



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

FELIPE PEREIRA BATISTA

ENTRE A CULPA E A REDENÇÃO: AS INTERFERÊNCIAS PESSOAIS E
SOCIAIS FLAUBERTIANAS NA CONSTRUÇÃO DA ANTI-HEROÍNA EM
MADAME BOVARY

CAMPINA GRANDE

2022

FELIPE PEREIRA BATISTA

**ENTRE A CULPA E A REDENÇÃO: AS INTERFERÊNCIAS PESSOAIS E
SOCIAIS FLAUBERTIANAS NA CONSTRUÇÃO DA ANTI-HEROÍNA EM
*MADAME BOVARY***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais em cumprimento à exigência para o título de Mestre.

Orientador: Prof.^a. Dr^a. Francisca Zuleide Duarte de Souza

CAMPINA GRANDE

2022

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

B333e Batista, Felipe Pereira.
Entre a culpa e a redenção [manuscrito] : as interferências pessoais e sociais flaubertianas na construção da anti-heroína em Madame Bovary / Felipe Pereira Batista. - 2023.
122 p. : il. colorido.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Profa. Dra. Francisca Zuleide Duarte de Souza , Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Mulher. 2. Realismo. 3. Romance. 4. Análise literária. I.

Título

21. ed. CDD 801.95

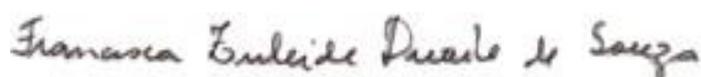
FELIPE PEREIRA BATISTA

**ENTRE A CULPA E A REDENÇÃO: AS INTERFERÊNCIAS PESSOAIS E
SOCIAIS FLAUBERTIANAS NA CONSTRUÇÃO DA ANTI-HEROÍNA EM
*MADAME BOVARY***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento à exigência parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em: 08/03/2023

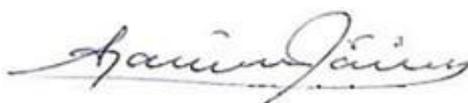
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Francisca Zuleide Duarte de Souza (Orientadora/UEPB/PPGLI)



Prof.^a Dr.^a Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB/PPGLI)



Prof. Dr. Kleyton Ricardo Wanderley Pereira (UFRPE)

Dedico esta pesquisa a minha mãe
M^a de Fátima, a minha irmã Evilaine
e a minha orientadora e amiga
Zuleide – as três heroínas que me
inspiram em, absolutamente, tudo.

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os que me ajudaram nessa caminhada do mestrado e contribuíram de alguma maneira para a conclusão desta dissertação. Gostaria de agradecer imensamente:

A Deus, que sempre está comigo em todos os momentos da minha vida;

A minha orientadora, a professora Dra. Francisca Zuleide Duarte de Sousa, pelas leituras sugeridas, contribuições e paciência para ensinar. Em tudo, vejo a gigantesca pessoa de Zuleide multifacetar-se de modo profissional e materno para conosco, seus orientandos;

A minha mãe, Maria de Fátima, a primeira que acreditou no meu potencial, cujo amor me nutre para seguir avante. Quando me sinto desmotivado, olho para ela e me reergo;

A minha irmã, Evilaine Batista, o primeiro incentivo a trilhar os tijolos amarelos da literatura e da boa cultura;

Ao meu pai que, embora não saiba do que se trata toda essa rica cascata de teorias literárias, muito me é essencial, quando se preocupa para que eu não perca a hora das minhas obrigações e compromissos;

Ao meu esposo, Eraldo Amorim, cuja alma tornou-se, em harmonia à minha, um ser único;

Aos professores do PPGLI, os quais contribuíram ao longo do curso, por meio das disciplinas e debates, para o desenvolvimento desta pesquisa;

À Telma, secretária do PPGLI, pela presteza no atendimento;

Ao amigo José Carlos (Zeca) pela parceria ao longo da caminhada;

À amiga Mirna Spinelli, com a qual partilhei, ao longo da caminhada acadêmica, angústias e conquistas;

Ao amigo Silvan Borborema por todo o apoio e paciência;

Aos colegas da turma do mestrado 2021.1, pessoas queridas que colaboraram de forma bastante significativa para a conclusão deste trabalho de dissertação;

À UEPB, da qual sou fruto desde os tempos de graduação e, através dela, descobri que a literatura e a cultura são paixões norteadoras de minha vida.

Eu só tenho flores para lhes oferecer e jogar em seus caminhos.

A mulher é uma substância tal, que,
por mais que a estudes, sempre
encontrarás nela alguma coisa
totalmente nova

LIEV TOLSTOI

RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo fazer uma leitura da personagem Emma Bovary, protagonista do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, percorrendo sobre o eixo primordial de análise da obra: os percalços de construção da polêmica protagonista e as diversas influências no que concerne à inspiração para o desenvolvimento da personagem que segue, doravante, como análise em estudos e influências para as mais variadas concepções do comportamento humano e, em destaque, à compreensão do universo feminino e seu percurso para atingir o lugar de fala e espaço. Dentre tais aspectos analisados, Emma Bovary foge dos padrões estereotipados para a mulher da época, violando os protótipos regentes daquele período. Flaubert, oriundo de um seio familiar segregado pelas imposições de ordem patriarcal, adultiza-se precocemente e vê na literatura a válvula de escape para expressar as suas insatisfações para com a fidalguia social na qual se via inserido, segundo o ensaio de Vargas Llosa (2015) e Jean Paul Sartre (1988). Para tal compreensão das origens desses núcleos de regras e leis machistas que cerceiam a mulher desde sempre, abordamos alguns apontamentos acerca do papel da mulher ao longo das eras segundo Michelle Perrot (2016/2019), Mary Del Priore (2008) e Maria Rita Kehl (2015), compreendendo as escarificações no corpo e na alma feminina ocasionadas pelos ditames machistas, passando pelo aglomerado de personagens femininas das ficções do Realismo e enxergando-as como símbolo de inovação, liberdade e ruptura, tal qual a própria Emma Bovary. Observamos, enfim, as implicações e reflexos da obra de Flaubert na contemporaneidade e a presença da icônica personagem nas mais variadas esferas intelectuais, tomando como base a figura conflituosa do romance, tornando-a, cada vez mais, uma anti-heroína emblemática a qual influencia a criação dos romances modernos e suas polêmicas realidades.

Palavras-chave: Gustave Flaubert. Madame Bovary. Mulher. Realismo. Romance.

ABSTRACT

This work aimed to read the character Emma Bovary, protagonist of Gustave Flaubert's novel, *Madame Bovary*, discussing the main axis of analysis of the work: the mishaps in the construction of the controversial protagonist and the various influences regarding the inspiration for the development of the character that follows, from now on, as an analysis in studies and influences for the most varied conceptions of human behavior and, in particular, the understanding of the female universe and its path to reach the place of speech and space. Among such analyzed aspects, Emma Bovary escapes the stereotyped standards for the woman of the time, violating the prevailing models of that period. Flaubert, coming from a family environment segregated by patriarchal impositions, becomes an early adult and sees literature as an outlet for expressing his dissatisfaction with the social bourgeoisie in which he finds himself inserted, according to Vargas Llosa's essay (2015) and Jean Paul Sartre (1988). For such an understanding of the origins of these sexist rules and laws that have always restricted women, we approach some notes about the role of women throughout the ages according to Michelle Perrot (2016/2019), Mary Del Priore (2008) and Maria Rita Kehl (2015) comprising the scarifications in the female body and soul caused by sexist dictates, passing through the cluster of female characters of Realism fictions and seeing them as a symbol of innovation, freedom and rupture, just like Emma Bovary herself. Finally, we observe the implications and reflections of Flaubert's work in contemporary times and the presence of the iconic character in the most varied intellectual spheres, based on the conflicting figure of the novel, making her, more and more, an emblematic anti-heroine who influences the creation of modern novels and their controversial realities.

Keywords: Gustave Flaubert. Madame Bovary. Woman. Realism. Novel.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A ORDENAÇÃO PATRIARCAL E A COISIFICAÇÃO DA MULHER AO LONGO DOS SÉCULOS	Erro! Indicador não definido.2
2.1 A mulher escritora e seu pseudônimo	18
2.2 O Realismo, Flaubert e Madame Bovary	Erro! Indicador não definido.0
2.3 Protagonistas femininas no Realismo: a subestimação da mulher na literatura através da escrita masculina	30
2.4 O corpo feminino e as escarificações causadas pelo autoritarismo patriarcal.....	38
3 FLAUBERT POR FLAUBERT E OUTRAS LEITURAS	48
3.1 Gustave Flaubert por Charles Baudelaire.....	50
3.2 Guy de Maupassant e a admiração pela obra de Flaubert.....	53
3.3 Jean Paul Sartre e as três mil páginas dedicadas a Flaubert.....	56
3.4 Madame Bovary: uma visita pelo romance de Flaubert.....	62
3.5 A gênese de Madame Bovary: influências para a construção da anti-heroína e o espaço fictício da referida obra.....	66
4 AS IMPLICAÇÕES E REFLEXOS DA OBRA DE FLAUBERT NA CONTEMPORANEIDADE	79
4.1 Emma Bovary: personificação da altivez e prenúncios do feminismo.....	Erro! Indicador não definido.3
4.2 Bovarismo.....	Erro! Indicador não definido.7
4.3 Emma por Emma e a sua multiplicidade compreendida pela contemporaneidade.....	92
4.4. Da literatura ao cinema: as várias faces de Emma Bovary através da sétima arte.....	106
5 CONCLUSÃO	111
REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.4
ANEXOS	119
ANEXO A	119
ANEXO B	119
ANEXO C	120

ANEXO D.....	120
ANEXO E.....	121
ANEXO F.....	121

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa realizar uma leitura analítica da obra *Madame Bovary*, do realista Gustave Flaubert, sendo sua *Magnum Opus* considerada o marco inicial do Realismo. Um romance cuja linguagem inovadora e densa é representada através do modo meticuloso pelo qual Flaubert buscou analisar e criticar a sociedade burguesa, provinciana e patriarcal da França do século XIX.

