos não apenas sobre as personagens e as situações criadas na ficção, mas sobre as pessoas em geral, sobre o comportamento humano e a sociedade. Balzac pretendia ser o historiador dos costumes, revelar, por meio da literatura, os vícios e virtudes da sociedade burguesa da primeira metade do século XIX. Parece coerente, portanto, a criação de narradores parciais, que julgam e analisam, conduzindo o olhar do leitor:

Em qualquer situação, as mulheres têm mais causa de sofrimento que o homem, e padecem mais que ele. O homem conta com a sua força e o exercício de seu poder: age, mexe-se, trabalha, pensa, abarca o futuro e nele encontra consolos (Balzac, 1971, p. 163).

A infelicidade é uma espécie de talismã cuja virtude consiste em corroborar nossa constituição primitiva: ela tanto aumenta a desconfiança e a maldade em certos homens, como faz crescer a bondade daqueles que têm um coração excelente (Balzac, 1993, p. 88).

O fato de exercer todas essas funções mostra que o narrador balzaquiano é onisciente e onipresente. Faz questão de mostrar-se e de assumir-se como controlador da narrativa.

O narrador flaubertiano, ao contrário, é fugidio, dissimula seus traços. Não é possível identificar, em *Madame Bovary*, índices claros que remetam à instância enunciativa. O narrador relata sem chamar a atenção sobre si, quer ser transparente e imperceptível. Cabe-nos dizer, contudo, que a neutralidade e a impessoalidade totais são impossíveis de atingir. Apagar-se é um recurso do narrador, uma escolha da organização do discurso. Embora não queira deixar marcas, o narrador está presente, é sua voz que tece a narrativa.

O narrador flaubertiano não é onisciente: seu

saber restringe-se ao saber das personagens, e sua voz orienta-se pela visão destas. O foco narrativo em *Madame Bovary* aproxima-se do que Jean Pouillon (1974) chama de “visão com”, isto é, a narrativa limitada à visão das personagens. Esse tipo de focalização, novo para a época, viria a ser utilizado por inúmeros ficcionistas posteriores, entre os quais Henry James, que o considerava mais realista do que a onisciência.

Para melhor refletir sobre voz e olhar, faz-se conveniente lembrar a distinção entre **narrador** e **observador**. Em *As astúcias da enunciação*, José Luiz Fiorin (1996, p. 107) reporta-se a Fontanille e diferencia os dois conceitos: enquanto ao observador cabem o saber, o ver e o ouvir, ou seja, a dimensão cognitiva do discurso, ao narrador cabe a verbalização. São duas instâncias com funções distintas: a do narrador é apenas narrar, a do observador é perceber os fatos e situações. O observador é o filtro por meio do qual a história é relatada. O que ocorre na maioria dos textos de Balzac é que narrador e observador encontram-se em sincretismo.

Retomando teorizações de Pouillon e de Gérard Genette, Fiorin fala ainda em **observador com focalização total** e **observador com focalização parcial**. A primeira possibilidade refere-se ao narrador onisciente, e a segunda engloba dois tipos: observador com focalização interna (a cena é compreendida a partir da visão de uma personagem) e observador com focalização externa (mostram-se somente as ações das personagens, e não o seu universo interior).

Em *Madame Bovary* ocorre focalização interna na maior parte do romance, e o observador é variável, ou seja, não é através da percepção de uma mesma personagem que a narrativa é composta. Embora ao longo da maioria das páginas o ponto de vista seja o de Emma, em muitas passagens o discurso do narrador caminha por meio do olhar de outras personagens. Transcrevemos a seguir alguns trechos, cada um com observador diferente. No primeiro, é por meio da visão do pai de Emma que é narrada a partida dos recém-casados (Emma e Charles) dois dias após as núpcias. No segundo, temos a percepção de Emma quando da sua primeira noite em Yonville. E no terceiro, a voz do narrador orienta-se pelos sentimentos de Léon, o jovem escrevente que se tornará amante de madame Bovary.

Dois dias após as núpcias, os esposos partiram: Charles, por causa de seus doentes, não podia ausentar-se por mais tempo. O pai Rouault enviou-os em sua caleça e acompanhou-os pessoalmente até Vassonville. Lá, beijou sua filha pela última vez, apeou-se e retomou a estrada. Após ter feito alguns passos, deteve-se e, vendo a caleça que se afastava com as rodas que giravam na poeira, deu um grande suspiro. Depois, lembrou seu próprio casamento, seu tempo de outrora, a primeira gravidez da mulher; estava muito alegre, ele também, no dia em que a levava da casa de seu pai para a sua, quando a carregava na garupa trotando na neve (Flaubert, 2001, p. 46-47).