A linguagem inovadora da obra inaugural do realismo é, sem dúvidas, um aporte essencial para a compreensão das gêneses – do criador e sua criatura – autor e obra: reflexos nítidos da infância incompreendida e idiotizada, segundo Sartre (1988), resultando em uma visão indiferente e pessimista pela qual o autor enxerga a classe social predominante e esteio dos princípios que regeram os modos com os quais Flaubert foi criado.

Nesse espaço social oitocentista, cujas inovações literárias são compreendidas através da escrita flaubertiana, observamos e compreendemos, ainda, o germinal do que foi, ao longo da história, a maior prisão da mulher: o patriarcado que permite ao homem o papel de compositor central do tecido social e a mulher como ser secundário e coisificado, como afirmam-nos os teóricos Muraro e Boff (2002), Perrot (2019), Del Priore (2008), Escolástica (1995), Koss (2000) e Lipovetsky (1997), os quais apresentam suas concepções sobre as idiosincrasias do patriarcalismo, a subestimação da mulher e sua luta pela autonomia e igualdade.

No entanto, concentraremos nosso foco de compreensão no século XIX, no qual o realismo nasce e expõe a figura feminina como sujeito que carrega consigo a dualidade do afã de liberdade e a propensão à natureza luxuriosa, em nada similar ao arquétipo feminino auratizado de perfeição e subjetividades construído pelo Romantismo idealizado e louvado pela burguesia.

Como resultado de uma criação nutrida pelo falso moralismo da supracitada classe social predominante, na qual a mulher ainda era tida por posse ou extensão do seu cônjuge, Flaubert constrói a sua protagonista sob as influências internas e externas a qual dissecamos sob a ótica de Llosa (2015). Esta dissertação se enquadra na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais e a sua relevância reside em uma contribuição para os trabalhos sobre a presença da mulher na literatura canônica enquanto personagem protagonista, além da compreensão dos elementos sociais contemporâneos à sua composição.

Tomando como *corpus* de leitura e análise a obra *Madame Bovary* (2009), nosso objetivo principal é analisar o modo como Flaubert, enquanto homem, oriundo da burguesia e escritor realista é influenciado por vários elementos ao construir a sua protagonista que, doravante, é tida por anti-heroína, cuja obra supracitada passa a ser o símbolo de maior ataque à sociedade oitocentista e seus fadados costumes. A obra leva-o, inclusive, a tribunal sob a acusação de deturpar a moral e os bons costumes da sociedade coeva.

Emma Bovary é, então, segundo Morreto (2009), uma consequência e reflexo do temperamento emotivo de Flaubert e da frustrante educação que recebera e busca, a partir de então, expor a sua visão irônica e antirromântica, embora de modo orquestrado e pretensioso, o modo como enxerga os costumes e valores de sua época. Tais ironias são representadas não só na protagonista, mas, em toda a comunidade de Yonville, através de personagens donos de atos ridículos e grosseiros – tudo muito bem arquitetado semanticamente, como asseguram Maupassant (1990) e Baudelaire (2011).

Emma será, ao fim dos exaustivos cinco anos de produção de *Madame Bovary* (1851-1857), o mosaico de diferentes inferências e experiências as quais são justificadas, de modo objetivo, através da icônica fala de autodefesa do escritor perante o juiz: “*Madame Bovary C’est moi*”

Quanto aos procedimentos metodológicos necessários à culminância desse trabalho de dissertação, desenvolveremos uma pesquisa bibliográfica sob as concepções de Gonsalves (2001), além de afirmarmos que essa pesquisa é, também, considerada descritiva, se levarmos em conta as afirmações de Moreira e Caleffe (2006, p.70), dando-nos esteio suficiente para “a análise comportamental, por meio da observação objetiva e minuciosa, da análise e da descrição”.

No que concerne à estrutura, esta dissertação conta com três capítulos. No primeiro, intitulado *A ordenação patriarcal e a coisificação da mulher ao longo dos séculos*, desenvolvemos possíveis caminhos para a compreensão do modo como o homem, ao longo da história, subestima a mulher, castrando-lhe certos direitos, gozos e liberdades. Construimos, desse modo, um dialogismo entre os teóricos escolhidos como base, tais quais De Laclos (2002), Paiva (1993), Lipovetsky (1997), Muraro e Boff (1993), Perrot (2006/2009) e Del Priore (2008).

Diante das exposições e pesquisas, analisamos o percurso feminino de subestimação, conflitos e superação diante da supremacia masculina/patriarcal. Nisto, serão analisadas como as obras realistas, regidas pelo protagonismo da personagem feminina, dão voz e espaço à mulher que, dentro de sua própria realidade, é exposta como dona de si, de seu corpo e de seus desejos. Independente das consequências, a mulher dá voz à sua autonomia, enquanto sujeito composto de desejos e permissividades.

O segundo capítulo é intitulado *Flaubert por Flaubert e outras leituras*. A princípio, no supracitado capítulo, realizamos uma análise sobre o modo como esses três grandes nomes da literatura mundial enxergam e compreendem o gênio Flaubert e o seu modo peculiar e contundente de escrever.

Seguindo ao encontro da análise da obra de Vargas Llosa (2015), na qual Flaubert e sua obra são dissecados, buscamos compreender todos os percalços existentes e estimuladores à construção da majestosa obra que abre as portas para o Realismo, compreendendo o vasto campo de sua escrita e as influências de uma vida norteada pelas incompreensões de uma existência atordoada que resultou em um acervo literário assaz valioso.

Por fim, o terceiro capítulo é intitulado *As implicações e reflexos da obra de Flaubert na contemporaneidade*. Nesse momento, no qual a análise afunila-se mais ainda, Emma Bovary passa a ser o centro das inspirações e segue influenciando os teóricos das mais variadas esferas intelectuais, os quais desenvolvem suas teorias e estudos baseados na icônica personagem de Flaubert, cuja obra, em seus múltiplos aspectos é campo fértil para as mais variadas indagações e pesquisas, desde a escrita hermética ao universo fictício premeditadamente construído sob uma semântica assaz analisada, sendo escopo para estudiosos como Julies Gaultier, Sigmund Freud, Maria Rita Kehl. Emma passa a ser compreendida, em sua complexidade enquanto protagonista, como a sábia construção flaubertiana, a qual, ao seu espectro, novas ideologias e estudos são construídos e a anti-heroína de Flaubert, passados 166 anos, segue sendo a luz norteadora de muitas construções conceptivas científicas, históricas, filosóficas e, até, mesmo, cinematográficas.

CAPÍTULO II – A ORDENAÇÃO PATRIARCAL E A COISIFICAÇÃO DA MULHER AO LONGO DOS SÉCULOS

A tradição judaico-cristã sempre foi atrelada a ordenações que segregaram e segregam, até hoje, o que concerne ao homem e a mulher. Entre as mais diferentes sociedades, independente dos costumes e leis que as regem, essa imposição extremamente diferenciada entre os sexos esteve sempre em primeiro plano como item norteador: a dicotomia de papéis e funções evidenciando o poderio do homem e coisificando a mulher e como norma para a sociedade familiar.

Segundo Paiva (1989) a implantação do patriarcal se deu, quase sempre, pela repressão, uma mutilação que, literalmente falando, sempre decepa algo do sexo feminino – desde a carne até a alma. Sacrifícios mutiladores da personalidade do indivíduo. Tal construção histórico-social dos sexos é algo quase tão inerente à raça humana quanto o seu próprio surgimento, como podemos ver na concepção de Silva (1995):

No patriarcado (um só pai), e com o monoteísmo (um só deus), procurou-se um sujeito “unário”, narcisicamente completo, mesmo que tenha que pagar o preço da submissão à Lei. Surge, daí, um discurso tipo “Declaração dos Direitos do Homem”, onde não há mais lugar para a especificidade da condição feminina (SILVA, 1995, p. 13).

No decorrer dos séculos, a civilização ocidental elaborou teorias e crenças que punham a mulher na berlinda, quando, na verdade, foi a escassez de conhecimentos acerca do universo feminino que converteu em acusações e que mirando, *a priori*, o espaço das paixões e desejos da mulher. Foi e tem sido o universo feminino o portador dos emblemas tidos polêmicos de uma sociedade androcêntrica.

As concepções religiosas, sociais e culturais competem para o aviltamento da mulher diante do domínio patriarcal, como assegura Silva (1995), ao analisar as repressões que a mulher sofreu, ao ser reprimida no exercício de sua autonomia, o direito do gozo e do domínio de seu corpo diante a supremacia patriarcal: “No contexto patriarcal, a virilidade tornou-se seu mais caro valor. Diz Freud: a libido é masculina. Não só a libido: também o falo (significante sem significado) se masculinizou. Tornou-se um referencial másculo”.

Para Muraro e Boff (2002) a racionalidade, a linguagem e a espiritualidade são fatores determinantes na construção do ser humano. Embora a mulher, diante do contato sexual, apele mais para a mescla entre corpo e sentimento, a ela é atribuída,

histórica e socialmente, a turva capacidade de desestabilizar o controle físico e emocional do homem, embora o sexo opressor dissocie amor de sexo.

Nisto, todos os componentes do *ethos* feminino são postos em análise – desde as vestimentas até os posicionamentos. Embora mulher e História jamais tenham se apartado e que, por sinal, muito vê-se da atuação feminina ao longo da composição histórica da humanidade (tomando, por exemplo Joana D’arc, Rainha Elizabeth I e Catarina de Médicis) há a insistência do patriarcado em sujeitá-la ao pouco, ao irrisório, como diz Muraro e Boff (2002):

Embora fosse instrumentalizada e, de certa forma, objetivada para fins superiores aos individuais, ela continuava a manter, como pessoa, o seu valor. Ela é sinal, mas também produtora de sinais, e há inclusive a percepção de que a mulher, de certa forma, além de servir de objeto para a sociabilidade, não deixa de continuar sujeito. Transformada em objeto, é ofendida e diminuída. (MURARO E BOFF, 2002, p. 53)

Há milênios, a história aponta a subestimação da mulher nas variadas instâncias sociais. A bíblia, escrita há mais de quatro mil anos, evidencia que a mulher está sempre atrelada a atos cujas consequências são penosas e esmagadoras que endossam uma pretensa inferiorização do sexo feminino: desde a Eva, feita de um pedaço do homem, alvo da primeira transgressão e levando, segundo o relato bíblico, o primeiro homem a desobedecer, carregando em si a culpa de uma humanidade eternamente condenada, como afirma Bossuet apud Perrot (2019):

Eva é infeliz e maldita em todo o seu sexo. Cabe às mulheres lembrar-se de sua origem; não vangloriar-se de sua delicadeza e pensar, afinal, que têm origem num osso acessório cuja beleza se limita à que Deus houve por bem lhe conferir. (BOSSUET APUD PERROT. 2019, p. 23).

A agregação de deslizos custosos ao sexo feminino, ainda segundo os relatos bíblicos, segue passando pelas filhas de Ló que embebedam o pai e com ele coabitam, pela esposa de Potifar que conduz José à tentação, pela Jezebel segue, para sempre, como o estereótipo errôneo da vaidade feminina que está atrelada a comportamentos luxuriosos e libidinosos: mulheres marginalizadas e transgressoras em textos inteiramente escritos por homens cuja prevalência da divindade masculina segue do início ao fim.

Segundo Chauí (1984, p. 29), é atribuída à mulher, desde o princípio das civilizações, a árdua carga de zelar não apenas pelo seu próprio nome, mas, pelo nome do homem: dão ao sexo feminino a dupla responsabilidade de zelar e evitar qualquer rachadura naquilo que, socialmente, deve estar sempre, livre de qualquer

desonra ou escárnio – a honra masculina que não deve ser manchada em hipótese alguma como, também, o aniquilamento de qualquer suspeita a respeito de sua virilidade, como assegura a referida autora:

[...] o medo de perder postos de comando, autoridade e poder. É isso a desonra. Perda de poder e de prestígio. A perda desse poder e dessa autoridade é sua desonra [...] São sociedades que dão ao sexo a função genital procriadora e o vinculam à estrutura da família. (CHAUÍ, 1984, p. 79).

As mulheres travessam do Oriente ao Ocidente sempre à sombra do homem, agregando a si o sobrenome paterno do cônjuge, aniquilando o que lhe foi dado em referência a antecedência materna: “Aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros [...] são pouco vistas, pouco se fala delas. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais” (PERROT, 2019, p. 17).

Diante disso, mulheres passam a ser excluídas de todo e qualquer estudo genealógico e a reconstituição das linhagens femininas se escasseavam porque eram, justamente, os nomes maternos os que eram eliminados do sobrenome – a destruição da memória feminina – como afirma a autora.

Essa assertiva de Perrot traz o consenso que, se olharmos pelo prisma histórico e analisarmos o farto mosaico de fatos que compõem a historiografia – ausência de mulheres narradoras, narram acontecimentos ou, simplesmente, serem citadas pelos textos – é irrisório o reconhecimento dado às mulheres, tal qual lê-se abaixo:

As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou, pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal (PERROT, 2019, p. 16)

A mordação do silêncio e do aniquilamento feminino é aguçado pelo código patriarcal que rege as escrituras sagradas do cristianismo, visto nas palavras de Paulo “as mulheres sejam submissas ao seu próprio marido [...], porque o marido é a cabeça da mulher” (EFÉSIOS, 25, 27).

Para que uma ou outra mulher rompesse a muralha erguida pelas subjugações do patriarcalismo, restavam-lhe escassas alternativas: as que subestimavam às suas próprias vontades, resignadas pela esperança do gozo espiritual eterno (como Santa Tereza D’ávila), as que viam na fé um impulso para lutar contra a opressão (como Joana D’Arc – a heroína que lutou pela França durante a Guerra dos Cem Anos; morta e canonizada pela instituição regida unicamente por homens – A Igreja católica. Há, também, aquelas que governaram lado a lado com o homem (como Teodora de

Bizâncio – a Imperatriz bizantina que reinou juntamente com seu esposo, Justiniano) ou as que transgridem através do adultério (como Diana de Poitiers – nobre francesa e amante de Henrique II da França): rupturas assaz significativas no campo histórico.

A prevalência do poderio masculino segue as épocas e o homem continua tendo a virilidade referenciada pela adoração ao fálico e seu império viril. É o homem quem guerreia, ocupa territórios e impera. Para Koss (2000) a prevalência patriarcal enlaçada entre sexo e poder é nitidamente vista no âmbito semântico, quando, em hebraico, os substantivos “arma” e “pênis” são representadas pela mesma palavra – *za'in*.

A Grécia do período clássico, sociedade estrategicamente construída sob as polarizações de raça, posses e gênero, a mulher é tomada como objeto. Ironicamente, submetida à pequenez de ser objetificada, é, também, tomada como moeda de valia, como afirma a referida autora:

Em Atenas, a democracia se aplicava apenas aos cidadãos livres. As mulheres atenienses eram adoradas, mas não tinham o direito de existir em pé de igualdade com os homens. Nos épicos homéricos, apesar das regras que regiam a conduta de seus personagens serem menos rígidas do que nas sociedades gregas posteriores, a sociedade neles representada era rigorosamente patriarcal, com uma atmosfera de competição entre os homens, onde as mulheres eram a recompensa do vencedor (KOSS, 2000, p. 158).

De fato, diante da concepção de desigualdade entre feminino e masculino e a prevalência do patriarcado, vemos que tais desigualdades foram base para a organização social e a construção de valores e princípios que tendem a ceder as benesses aos homens. Durante o medievo, a mulher é figura utilizada para distrair e enaltecer o homem.

Através do amor cortês – precursor do amor romântico moderno – a figura feminina era descrita em tais poemas como portadoras de fascinantes atributos sexuais e o amor cortês, segundo Koss (2000), nada mais era que uma forma de o homem, através da poesia, idealizar a mulher segundo as suas aspirações e desejos – a construção de uma mulher de tendências atraentes.

Embora o adultério fosse condenado, o amor cortês fazia uso do jogo da sedução como tática para fortalecer mais o enlace entre marido e mulher e a autoridade do sexo masculino sobre o feminino – a mulher como peça em um jogo de interesses patriarcais. À mulher, cabe, segundo Koss (2000):

Da senhora era esperado que reprimisse seus impulsos e corrigisse seus defeitos de mulher, como frivolidade e desejo desenfreado, demonstrando coragem e prudência, contendo e controlando não apenas seus próprios impulsos, mas também os dos seus admiradores (KOSS, 2000, p. 164).

Fadada às limitações, a mulher acompanha a evolução do mundo atada a uma cultura excludente – a qual, embora sofra mutações de região para região, é sempre tendenciosa a privilegiar o homem na construção do tecido social e que traz identificação com relação ao modo de conceber o sexo feminino como componente social de modo secundário, como dizem Muraro e Boff (2002, p. 30) “ é a própria cultura que ‘carimba’ o menino, desde que nasce, para o papel que virá a exercer no mundo – o de pertencer à vida pública, produtiva [...] A mulher, diferentemente, destinada à casa e à vida privada é ‘carimbada’ para doar a si, para o altruísmo”.

Se durante a Grécia clássica a mulher era usada como moeda ou prêmios cedidos a vitoriosos e no medievo construía-se um estereotipo da mulher que passa a ser idealizada como o perfeito ser amado, erguendo-a quase a um plano etéreo, a mulher passa a ser, no século XIX, para o homem, o maior degrau de ascensão social. Os dotes das noivas e a vida restrita ao espaço domiciliar limitavam as mulheres à uma possibilidade de obtenção de nome e lucro. A noiva torna-se um investimento.