Era a quarta vez que ela dormia num lugar desconhecido. A primeira fora no dia de sua entrada no convento, a segunda no de sua chegada a Tostes, a terceira em Vaubyessard, a quarta era esta; e cada uma revelara-se como a inauguração de uma nova fase em sua vida. Não pensava que as coisas pudessem apresentar-se sempre iguais em lugares diferentes e, visto que a porção vivida fora ruim, sem dúvida a que restava consumir seria melhor (Flaubert, 2001, p. 103).

Léon esperou durante o dia inteiro pelas seis horas da tarde; porém, ao entrar na hospedaria, encontrou apenas o Sr. Binet à sua mesa. Aquele jantar da véspera era para ele um acontecimento considerável; nunca, até então, conversara por duas horas seguidas com uma *senhora*. Como pudera expor-lhe, e numa tal linguagem, tantas coisas que não teria dito tão bem antes? (Flaubert, 2001, p. 104).

O teórico Norman Friedman (1967, apud Leite, 1989) dá a esse tipo de tratamento do foco narrativo o nome de **onisciência seletiva múltipla** e assinala o predomínio do discurso indireto livre.

Em *Madame Bovary*, há também algumas passagens em que a focalização é externa, como, por exemplo, nas últimas linhas do texto (após a morte de Charles):

Depois que tudo foi vendido, restaram doze francos e setenta e cinco centimos que serviram para pagar a viagem da senhorita Bovary à casa de sua avó (...).

Após a morte de Bovary três médicos se sucederam em Yonville sem poderem ter sucesso de tal forma o Sr. Homais os perseguiu logo. Tem agora uma clientela infernal; as autoridades o tratam com deferência e a opinião pública o protege.

Acaba de receber a Legião de Honra (Flaubert, 2001, p. 363).

Depois de mergulhar no interior das personagens, o foco narrativo afasta-se. A vitória do falso sábio Homais é mostrada com distância, sem julgamentos evidentes ou comentários.

### 2.1. O discurso indireto livre

O tipo de focalização utilizado em *Madame Bovary* permite uma análise mais aprofundada da complexidade psicológica da personagem. Os pensamentos e sensações de Emma e de outras personagens que, em determinadas cenas, assumem o papel de observadores, não são simplesmente relatados, mas afloram no texto de forma quase autônoma. E o emprego do discurso indireto livre contribui para esse processo:

Parecia-lhe que certos lugares na terra deveriam produzir felicidade, como uma planta peculiar a um certo solo que cresce com dificuldade em qualquer outro lugar. Ah! Se ela pudesse apoiar-se nas sacadas dos chalés suíços ou encerrar a própria tristeza num *cottage* escocês, com um marido vestido com uma casaca de veludo preto com longas abas e com botas flexíveis, um chapéu pontiagudo e punhos de renda!

Talvez tivesse desejado confiar a alguém todas aquelas coisas. Mas como dizer um indefinível mal-estar que muda de aspecto como as nuvens que redemoinham como o vento? (Flaubert, 2001, p. 57).

Na passagem acima, temos acesso aos pensamentos de Emma, que emergem sem marcas gráficas que os delimitem, como travessão ou aspas. O discurso do narrador e o da personagem mesclam-se, o que possibilita uma aproximação imensa desta última, um quase mergulho em seu interior. No trecho abaixo transcrito, os pensamentos de Charles é que vêm à tona por meio do discurso indireto livre:

Entrementes, Bovary não ousava sair de casa. Permanecia no andar térreo, na sala, sentado no canto da lareira sem fogo, com o queixo no peito, as mãos juntas, os olhos fixos. Que infortúnio! pensava. Que desapontamento! Contudo, tomara todas as precauções imagináveis. A fatalidade imiscuir-se. Que importância tinha? Se Hippolyte mais tarde morresse seria ele que o teria assassinado. E, além disso, que diria nas consultas quando fosse interrogado? Contudo, quem sabe, ter-se-ia enganado em alguma coisa? Procurava e não encontrava. Mas os mais famosos cirurgiões também se enganavam (Flaubert, 2001, p. 198-199).

Bakhtin (1981) assinala que o discurso indireto livre em Flaubert permite identificar-se com as personagens e, ao mesmo tempo, conservar a distância em relação a elas. O narrador mantém sua objetividade, sua aparente imparcialidade, mas, pelo tipo de focalização adotado, faz com que a própria personagem se revele.

### 3. A descrição e a importância do olhar

Chamam a atenção do leitor desavisado a frequência e a extensão das descrições em *Madame Bovary*. Quase não há peripécias, os acontecimentos são raros, e as descrições prolongam-se por páginas. Um leitor habituado a romances de aventura, rápidos e plenos de reviravoltas, poderia estranhar tamanha escassez de fatos. Mas a descrição no romance do século XIX exerce inúmeras funções. Em Balzac, por exemplo, o recurso serve para provocar ilusão de realidade (pelas minúcias e pela utilização de nomes e locais reais), para melhor retratar a sua época e para ajudar a compor a personagem: para o escritor, os objetos pessoais, o ambiente e o meio social construíam o homem. Em Flaubert, além de todas essas funções, a descrição relaciona-se ao tempo, à ausência de acontecimentos e ao universo interior das personagens.

Em *Madame Bovary*, as descrições são focalizadas, ou seja, quase tudo o que é descrito o é a partir do olhar de uma personagem. A presença de expres-

sões como “Fulano olhou”, “Beltrano observou” deixam claro que a visão da personagem é que determina o que será descrito. Na passagem abaixo, transcreve-se a descrição do castelo de Andervilliers, onde Emma esteve, convidada que fora para um baile. É pela percepção da personagem que o ambiente é apresentado, são mencionados os detalhes nos quais os olhos de madame Bovary se fixam:

Ao atravessá-la para ir ao salão, Emma viu ao redor das mesas homens de rosto grave, com o queixo apoiado em altas gravatas, todos exibindo condecorações e sorrindo silenciosamente ao darem suas tacadas (...).

O Marquês abriu a porta do salão (...).

Ao entrar, Emma sentiu-se envolvida por um ar quente, uma mistura de perfume de flores e de boa roupa, pelo aroma das carnes e pelo odor de trufas. As velas dos candelabros alongavam as chamas sobre as campânulas de prata, os cristais facetados, cobertos de vapor fosco, trocavam pálidos raios; os buquês alinhavam-se ao longo da mesa e, nos pratos, com larga cercadura, os guardanapos arrumados em forma de mitra de bispo, mantinham, cada um, entre a abertura de suas duas dobras, um pãozinho oval (...).

A Sra. Bovary observou que várias senhoras não haviam colocado as luvas em seus copos (...).

Foi servido vinho de Champanhe gelado. Emma estremeceu até a alma sentindo aquele frio na boca. Nunca vira romãs nem comera ananás. Mesmo o açúcar em pó pareceu-lhe mais branco e mais fino do que em qualquer outro lugar (Flaubert, 2001, p. 64-66).

Mais do que o ambiente, a descrição revela a personagem observadora. No trecho acima, os detalhes observados por Emma desvendam seus interesses, sua alma sonhadora e seu encanto pelos salões elegantes. A descrição, em Flaubert, não é um mero adereço da narrativa, que pode ser saltado pelo leitor ávido de acontecimentos, mas um importante elemento na construção da personagem. Na passagem abaixo, os traços físicos de Emma são descritos a partir do olhar de Charles, no dia em que ele a vê pela primeira vez:

Charles surpreendeu-se com a brancura de suas unhas. Eram brilhantes, com as extremidades fi-

nas mais limpas do que os marfins de Dieppe e amendoadas. Suas mãos, contudo, não eram bonitas, não eram suficientemente pálidas, talvez, e um pouco secas nas falanges; eram demasiado longas também e sem suavidade nos contornos. O que tinha de belo eram os olhos: embora fossem castanhos, pareciam pretos, por causa dos cílios, e seu olhar atingia o interlocutor com franqueza e com uma cândida ousadia (Flaubert, 2001, p. 32).