O processo de subalternização feminina deu-se, então, por diferentes métodos acionais: igreja, sexualidade e sociedade são os mais atuantes nessa conjuntura de subestimação ao sexo feminino. Segundo Del Priore (2008), a Igreja seguiu valendo-se, ao longo dos séculos, dos textos bíblicos para minorizar a mulher e julgá-la como a maior vítima dos desejos demoníacos, quase empurrando-a a personificar a figura da Virgem, enquanto detida em seus trabalhos domésticos, trancafiada em seus gineceus, como é assegurado no excerto seguinte:

A igreja apropriou-se também da mentalidade androcêntrica [...] e explorou as relações de dominação que presidiam no encontro de homem e mulher, incentivando a última a ser exemplarmente obediente e submissa [...] condenando-a a ser uma escrava doméstica, cuja existência se justificasse em cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa, servir ao chefe da família com o seu sexo, dando-lhes filhos que assegurassem a sua descendência e servindo como modelo para a sociedade familiar com que sonhava a Igreja (DEL PRIORE, 2008, p. 26).

A mulher não segue apenas privada do seu direito de se expressar – o machismo castra todo e qualquer direito à educação, filosofia e intelectualidade. No final do século XVIII, a discussão em torno da educação feminina toma um rumo contraditório para quem enxerga o sexo feminino como um gênero inapto de adquirir

saberes e intelectualidade.

Pierre Choderlos de Laclos surge, sob a égide do discurso da igualdade entre os sexos, e enxerga a mulher com um ser livre e detentor de poder, dizendo que seria impossível aperfeiçoar a educação feminina se apenas o homem quem regia a sociedade, transformando-as [as mulheres] em escravas:

Não espereis o socorro dos homens, autores dos vossos males: eles não têm nem a vontade, nem o poder de lhes pôr cobro, e como poderiam querer formar mulheres diante das quais seriam forçados a corar? Sabei que só se escapa à escravatura com uma grande revolução (DE LACLOS, 2002, p. 15)

Embora homens e mulheres sigam, lado a lado, a ultrapassagem do tempo e as rupturas das épocas, a história sempre interferiu no desfecho dos sexos – no sublimar de um e no subestimar do outro. Segundo Perrot (2019) a mulher, embora tenha alcançado minguados direitos durante as grandes guerras e revoluções (Revolução Francesa, Primeira e Segunda Guerra), ainda não se põem de igual para igual ao homem. A revolução Francesa, embora encorpada por mulheres que protestavam, nenhum direito foi lhes dado: “seguem sendo todas ‘cidadãs-passivas’, como os menores, os estrangeiros, os mais pobres e os loucos” (PERROT, 2019, p. 142).

A eclosão da Primeira Guerra traz uma verdadeira prova de que o sexo feminino traz consigo, embora de modo mais contido, a audácia de ser um importante esteio: se os homens lutam, são elas que cuidam e que sentem as perdas, como afirma Perrot (2019)

Eles combatem; elas lhe dão suporte, os substituem, cuidam deles, esperam e choram por eles. Mas, ao mesmo tempo, elas se imiscuem em lugares e tarefas masculinas nas quais se saem muito bem. Conduzem arados, automóveis e bondes [...] os homens criticam seus gastos, olham de esquelha para as suas meias de seda, desconfiam de sua fidelidade. Ruptura de hábitos e de evidência, a sexualidade de guerra é problemática (PERROT, 2019, p. 144).

A subestimação do sexo feminino não se retém apenas às esferas sociais, filosóficas e religiosas. No campo semântico, vê-se lampejos de uma supremacia masculina na verbalização de certas expressões, como é o caso de certos derivativos masculinos que, ao serem usados, gloria-se, no geral, variados valores, como afirma Koss (2000):

Quando ouço falar na conquista dos homens, no progresso dos homens, na evolução dos homens, sempre me pergunto se nós mulheres estamos incluídas, ou se apenas somos um adendo. É óbvio que, quando nos referimos às mulheres, pensamos apenas na fêmea humana e em suas

funções biologicamente definidas. Mais precisamente, fala-se d' 'a mulher', como uma categoria funcional abstraída, e não das mulheres como pessoas individualizadas (KOSS, 2000, p. 178).

Durante os supraditos períodos históricos, a mulher não é apenas uma posse do marido no que concerne à posição social e privada. O intelecto feminino também é extremamente aviltado pelo homem, o qual não enxerga a capacidade intelectual da mulher de igual para igual. Desse modo, a mulher segue um percurso tomado de pedregulhos até que esse desnivelamento de gênero seja, ao menos, atenuado.

2.1 A mulher escritora e o pseudônimo masculino

A visão de que o feminino não teria espaço literário em uma sociedade majoritariamente masculina fez com que as mulheres escritoras participassem do mundo da literatura através de pseudônimos masculinos. Trabalhos de autoria feminina eram desprezados, destruídos, subestimados. A própria capacidade intelectual feminina era depreciada. Como se não bastassem os argumentos sociais, religiosos e históricos, muitos filósofos como Rousseau e Auguste Comte, segundo Perrot (2019), buscavam comprovar na ciência e na medicina a inferioridade feminina.

Às que almejavam ingressar no mundo das letras – dominado pelos homens – restava a auto subestimação de seu gênero através de um pseudônimo masculino, como afirma Costa citando Vasconcelos (2018):

Naquela época, uma mulher que tinha atividade intelectual estava cometendo uma transgressão enorme. As que ousavam publicar usando seus próprios nomes recebiam muitas críticas, porque estavam extrapolando o papel designado para elas. A maioria acaba usando pseudônimo porque não quer se expor publicamente (COSTA apud VASCONCELOS, 2018).

Escrever literatura era coisa para homens. A mulher que ousasse penetrar nesse espaço estaria cometendo uma séria transgressão. As pressões socioculturais sentenciavam com repúdio e escândalo aquelas que atravessassem a inexpugnável barreira entre os afazeres do lar e o mundo literário. No entanto, a desigualdade no tocante às produções literárias femininas em relação às produções masculinas seguem em desvantagem até hoje. Basta observarmos o Prêmio Nobel de Literatura, existente desde 1901, o qual só foi concedido a treze mulheres, segundo Delago (2021).

Entre as tantas que, forçosamente, esconderam-se sob um pseudônimo, destaca-se a francesa Amandine Aurore Lucile Dupin, cujo pseudônimo George Sand, foi aclamada romancista a maior escritora francesa, conforme afirmam Ilva e Oliveira (2019)

Em 1830, George Sand, escritora francesa, publica seu primeiro romance, *Indiana*, no qual elabora uma trama sentimental cujo pilar é a crítica à sociedade patriarcal, mais precisamente à forma como a mulher era tratada no matrimônio. Obra e escritora destacam-se pelo fato de romper com os paradigmas de uma sociedade cujo espaço de escrita pertencia em demasia aos homens. Além de abordar temas que eram tabus para a época, como o adultério, Sand torna visível a condição da mulher no âmbito público e privado, denunciando as opressões e rompendo com paradigmas da ideologia dominante que a marginalizava. *Indiana* é uma das primeiras obras literárias a registrar a escrita de autoria feminina e o discurso em defesa da emancipação da mulher e da igualdade de gênero. (SILVA E OLIVEIRA, 2019, p. 91)

George Sand foi, sem dúvidas, um grande abalo na estrutura patriarcal no século XIX. Foi ele quem assegurou, certa vez, ser Gustave Flaubert, “o grande homem do século”, alegando a autonomia que o pai do Realismo dá às suas protagonistas femininas. Delegar à mulher o lugar de exclusão e silêncio era algo tão comum que não havia, em nenhum dos setores que compunham a sociedade, condescendência para a mulher que ousasse transgredir.

Através do romance *Indiana* (1832), Sand faz ecoar a voz coletiva das mulheres amordaçadas e ignoradas, sempre destinadas a serem proscritas. Mulheres que romperam os padrões – como Jane Austen, as irmãs Brontë e Mary Ann Evans – e ousaram ir além do que lhes era concedido construíram, quiçá, obras que hoje são compatíveis com cânones de autoria masculina sem nenhum grau de diferença do tocante à qualidade de seus escritos. Se escrever, ainda hoje, pode ser um ato que faça a mulher se destacar na sociedade, tomar a decisão de publicar uma obra, anos atrás, era um ato de extrema rebelação e audácia. Quando Rachel de Queiroz escreve *O Quinze*, em 1930, a crítica chega a dizer que tal obra não poderia ter saído da mente de uma moça – uma vez que se acreditava, em pleno século XX, que a cultura intelectual/científica estava retida apenas na mente humana masculina. No entanto, a audácia feminina e sua escrita genial não se intimidam com o julgamento patriarcal e publica outras obras, chegando a se tornar a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras.

A segregação intelectual ocasionada pelo gênero masculino segue ao longo do século XX. Um exemplo disso é a escritora norte-americana Nelle Harper Lee,

chamada, por si mesma nos seus escritos, de Harper Lee, a qual tirava o primeiro nome – Nelle – para “masculinizar” o nome estampado na capa do material que publicaria. Brilhantemente, escreveu, em 1960, *O Sol é para todos (to kill a Mockingbird)* – obra genial e vencedora do prêmio Pulitzer, no ano posterior à referida publicação. Para a mulher, escrever não era apenas um reflexo da sua intelectualidade – era um ato de ousadia e bravura.

2.2 O Realismo, Flaubert e Madame Bovary

O período realista desdobra-se, segundo Cândido e Castello (2008), sob a configuração de oposição ao romantismo, seja na prosa e poesia, nas artes plásticas ou nas tendências estéticas que predominavam, até então, e constituindo, basicamente, em rejeitar o idealismo das narrativas românticas. Havia, de modo preconizado, o senso crítico e a objetividade como eixo-norteador nas produções.

Levando-se em conta que o realismo não se detém apenas à designação de período literário em si, e sim, à representação literária de como se enxerga o mundo e seus elementos, esse movimento de ruptura vai afastando-se do subjetivismo que já não convém à segunda metade do século XIX e os tantos fatores que se entrecruzaram naquele momento histórico, como afirmam Faraco e Moura (1995):

A palavra Realismo, por sua vez, designa um estilo de época que predominou na segunda metade do século XIX. A arte tende a desprender-se do sonho, da imaginação, da fantasia, da subjetividade. Na história da literatura, o período em que predominou esse estilo é chamado de Realismo, cuja palavra designa uma maneira de agir, de interpretar a realidade. É uma atitude que sempre existiu. O comportamento realista caracteriza-se pela objetividade, por uma atitude racional, lógica diante das coisas (FARACO E MOURA, 1995, p. 219).

Clero e aristocracia – até então, elementos dominantes da sociedade – passam a desempenhar, apenas de modo secundário, a função de administradores dos âmbitos políticos e sociais e é a burguesia, em seu momento de aspiração e ascensão social, quem passa a ditar as orientações para um grupo que estava a deparar-se com episódios históricos através de rompimentos, inovações e questionamentos em todas as vertentes que compunham a sociedade.

As grandes guerras revolucionárias, a Francesa e a Industrial, abrem caminho para a vitória da mencionada classe que buscava refundar a sociedade, conquistar o Estado e chefiar todos os meios de obtenção lucrativa. A burguesia é, segundo Zanin

(2018) “uma classe lideratória, a qual conseguiu seus poderes por méritos próprios”.

As descobertas científicas e o aprimoramento filosófico são fatores que aguçam, cada vez mais, a forma como tudo ao redor do homem passou a ser descrito e questionado: a descoberta de corpos microbianos, ocultos, até ali, aos olhos dos homens e tantos outros avanços científicos dilatavam as margens de compreensão – o ser-humano é muito mais corrosivo do que se pensa, limitado e fadado à dura realidade, corpo ínfimo como os micróbios e suas descobertas e o homem passa a conhecer-se, amiúde, com o aprimoramento dos estudos anatômicos.

Escancaram-se as feridas sociais, expõem-se as mazelas das variadas camadas do ser humano e do espaço no qual ele transita. O *Manifesto Comunista* (1848), de Marx e Engels, e os reflexos significativos da Primavera dos Povos surgem com lampejos de salvação para o proletariado que luta contra a burguesia pelo fim de uma segregação de classes e poderes.

Charles Darwin exhibe ao mundo *A origem das espécies* (1859) o qual amplia os questionamentos do homem para com o Divino: é o homem a questionar-se, a todo tempo, enquanto ser perecível e apto aos descaminhos oferecidos pela existência – tudo padece de modo sistemático, premeditado e atroz. São as consequências de um mundo que desperta de um estado letárgico para a pulsação do novo modo racional: “O ‘longo século XIX’, como chama Eric Hobsbawm, assim é enxergado por ser um cenário de grandes transformações, no qual a Europa é, ao mesmo tempo, centro e motor” (TRAVERSO, 2017, p. 03).

Sendo assim, é semelhante essa concepção ao modo como Faraco e Moura (1995) enxergam tal século – um turbilhão de fatores que enriquecem a literatura da segunda metade do século XIX através de fatos cuja realidade social, após tais acontecimentos, jamais será a mesma.

Auguste Comte, baseado na ótica científica pela qual analisa comportamentos sociais, fortalece a concepção dos realistas que nada sobrevém de modo subliminar e que há um *corpus*, um fato para tudo que existe, raciocínio semelhante ao Empirismo. Assim como o Darwinismo, teoria na qual afirma-se que é necessária força para sobreviver: “o termo *expressão de verdade* tornou-se a palavra de ordem na atividade artística” (FARACO e MOURA, 1995, p. 222).

Todos esses pensamentos transpassaram o movimento literário e artístico que cada vez mais se atrelava às questões sociais e suas tribulações. A necessidade de descrever tais acontecimentos, sem a menor pretensão de idealizar o que é tido por

feito ou desonroso, faz do período literário realista uma conjuntura de produções pelas quais o mundo é exposto ao seu habitante de modo desnudo e não subjetivo, como afirmam Candido e Castello (2008), no seguinte excerto:

Esse período foi marcado, no início, por um denominador comum, que constitui a base das várias manifestações, vários fatores estéticos e sociais, teóricos e polêmicos. Para isso, os seus seguidores preconizavam a maior realidade na descrição dos costumes em geral, na descrição das relações; os sexos em particular [...] a tendência para reproduzir nas obras os traços observados no mundo real – seja nas coisas, seja nas pessoas e nos sentimentos. (CANDIDO E CASTELLO, 2008, p. 285).

Como algo inovador e diferente, os realistas prezam, em suas descrições, a forma crítica e transparente sobre o modo de ser dos personagens, além de descrever suas falhas pretensões enquanto componentes de uma sociedade que os molda em limitações, erros e hipocrisias, impulsionados por “fatores externos, de natureza biológica e sociológica que condicionam a vida humana. Seres que aparecem como produtos e consequências de forças preexistentes” (Candido e Castello, 2008, p. 286).

A literatura do referido período tem, a partir de então, inúmeras influências para sua total modificação. A corrente iluminista atua, nesse período, como um farol a clarear as concepções sociais, culturais e filosóficas do século XIX. O apreço pela modernidade e liberdade passa a permear pela mente do homem oitocentista, o qual visa a sua maior emancipação em todos os âmbitos dos quais ele faz parte, enquanto ser social e público. Passa a ter um modo mais maturado e menos ilusório de questionar os paradigmas tradicionais, a usar a ciência para compreender aquilo que a fé e a religião pregavam como verdade absoluta, sem dar brechas para indagações ou questionamentos, há séculos; além disso, o homem do século XIX passa a ter uma visão progressista no tocante ao futuro, permitindo-se mais autonomia e mais racionalidade – a modernidade do século XIX vinha com várias inovações.

Porém, nem só dessas tais inovações vive o “século tumultuado”, como se refere Eric Hobsbawm ao período oitocentista da história ocidental: os ideários iluministas, consistidos, mais exatamente, nos princípios de igualdade e autonomia do indivíduo não se equiparam aos princípios de modernização econômica do mercado capitalista. Um exemplo dessa distopia de ideários oriundos de correntes diferentes é a obra *Lés Misérables* (1862), de Victor Hugo, a qual expõe a filosofia política do autor, retratando a desigualdade social, a miséria e a exploração da classe operária – a França do século XIX e os entraves entre as polarizações conflituosas alimentadas pelo capitalismo, segundo o estadista e romancista Hugo.

É nesse período realista que o homem, mais desatado das utopias quiméricas, tão comuns à literatura dos séculos XVII e XVIII, passa a enxergar a realidade sem vendas nos olhos, sem a turvação ocasionada pela subjetividade fantasiosa do romanesco que já caminhava ao obsoleto. O ocidente e suas metamorfoses regiam a criação de uma literatura mais sólida, já que a sociedade se encaixava em um *ethos* mais racional, moderno e composto:

Em outras palavras, o século XIX tece a coincidência entre modernidade como período histórico e modernidade enquanto experiência cultural cotidiana para os habitantes das grandes metrópoles. A proliferação de fábricas industriais, o inchamento de cidades com multidões de seres anônimos, a alteração do ritmo cotidiano acelerado pela velocidade dos novos meios de transporte (trem, bonde elétrico e carro); e, finalmente, o impacto das novas máquinas de visualidade (câmera fotográfica, câmera cinematográfica) e de meios de comunicação (telégrafo) imprimem, na experiência moderna, a vertigem do novo, do efêmero e do choque. (JAGUARIBE, 2006, p. 226).

Todo esse conflito de inovações, esse turbilhão de informações, para a sociedade oitocentista, expandem a pretensão do realista de olhar, com um crivo mais verossímil e objetivo, para as banalidades cotidianas. O mundo real e contemporâneo passa a ser a maior inspiração para todo aquele que produz arte – vê-se as ressignificações em todas as artes: pintura, música, teatro, literatura: “o artista pode atuar como observador imparcial e objetivo da vida tal como ela é” (JAGUARIBE, 2006, p. 228). O empírico assume as rédeas e ocupa o lugar da subjetividade, do surrealismo e passa a questionar, regido pelo desencantamento do mundo, produzindo ressignificações nas mais variadas esferas.