Segundo Michèle Hirsch (1981, p. 49), a descrição recebe, em Flaubert, uma função narrativa bem mais forte do que em Balzac: é sempre atribuída ao olhar ou às palavras da personagem. Em Flaubert, mais do que em Balzac, não é simplesmente o ambiente que ajuda a compor a personagem, mas o olhar dessa personagem, sua percepção desse mesmo ambiente e de tudo ao seu redor é que ajudam a construí-la e nos fazem conhecê-la. O herói flaubertiano constrói-se também pelo seu próprio olhar. E nesse ponto, Flaubert é profundamente inovador e lança o germe da narrativa do século XX.

### 3.1. O emprego do imperfeito

Nas descrições e na maior parte do romance que aqui está sendo analisado, o tempo verbal predominante é o *imparfait* (pretérito imperfeito). Segundo Harald Weinrich em sua *Grammaire textuelle du français* (1989), o imperfeito pertence aos tempos do chamado *arrière-plan*, isto é, serve para marcar as circunstâncias, criar um pano de fundo para as ações narradas com tempos do primeiro plano, como o *passé simple* e o *passé composé*, que corresponderiam, em português, ao pretérito perfeito do indicativo. Ora, em *Madame Bovary*, o emprego do imperfeito sublinha a repetição, a rotina, a falta de acontecimentos e de transformações, o tédio. Emma percebe o mundo à sua volta como uma seqüência de pequenos fatos que se repetem; quase nada acontece que venha quebrar a desesperadora estabilidade de sua vida:

No fundo da alma, todavia, esperava um acontecimento. Como os marinheiros angustiados, lançava sobre a solidão de sua vida olhos desesperados, procurando ao longe alguma vela branca nas brumas do horizonte. Não sabia qual seria aquele

acaso, o vento que o empurraria até ela, para que margens ele a levaria, se seria uma chalupa ou um navio de três pontes, carregado de angústias ou cheio de felicidade até as escotilhas. Mas, cada manhã, ao acordar, esperava-o para aquele mesmo dia e escutava todos os ruídos, levantava-se sobressaltada, espantava-se por ele não chegar; depois, ao anoitecer, cada vez mais triste, desejava já estar no dia seguinte (Flaubert, 2001, p. 79).

Uma narrativa é tradicionalmente composta de estabilidade e rompimento da mesma. Nos romances de aventura, tais rompimentos sucedem-se com frequência. Já em Flaubert, são raros; o tempo é lento, e os acontecimentos são repetitivos, marcando a rotina. O que importa, pois, no romance que estamos analisando, não são as peripécias, mas a percepção do mundo e do tempo, a interioridade. O que mais interessa nas personagens não são suas ações, mas sua maneira de enxergar e de sentir, seu olhar.

O emprego do imperfeito também está relacionado ao discurso indireto livre. Segundo Michèle Hirsch (1981), esse “eterno imperfeito” que se observa no texto de Flaubert estaria ligado ao desaparecimento do eu e do presente que ocorrem no discurso indireto livre e à dificuldade de identificar as vozes narrativas.

### 3.2. Um exemplo

Um episódio particularmente interessante no que diz respeito ao olhar e que pode exemplificar o expressivo trabalho com a focalização em *Madame Bovary* é o do encontro de Emma e Léon na catedral de Rouen, no primeiro capítulo da terceira parte do romance. Emma encontra Léon, por acaso, no teatro, e os dois decidem ver-se no dia seguinte, na igreja. Ela, no entanto, resolve não iniciar nenhum tipo de relacionamento com o rapaz e redige uma longa carta de rompimento para entregar-lhe durante o encontro. Sem saber das idéias da amada, o jovem vai à catedral, feliz e ansioso. A cena é narrada sob a perspectiva de Léon, é ele o filtro, o observador. Desde o momento em que se prepara para sair de casa, conhecemos seus sentimentos, e as descrições são feitas a partir de seu ponto de vista. Quando se dirige à igreja, são descritas coisas belas, observadas pelo olhar alegre e apaixonado da personagem:

No dia seguinte, com a janela aberta e cantando na sacada, o próprio Leon engraxou seus sapatos passando-lhes várias camadas (...).

Era uma bela manhã de verão. As pratarias brilhavam nas lojas dos ourives e a luz que descia obliquamente sobre a catedral reverberava na quina das pedras cinzentas; um grupo de pássaros redemoinhava no céu azul (...) vendedoras sem chapéu enrolavam buquês de violetas em pedaços de papel.