Na França, onde nasce o realismo, ocorre, em meados do supracitado século, os maiores *booms* no quesito modernidade. São explosões que refletem nos mais variados orbes. A institucionalização do Estado-Nação burguês e a diminuição considerável da soberania aristocrática são, a *priori*, os acontecimentos mais emblemáticos, além de toda uma produção massiva de tecnologias. A fotografia, em sua capacidade complexa de capturar o mundo, sem os ajustes tendenciosos da pintura, remetem, ironicamente, ao modo como o realista produz seu conteúdo, nu e cru, tal qual Roland Barthes (2000) chamaria de “o efeito do real”, segundo Jaguaribe (2006):

O realismo buscou uma verossimilhança extraída da experiência cotidiana de vivenciar o mundo, uma verossimilhança atrelada ao senso comum da percepção. O “efeito do real” no romance realista é obtido por detalhes que dão credibilidade à ambientação e caracterização dos personagens. Assim, a descrição da casa burguesa contém a menção de objetos que não está

diretamente associada à trama, mas que sugerem o que deveria estar contido num lar burguês, daí a inscrição do barômetro na lareira de Madame Bovary e a inclusão dos objetos de refinamento francês na sala de estar de Quincas Borba quando ele buscava ascender socialmente, entre outros tantos exemplos (JAGUARIBE, 2006, p. 230).

Atrair o espectador a admirar tudo aquilo que fosse produzido com a intenção principal de aguçar, no consumidor do produto arte, o senso crítico e analítico sobre a sociedade no qual ele estava inserido: o científico supera o sagrado; a racionalidade se sobrepõe à ficcionalização e, nesse modo digladiante entre expectativa e realidade, eis o realismo e seus maiores produtos-brutos para a tessitura de romances, pinturas, partituras e roteiros. No teatro, também não havia mais espaço para os devaneios romanescos. Em “*A Dama das camélias*” (1848), Alexandre Dumas mostra como a moralidade da burguesia estava sendo corrompida pelo dinheiro e a mulher era coisificada. Émile Augier escreve, em 1854, a peça *Le Gendre de M. Poirier*, na qual mostra a frívola ambição do burguês rico de ser recebido pela sociedade elevada, enquanto Henrik Ibsen escreve, em 1879, *Uma casa de bonecas*, (*Et Dukkehjem*, em norueguês) obra polêmica, através da qual o autor denuncia o tratamento dado à mulher burguesa, tida como um mero adorno do marido. As obras de Honoré de Balzac e Émile Zola já inspiravam, de modo considerado, as produções teatrais do referido período.

As engrenagens do social, vistas através do comportamento humano, eram dissecadas em todas as produções literárias. Se esmiúça os meandros da alma humana e suas oscilações. Tudo era entregue, de modo massivo, a uma grande modificação. A arte nunca mais seria uma sublimação, solidificando-se a cada nova indagação das mentes realistas, como afirma Jaguaribe (2013), no extrato abaixo:

A arte de vanguarda do final dos séculos XIX e XX buscou, justamente, desmontar a naturalização da realidade e do real apoiados nos códigos estéticos do realismo da verossimilhança insistindo no caráter construído da realidade e na possibilidade de se vislumbrar outro real no estranhamento artístico experimental. A beleza das máquinas, o tumulto das grandes metrópoles, a vertigem da aceleração eram para os futuristas italianos um chamado para sepultar tanto as velhas retóricas adiposas da poesia simbolista e romântica como também ensejavam a criação de uma nova linguagem diversa do realismo costumeiro (JAGUARIBE, 2013, p. 233).

Todas as revoluções, descobertas e inovações ocorrentes na Europa do século XIX desaguam sobre o ideário realista que, repudiando o fantástico e o extraordinário, alia-se ao compromisso para com a realidade e a interpretação da vida, assim como se busca enviesar o artístico ficcional pela contemporaneidade e pelo banal. A reação

literária para com o contexto histórico da época é vista, nitidamente, em cada obra do referido período. A Portugal idílica e provinciana de Eça de Queiroz (1845 – 1900), por exemplo, é abalada pela publicação de “O crime do padre Amaro” (1875), obra a qual retrata a lascívia e indecorosidade do Clero português.

Toma-se, enfim, uma atitude racional diante da forma como se vive. Como resultado, temos, como fonte de compreensão da época em pauta, todas as produções artístico-culturais-literárias, já que a literatura é fonte de estudo histórico de um povo e, uma vez produzida, nesse novo contexto de análise e descrição social, baseia-se no modo de vida da época, abordando, na polêmica ficção, marcas do momento o qual estavam inseridos os realistas. A produção fictícia realista funciona, então, como um microscópio que inspeciona, a profundo as camadas epiteliais do tecido social. Eça de Queiroz, o supradito realista português, em Convenção proferida no ano de 1871, afirma que:

Que é, pois, o realismo? É uma base filosófica para todas as concepções do espírito – uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano, na eterna região do belo, do bom e do justo. Assim considerado, o realismo deixa de ser, como alguns podiam falsamente supor, um simples modo de expor – minudente, trivial, fotográfico, isso não é realismo: é o seu falseamento. É o dar-nos a forma pela essência, o processo pela doutrina. O realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reação contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade.¹

Para Eça, o realismo é bem mais que a descrição de toda a verdade que circunda o indivíduo: é tornar proscrito e entregar ao ostracismo todas as subjetividades desnecessárias para os novos tempos, a partir da segunda metade do século XIX; é manter, como égide, a verdade absoluta.

Gustave Flaubert, tido por precursor imediato desse período, alcança o cume das revoluções críticas realistas com sua *Magnum opus*, *Madame Bovary* (1857), e assume, de modo audaz, o espírito objetivo e analítico da época: “a tendência agora é manter-se dentro do campo dos fatos e de nada mais do que os fatos”. Segundo Gay (2010) *apud* Andrade (2013, p. 38), Flaubert é um escritor muito mais que realista,

¹ Eça de Queiroz, em sua conferência “A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte”, proferida a 12 de junho de 1871.

chamando-o de “criador de literatura”, que compõe obras que estão além da realidade, como podemos ver no seguinte trecho:

Pois, como o próprio Flaubert comentou em uma das cartas à sua amante, Louise Colet: “Isso é tudo: amor da Arte”. A realidade como estilo, não apenas o contar uma história, mas desenvolver com a riqueza de uma obra de arte. No entanto, o autor impôs ao leitor uma visão acerca dos ‘fatos básicos da vida’, como fator de conformidade. Flaubert se destacou dos demais escritores pelo seu estilo e pelo seu esmero em compor a obra, dedicou-se completamente na construção laboriosa de *Madame Bovary*. Ele considerava a escrita como uma arte sagrada (ANDRADE, 2013, p. 38/39).

Segundo Moretto (2009), Flaubert, embora nascido e educado de acordo com os padrões românticos de uma Europa provinciana e conservadora, carrega em si o ideal de um rompante delator das hipocrisias sociais, trazendo à tona a tendência literária pela qual combateu todo o excesso romântico de toda literatura produzida até ali.

Flaubert é conhecido pelo modo objetivo e escancarado pelo qual ataca a sociedade. Instigado pela sede de crítica à burguesia e seus aspectos, constrói uma protagonista que em nada assemelha-se àquelas que permeavam os folhetins romanescos: Emma Bovary é a mulher transgressora e que cabeceia a obra que custou ao autor um processo, por ser acusado de ofender à moral pública e à religião. A vida e suas alternâncias era, sem dúvida, a maior inspiração para sua escrita, como diz Andrade (2013) no excerto abaixo:

Flaubert é conhecido, segundo Verónica, como um autor que planejava metodicamente a sua obra, a rascunhava, a metrificava e a roteirizava, pela arte e pela perfeita representação dos ambientes, hábitos, personagens e acontecimentos. Em que coloca o leitor dentro da história, com envolvimento ímpar, de forma delicada e poética. Embora Flaubert fosse aconselhado a escrever de maneira mais ‘terrena’, já que ele escrevia para burgueses e sobre burgueses e seu lirismo poderia soar como ridículo. Em toda a narrativa de *Madame Bovary*, Flaubert, colocou a mistura de relatos reais e ficcionais, criou ‘semelhanças detalhadas entre o caso real e o romance (ANDRADE, 2013, p. 37).

A transição romântica/realista vivida e atravessada por Gustave Flaubert não lhe permitiria escrever algo que fosse tido por banal ou passasse despercebido diante dos leitores da época. Todas as vicissitudes que o rodeavam lhes caíam como inspirações contundentes para o feitiço de uma obra a qual, segundo Vargas Llosa (2015), seria impossível não receber a polêmica e repercussão criadas em torno da obra até hoje. A contextura feita entre ficção e realidade torna, então, a obra mais grandiosa ainda, representada em uma escrita metódica e premeditada:

Flaubert é conhecido, segundo Verónica, como um autor que planejava metodicamente a sua obra, a rascunhava, a metrificava e a roteirizava, pela arte e pela perfeita representação dos ambientes, hábitos, personagens e acontecimentos. Em que coloca o leitor dentro da história, com envolvimento ímpar, de forma delicada e poética. Embora Flaubert fosse aconselhado a escrever de maneira mais 'terrena', já que ele escrevia para burgueses e sobre burgueses e seu lirismo poderia soar como ridículo. Em toda a narrativa de *Madame Bovary*, Flaubert, colocou a mistura de relatos reais e ficcionais, criou 'semelhanças detalhadas entre o caso real e o romance' (ANDRADE, 2013, p. 38).

A forma quase poética pela qual Flaubert liga uma parte à outra causa, à obra, uma sonoridade simétrica, fazendo com que o leitor se aproprie de modo visceral pela forma como o escritor escreve tudo o que há de mais abstrato no romance: “custou ao escritor um trabalho incessante de doze horas por dia para transferir para a escrita uma imagem real de sua arte. Mesmo em trechos alucinatórios, Flaubert, constituiu a cena com demasiada descrição para que suprissem todas as imagens reais na ficção” (ANDRADE, 2013, p. 41).

O adultério, o fracasso marital, a audácia feminina e o suicídio fizeram de sua obra um conjunto de polêmicas chocantes diante do conservadorismo burguês que, a princípio, reprovou a sua obra. Até que, em 1857, após ser absolvido, lança ao público, pela editora Michel Lévy, a história da anti-heroína que, de modo verossímil, representa e personifica a mulher da sociedade oitocentista, sufocada pelos ditames patriarcais, sociais e religiosos, idealizando, para si, um mundo de ilusões ao passo que expõe, de modo desprezioso, as escaras ocasionadas pelos elementos que sufocam o sexo feminino num século ainda silenciador de qualquer grito de liberdade que a mulher tencione fazer ecoar.

Emma Bovary é a moça interiorana, sonhadora e tomada de idealizações de um amor imaculado e infalível, cuja leitura dos folhetins romanescos talham em sua imatura alma o desejo de um cônjuge moldado como os que ela costumava ver por entre as linhas das histórias de amor.

Porém, é a cotidiana e enfadonha realidade quem a aguarda, empurrando-a a um matrimônio fadado ao fracasso, como fracasso é o seu próprio destino. Charles Bovary, figura representada por todos os opostos daquilo que Emma sonha para si, é a forte pulsão para o tédio que a toma mortalmente: o casamento, elo divino cujas forças terrenas não devem jamais rompê-lo, segundo a religião da época, é retratado como algo passivo de desgastes, traições e tédios.

Para Flaubert, ninguém mais propício para arrancar de cima da sociedade

insincera o manto diáfano da fantasia do que a protagonista feminina, o ser mais castrado de direito e liberdade ao longo dos séculos e que, naquele momento, deveria ser descrita sob a nudez crua da realidade.

Este é, sem dúvidas, o maior impulso para a construção dessa pesquisa que, de cunho analítico e bibliográfico, põe-se a compreender os meandros percorridos pela personagem feminina da obra realista e, em destaque, a forma como a protagonista de Flaubert pode ser a maneira mais fluida de entender como e porquê os escritores do referido período construíram suas anti-heroínas tão desfalcadas de virtudes e tão portadoras de pretensões nocivas às suas integridades.

Emma Bovary e todas as suas ações, gestos e desejos – expostos sem cautela pela ficção realista – dão forma às indagações sobre o modo como o mundo oitocentista e os rigores burgueses e patriarcais lidam com o universo feminino e suas complexidades: como a mulher é enxergada segundo a ótica do realismo? De que modo o protagonismo feminino é representado no romance da referida escola literária? Por que Flaubert constrói sua personagem despida dos pudores conclamados pela sociedade e veste-a das permissividades psico e fisiológicas que a direcionam à não-linearidade de sua vida, paixões e morte?

Alguns estudos já feitos sobre a obra em foco são esteios primordiais para a construção da nossa dissertação: dialogamos, então, com o que diz Zanin (2018), a qual põe-se a analisar os conflitos socioculturais de Madame Bovary e de que maneira a tragicidade é formulada, resultante dos conflitos entre a protagonista e as exigências sociais; Oliveira (2021), vem enunciando a figura da mulher na literatura realista e sua cronologia misógina, cujo processo de investigação detém-se a explicitar o percurso de alteridade da protagonista transgressora de Flaubert.

Pereira (2021), em seu artigo, busca mostrar a concepção que os escritores Charles Baudelaire e Guy de Maupassant ressaltam, em textos escritos sobre Emma Bovary e alguns recursos estilísticos usados por Flaubert os quais fazem da obra um vasto conjunto de singularidades.

Seguindo a linha de estudos feitos sobre a obra flaubertiana, Vargas Llosa (2015), através de um ensaio memorável, observa e dialoga com as influências e circunstâncias nas quais Flaubert escreveu a obra que abre as portas para a nova corrente literária da segunda metade do século XIX e busca compreender a profundidade da escrita partindo do tripartido pressuposto para a composição desse romance: as escolhas técnicas, verbais e narrações, o profundo deslumbramento por

Emma Bovary e o modo impactante como a obra colabora para o enriquecimento da literatura universal.

Essas são algumas das perspectivas já estudadas sobre a obra flaubertiana, cuja grandeza tem sido *corpus* para as mais variadas abordagens tidas por enriquecedoras para a academia, permitindo-nos, então, ampliar os horizontes sobre a obra de Gustave Flaubert.

Longe da pretensão de responder todas as questões referentes à icônica obra de Flaubert, esse trabalho busca contribuir para a vasta gama de estudos já construídos em torno da anti-heroína flaubertiana e todo o universo no qual foi edificado para si, compreendendo, concomitantemente, todos os elementos que compõem a escola realista e o século XIX.

Além de trazer à tona teorias tão bem delineadas sobre a mulher, alarga-se a consciência de como o escritor realista é movido por todas as circunstâncias que integram seu *ethos* masculino, construindo, à sua maneira, o *ethos* feminino, fazendo de sua protagonista uma espécie de reflexo de si mesmo, um eco da voz que buscou dizer, em um constante inconformismo, a sua visão do mundo.

Emma, sob a túnica da paixão violadora, ao atravessar a linha das convenções sociais, expondo um modo sensual de viver, é a personificação feminina de um mundo e, em destaque, a mulher que atravessa a barreira entre a subjetividade e a objetividade, atravessando a ponte cuja literatura realista constrói entre o diáfano e o adíafano.

Em suma, compreender que Emma Bovary é, antes de tudo, o arrostar do tempo, das convenções, a bancarrota da burguesia e o enfrentar audacioso para com os fatores dominantes; é enxergar tudo isso como a forma desdenhosa pela qual Gustave Flaubert faz da literatura um artífice que executa a crítica tenaz e mostra a mulher como um ser passivo de erros.

Esse estudo é, portanto, a compreensão de como Emma Bovary é um reflexo pelo qual o homem, a partir do viés realista, enfatiza a supremacia das banalidades cotidianas preenchidas pelas inconstâncias humanas e faz da mulher um *locus* de imperfeição, inconstâncias e frivolidades.

2.3 Protagonistas femininas no Realismo: a subestimação da mulher na literatura através da escrita masculina

A forma como a sociedade e seus componentes influenciam na maneira como o homem constrói o estereótipo feminino não se vê apenas nos contextos históricos e nas vivências sociais: tais fatores sociais, religiosos e filosóficos influenciaram, inteiramente, na maneira como muitos escritores criaram as suas protagonistas. É compreensível a forma como escritores, cujas obras são tidas por polêmicas, constroem as suas protagonistas.

Esta concepção é nítida quando nos deparamos com as personagens femininas do Realismo: escritores como Gustave Flaubert, Eça de Queiroz e Machado de Assis seguem as características componentes desse período literário impactando uma sociedade que ainda dormita sobre os lençóis alvos do Romantismo e, diante de tais obras, mergulham nas águas turvas desse movimento literário cujas facetas pintadas pelas cores da necessidade de retratar o que antes eram pinceladas eufemistas no período literário anterior – a exposição da realidade é o esteio central.

A mulher surge em muitas obras realistas e, construídas sob a perspectiva masculina cujo patriarcalismo ainda rege as sociedades onde tais escritores vivem, é um verdadeiro rasgão na fina camada que insiste em cobrir falsa moralidade da burguesia cujo Romantismo jamais expusera com a veracidade com que os escritores da nova escola ousaram e se puseram a fazer. O perfil da mulher que transgride, rompe as leis e cristaliza-se como anti-heroína faz das obras realistas aguçadas críticas sociais, como afirma o seguinte excerto

As mulheres que se apresentam nesses romances da segunda metade do século XIX são, antes de mais nada, criaturas instintivas. Luísa deixa-se levar pelo instinto; Tess não o consegue controlar; Emma busca o descontrole do instinto; e Capitu, até onde nos é dado saber, dirige-o em seu favor (até que ele se volta contra ela). Em função de impulsos irracionais (exceto, talvez, por Capitu), essas mulheres enfrentam consequências funestas: Luísa morre de uma doença nervosa, originada pelo medo de que seu adultério seja descoberto pelo marido. Emma suicida-se na impossibilidade de viver apaixonadamente. Tess é enforcada pelo assassinato do amante. Capitu morre no exílio, acusada de uma traição que pode ou não ter cometido. A moral das relações amorosas não permite que elas sobrevivam à transgressão de suas regras (ou à suspeita de transgressão). Todas elas são mulheres fortes: Emma controla o marido, Luísa chicoteia o homem que quer comprá-la, Tess faz pesados trabalhos braçais, Capitu empreende a escalada social através do raciocínio estratégico e da influência sobre Bento (PEREIRA, 1996, p. 269).