O jovem comprou um. Era a primeira vez que comprava flores para uma mulher; e ao aspirar seu peito inchou de orgulho, como se aquela homenagem que destinava a outra pessoa estivesse recaindo sobre ele (Flaubert, 2001, p. 255-256).

Na catedral, o ponto de vista continua a ser o de Léon, revelando sua ansiedade pela chegada de Emma. Os detalhes descritos são aqueles nos quais os olhos da personagem se fixaram. Descreve-se, da igreja, apenas o que Léon vê, o que é recortado por seu olhar:

Léon, com passos reverentes, caminhava junto às paredes (...).

Entretanto, ela não vinha. Ele sentou numa cadeira e seus olhos encontraram um vitral azul onde se vêem barqueiros carregando cestos. Olhou-o por muito tempo, com atenção, contando as escamas dos peixes e os botões dos gibões enquanto seu pensamento vagabundeava à procura de Emma (Flaubert, 2001, p. 256-257).

Quando Emma finalmente chega, o olhar sobre a cena ainda é o de Léon. Ela acaba por não entregar a carta de rompimento, leva muito tempo a rezar e aceita que o guia lhe mostre toda a catedral. Enquanto cada nicho é apresentado, a irritação e a angústia de Léon crescem: “Léon, mordendo os lábios, batia os pés no chão” (Flaubert, 2001, p. 258). Os adjetivos empregados pelo narrador denunciam os sentimentos da personagem: “O eterno guia continuava” (Flaubert, 2001, p. 258) (grifo nosso). De repente, não suportando mais aquela angustiante demonstração da igreja, Léon puxa Emma pelo braço e a leva para fora. Aluga um fiacre e ordena ao cocheiro que siga sem destino certo. A partir de então a focalização passa a ser externa. O fiacre de cortinas fechadas é visto de fora;

descrevem-se as ruas pelas quais ele passa:

O fiacre saiu do portão gradeado e, tendo em breve chegado à alameda, foi trotando suavemente no meio dos grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e dirigiu a carruagem para fora das alamedas laterais (...).

Ela foi andando ao longo do rio (...)

Porém, repentinamente, lançou-se com um salto através de Quatremares, Sotteville, a Grande-Chaussée, a rua Elbeuf e passou pela terceira vez diante do Jardin des Plantes.

– Vá em frente! exclamou a voz com ainda mais fúria.

E retomando logo sua corrida, ela passou por Saint Sever, pelo cais dos Curandiers, pelo cais dos Meules, mais uma vez pela ponte, pela praça do Champs-de-Mars e atrás dos jardins do hospital (Flaubert, 2001, p. 260-261).

O passeio da carruagem é descrito a partir do olhar de um observador externo, que não coincide com nenhuma das personagens. Em nenhum instante é narrado o que se passa no interior do fiacre.

Em um determinado momento, uma mão surge por entre as cortinas e joga para fora pedaços de papel rasgados. Por volta das seis horas, a carruagem pára e uma mulher de véu sobre o rosto desce:

Uma vez, pela metade do dia, em pleno campo, no momento em que o sol dardejava seus raios com maior força contra as velhas lanternas prateadas, uma mão nua passou sob as pequenas cortinas de fazenda amarela e lançou pedaços de papel, que se dispersaram ao vento e caíram mais longe como borboletas brancas num campo de trevos vermelhos coloridos.

Mais tarde, pelas seis horas, a carruagem deteve-se numa ruazinha do bairro Beauvoisine e uma mulher desceu, caminhando com o véu abaixado e sem virar a cabeça (Flaubert, 2001, p. 262).

O leitor percebe que a mulher que desce do fiacre com o véu sobre o rosto é Emma. Percebe também que os pedaços de papel jogados pela janela nada mais são do que a carta de rompimento que ela pretendia entregar a Léon. Ora, se a carta foi rasgada, não há rompimento, os dois tornaram-se amantes. São infor-

mações transmitidas de maneira implícita. Pode-se pensar no conceito de **subentendido** desenvolvido por Oswald Ducrot (1987). Para o lingüista, pode haver dois grandes grupos de conteúdos implícitos em um discurso: os pressupostos e os subentendidos. O pressuposto é apresentado como uma evidência, um conhecimento aceito e partilhado por destinador e destinatário, enquanto o subentendido é percebido por meio de uma espécie de raciocínio. O fato de Emma e Léon terem-se tornado amantes está subentendido; o narrador não diz explicitamente, mas a organização do discurso faz com que o leitor assim conclua. E a focalização é fundamental para produzir esse efeito. Aliás, a perfeita orquestração dos pontos de vista (ou do olhar) nesse capítulo contribui bastante para a beleza do texto. A mudança do foco narrativo de Léon para um observador externo proporciona maior sutileza na apresentação do relacionamento entre as personagens.

#### 4. Um olhar além da perspectiva das personagens

Como se pôde perceber pelo exemplo que acabamos de citar, a escolha da focalização, do olhar certo para filtrar cada cena é decisiva para a construção do sentido da obra. Mas a quem cabe tal escolha?

Em *Madame Bovary*, como se vem procurando demonstrar ao longo deste artigo, cada passagem narrada orienta-se pela perspectiva de um observador, que em alguns momentos é externo, e, em muitos outros, é uma personagem. Mas há um olhar que orquestra todos esses olhares, uma visão que não se limita a cenas separadas, mas abrange a narrativa como um todo. É evidente que essa visão de conjunto não pertence ao narrador, já que a ele cabe apenas narrar, e não perceber ou sentir. O narrador é responsável pelo dizer, e suas palavras orientam-se sempre pela percepção de outrem: um observador externo, um observador onisciente ou uma personagem. O que se quer denunciar é a existência de um olhar por trás do das personagens, uma consciência que engloba a consciência destas, uma instância que determina as escolhas de focalização e dá um tom à narrativa.

Há vários conceitos teóricos a que se pode recorrer para tentar definir essa instância. Um deles é o

de “*autor implícito*”, desenvolvido por Wayne Booth. Segundo Lígia Chiappini Moraes Leite,

O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA (Leite, 1989, p. 19).

Assim, o que o narrador diz, mesmo filtrado pelo olhar de um observador, está subordinado a uma visão mais ampla. Por isso, ainda de acordo com Lígia Chiappini Moraes Leite, “não basta considerar apenas os tipos de FOCO NARRATIVO (...). Só a relação destes com o AUTOR IMPLÍCITO pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia” (Idem, *ibidem*).

O “autor implícito” não é, bem entendido, o autor de carne e osso, mas um construto teórico. É dele que advém a organização da narrativa, a escolha do ponto de vista desta ou daquela personagem. É ele quem comunica através das palavras do narrador e da consciência do observador.

A noção de “autor implícito” assemelha-se ao que a teoria Semiótica chamou de *enunciador*. Segundo Greimas e Courtès (apud Fiorin, 1996), a enunciação comportaria vários níveis: o do enunciador e do enunciatário, o do narrador e do narratário e o dos actantes do enunciado, ou seja, as personagens. O enunciador pertenceria ao primeiro nível da enunciação. Seria ele o primeiro destinador da palavra, a instância anterior ao narrador.

Outro teórico a trabalhar com essa idéia de maneira particularmente interessante foi Mikhail Bakhtin, em seu ensaio “O autor e o herói” (1992). O teórico russo diferenciou “o autor-criador, componente da obra, e o autor-homem, componente da vida” (apud Tezza, 2001, p. 281). Quando Bakhtin fala em autor, não se refere, pois, ao autor biográfico, nem ao narrador, instância identificável gramaticalmente no texto. O “autor-criador” é a instância que engloba e dá acabamento à consciência do herói. Está fora do horizonte da personagem, vendo-o como um todo acabado. Sabe e vê mais do que a personagem.

Não nos aprofundaremos aqui em nenhum desses conceitos, pois o intuito deste trabalho não é discutir elaborações teóricas, mas aproveitá-las para refletir sobre a obra literária que tomamos como objeto de estudo.

Essa consciência englobante de que vários teóricos trataram de diferentes maneiras não é gramaticalmente perceptível no texto. Sua marca não é lingüística, mas de “tom”. É essa perspectiva do todo, esse “autor-criador” quem determina o tom do discurso. Em *Madame Bovary*, há um olhar de conjunto que vai além do das personagens, percebe o romance como um todo. A visão de Emma aparece, assim como a de outras personagens; no entanto, há uma visão que ultrapassa todas essas e as organiza. Cada cena é apresentada segundo a visão de uma personagem ou de um observador externo, mas uma perspectiva mais ampla vê o todo e o conduz. É esse olhar que determina o ponto de vista escolhido para cada passagem da narrativa. Nesse sentido, pode-se falar em aproximação e distanciamento em *Madame Bovary*:

*Madame Bovary est donc riche d'une continuelle ambiguïté, qui procure un plaisir de lecture très particulier: le pathétique y est mis à distance par l'ironie, le lyrisme par la dénonciation de ses excès, le tragique par la médiocrité des êtres que la tragédie choisit pour victimes et le comique involontaire des agents qu'elle utilise (Decote et al., 1991, p. 394).*

A consciência das personagens é mostrada de muito perto. Mas, ao mesmo tempo, é colocada à distância por uma perspectiva irônica que está além dela. O romance nos traz a visão da heroína e de outras personagens, as palavras de um narrador que busca ser impessoal e um tom irônico que não é do narrador, mas do discurso como um todo. A inadequação de Emma à sociedade de seu tempo não é denunciada pelo narrador, mas pelo conjunto da narrativa, por uma consciência que ultrapassa a da protagonista e engloba narrador e personagens.

Conhecemos Emma pelo seu próprio olhar e por um olhar que está além do seu e o contempla, construindo-o. O narrador, sempre procurando apagar-se, não tece comentários sobre a sociedade recriada no ro-

mance ou sobre os excessos da alma sonhadora de Emma; a crítica vem do “autor-criador”, não em palavras, mas na organização do discurso, nas próprias escolhas da focalização. A ironia com que se mostra a ilusão romântica da senhora Bovary surge dessa consciência exterior à da heroína, desse saber maior do que o de todas as personagens. Lembremos o que diz Fúlvia Moretto na apresentação de sua tradução:

Mas a narrativa impessoal não impede a presença da ironia, até da sátira do autor diante do grotesco e do ridículo de seus personagens. O acúmulo de detalhes disparatados (boné de Charles, bolo de casamento, discursos dos comícios) faz perceber tal ironia. Aliás, não esqueçamos que a crítica hoje não se mostra mais tão segura e unânime quanto ao “realismo” de Flaubert. Sua presença nem sempre desaparece completamente sob sua escritura e a realidade será muitas vezes para ele apenas um trampolim para vôos mais altos (Moretto, 2001, p. 12).

O narrador pode perseguir a impessoalidade, já que não é dotado de visão, mas apenas de voz; ao “autor-criador”, contudo, isso é impossível: um olhar jamais será neutro.

## 5. Conclusão

Considerado clássico nos dias de hoje, *Madame Bovary* promoveu significativas transformações na maneira de conceber o romance. A alma humana começa a encontrar recursos lingüísticos e estilísticos para vir à tona. Embora mantendo um enredo aparentemente tradicional, Flaubert inova profundamente no ritmo e na composição das personagens, que não se apresentam prontas, mas vão-se construindo aos poucos por meio, inclusive, de seu próprio olhar. O olhar, aliás, importa mais do que a trama. Revelando a expressividade da mobilidade focal e a relevância das escolhas

de perspectiva, *Madame Bovary* abre as portas para os inúmeros questionamentos e experimentações do romance do século XX, que teria em Flaubert o germe de muitas revoluções literárias.

## REFERÊNCIAS

1. BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.
2. \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
3. BALZAC, H. de. **Le père Goriot**. Paris: Gallimard, 1961.
4. \_\_\_\_\_. **Eugênia Grandet**. Trad. Moacyr Werneck de Castro. São Paulo: Abril, 1971.
5. \_\_\_\_\_. **Le colonel Chabert**. Paris: Booking International, 1993.
6. CHARTIER, P. **Introduction aux des théories du roman**. Paris: Bordas, 1995.
7. DÉCOTE, G. e DUBOSCLARD, J. (org.). **Histoire de la littérature française**. XIXe. Siècle. Paris: Hatier, 1991.
8. FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.
9. FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Trad. Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
10. HIRSCH, M. *Madame Bovary*. L'éternel imparfait et la description. In: BOUNEFIS, Ph. et al. **La description**. Lille: PUL, 1981.
11. LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1989.
12. POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
13. REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. Trad. Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
14. TEZZA, C. Sobre O autor e o herói - um roteiro de leitura. In: FARACO, C. et al. (org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.
15. TRINGALI, D. Escolas literárias. **Cadernos de teoria e crítica literária**. n.13. Araraquara, 1983.
16. WEINRICH, H. **Grammaire textuelle du français**. Paris: Didier/Hatier, 1989.