Os escritores buscam exprimir, através de seus romances, valores e costumes

de sua época. Neste íterim de construção do *ethos* feminino transgressor, lançam, na construção de suas protagonistas transgressoras, influências externas, nuances de suas realidades, mas, ainda respingando sobre elas todas as influências patriarcais e machistas as quais são predominantes na sociedade coeva. Vemos nas protagonistas de Flaubert, Eça e Machado a representação da mulher na sua dimensão humana com virtudes e defeitos. Vítimas, afinal, de uma educação falha e descomprometida com a formação cidadã, aptas ao modo volúvel como desmoronam para o inaceitável.

Os realistas fazem de suas personagens femininas verdadeiros símbolos daquilo cujo movimento literário nascido na França tinha por escopo: desmistificar a perfeição construída pelo Romantismo; trazem e depositam nelas, além das intenções de crítica social, a responsabilidade de expor toda a sua insatisfação para com os ditames sociais. Todos esses são oriundos de uma geração na qual, como diria Perrot (2019) a mulher não passava de um vaso do qual se pode esperar apenas que seja um bom receptáculo. Emma Bovary é nada mais do que uma concretização de como Flaubert enxerga a França provinciana ou, então, Luísa (*O Primo Basílio, 1878*) não é mais do que um reflexo da forma como Eça de Queiroz compreende a Lisboa obsoleta e segregada de fins do século XIX.

Enquanto a mulher-personagem do Romantismo é construída auratizada de perfeição e deslumbramento, envoltas de um universo de devaneios e ilusões e descritas como seres perfeitos, as que compõem o Realismo trazem um modo antagônico em relação às heroínas da escola anterior. Elas são imperfeitas, quase que vocacionadas ao proibido, cientes de suas fraquezas e pretensões que as lançam no espaço de libertinagem e tentação, como afirmam Santos e Ramos (2015):

O Romantismo surge no século XVII e prevalece até meados do século XIX, fortemente marcado pela sentimentalidade e pelo lirismo. As mulheres representadas nesse período eram vistas, geralmente, com perfeição física e espiritual [...] O Realismo é o movimento que procurava representar, acima de tudo, uma espécie verdade; isto é, um retrato da vida mais aproximado da realidade. As mulheres se tornam pecadoras, apresentando os seus defeitos, sendo submissas e visando, acima de tudo, seus interesses pessoais (SANTOS E RAMOS, 2015, p. 64).

As personagens do realismo – em destaque, as mulheres – suscitam indagações: por que a mulher desse período literário é o alvo a ser atingido ou o foco capaz de estremecer as estruturas da sociedade burguesa e conservadora? O século XIX angariou destaque na história através de rupturas e inovações como, por

exemplo, as consolidações das ideologias burguesas, o capitalismo que ascendia, as tênues arestas que se abriam para que as mulheres tomassem, sutilmente, espaço além das paredes domésticas, como diz Perrot (2019). O meado oitocentista literário foca, sobretudo, no que tange à mulher e suas maneiras de representação social.

Atravessando essa barreira entre o lar e o mundo externo, a mulher expôs-se aos olhos da sociedade burguesa e não menos conservadora e, desse modo, os escritores do referido período, movidos pelas influências do espaço que os cercava, construíram suas protagonistas mais similares à forma incipiente que o ser feminino ocupava – tanto na realidade, como no mundo da ficção literária dos grandes e polêmicos clássicos realistas.

As Revoluções Industriais, a aguçada influência das inovações filosóficas atreladas à corrente teórica positivista de Auguste Comte, as explosões demográficas e as crises sociais eram conjunturas que não permitiam mais a composição de uma literatura romanesca, idílica e idealizada aquém da vida comum, real e objetiva, presa às utopias de perfeição matrimonial, sexual e social – palavras como transformação, mudança e progresso passam a compor a semântica de todas as áreas. É, definitivamente, um momento divisor de águas nos mais variados setores da esfera social, como é explícito o raciocínio de Zanin (2019) ao dissertar sobre as grandes ressignificações do século XIX:

O século XIX foi o século da soberania inglesa, tal como o de conserto europeu. As ideias de progresso e desenvolvimento fortaleceram a doutrina de que o mundo se encontrava em rápida transformação e que a Europa estava no topo para a revolução burguesa [...]. No entanto, a modernização construiu novas forças sociais que seriam os novos atores políticos nas próximas décadas. A cultura também não ficaria imobilizada. Em frente às grandes transformações na forma de produzir, pensar e interagir; escritores, músicos e pintores tentavam prever a nova sociedade que surgia diante de si (ZANIN, 2018, p. 09).

Diante disso, para o escritor realista, cerceado por toda essa conjuntura de modificações sociais, filosóficas e literárias, nada mais propício para expor suas opiniões e concepções do que o romance – falariam, com afinco, sobre a miséria, as disparidades de classe e gênero, o adultério e outros conflitos relacionados à sexualidade e toda uma gama de patologias sociais.

Embora se enxergue no século XIX um portal de ressignificações em uma gama de componentes da esfera social a qual a burguesia impõe, à mulher burguesa muito é cobrado e pouco lhe é dado. As ascensões da burguesia estão restritas aos homens:

são eles quem vão às universidades, adquirir os notórios títulos de doutores e bacharéis, já que estão dispostos a serem a classe dominante.

O sexo feminino permanece preso ao universo doméstico – o homem não abre mão de seu lugar no pódio de dominador, como afirma Perrot (2005, p. 10) e, nessas dissonâncias de sexo e poder, é imposto, à mulher, o silêncio: “sua postura normal é a escuta, o guardar das palavras [...] aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e conformar-se novamente. Pois, tal silêncio não é somente o silêncio da fala, mas, também, da expressão gestual”. O Romance atua, diante da situação da mulher no século XIX, como uma faca de dois gumes: ora mostra-a à sociedade como um ser forte e capaz de romper os padrões em busca da própria felicidade, ora trata-a como um ser unicamente propício a mais erros do que acertos.

O romance é a pedra fundamental nesse ato de romper com as idealizações quiméricas e subjetivas do Romantismo e guiar o homem aos seus reais valores sociais – é o arauto, nesse traslado, como afirma Ferro (2021) *apud* Watt (2000):

O romance, que em inglês é chamado de ‘novel’, é a manifestação mais característica desse impulso do homem moderno em direção à novidade, uma forma que traz como valores supremos a originalidade, em oposição direta à literatura clássica, inspirada nas tradições e nos mais elevados valores da sociedade (FERRO, 2021, p. 247).

Destarte, despede-se das páginas dos romances a figura mítica da mulher puramente idealizada, envolta em halos de perfeição e rótulos de angelicalidade, dando espaço para mulheres cujo lado tendencioso às falhas, inerentes ao ser humano, sobressaem. Textos concebidos como uma cópia fiel à realidade, como diz Ferro (2021)

O romance realista, por sua vez, é tributário da concepção de que “a descoberta da verdade é concebida como uma empreitada individual, logicamente independente da tradição do pensamento antigo e justamente por isso precisou romper com o passado (WATT, 2000, p. 13 *apud* FERRO, 2021, p. 248).

É nítido o desencanto do autor para com a realidade e como tal desapontamento aprimora o modo como o escritor analisa tudo ao seu redor e, conseqüentemente, produz a sua obra. Agem e escrevem como misantropos, ao passo que apegos e desapegos estão em jogo: atam-se ao presente e a tudo aquilo que, mormente, não é tido por atraente e desvencilham-se do tido, doravante, por contrassenso.

A mulher é instaurada, nessa produção, defraudada do até então arquétipo de

perfeição construído sobre o sexo feminino e migrada à real condição da mulher violável – não mais a figura divinizada das mulheres de John William Waterhouse, e sim, a ‘anti-heroína’ que se expõe, viola e permite-se enquanto ser tomado de desejos, pretensões e cobiças – desnuda-se, tal qual a “*Femme nue couchée*” (1862), de Gustave Courbet.

Há, a partir de tais rupturas e inovações literárias do Realismo, a liberdade de os escritores enxertarem em suas protagonistas todos os desejos e críticas reprimidas, tidos por inaceitáveis, autênticas verrinas nas entrelinhas de um romance.

Flaubert, que descreve uma Emma arredia com as limitações que a vida provinciana lhe impõe, entediada com a mesmice que seu matrimônio é construído e deteriorado; Machado que descreve uma Rita (*A Cartomante*, 1884) que, circundada em autonomia que lhe permite fazer escolhas, paga alto valor por tais escolhas; do Eça que produz uma Luísa propensa ao deslize do adultério, debruçada sobre os sabores do sexo proibido, fadada ao fracasso, movida pela insatisfação conjugal.

Desse modo, os referidos escritores conseguem, através de suas protagonistas transgressoras, fazer contundentes reflexões no tocante às modificações comportamentais que se fazem presentes o tempo vigente às produções em foco, como afirmam Santos e Salles (2016) no seguinte extrato:

Deste modo, tais autores, se comparados à maioria dos seus contemporâneos, deram um salto qualitativo na maneira de perceber, sentir, refletir e representar a sociedade de sua época, sobretudo, quando se tratava das mulheres. Não obstante, se do ponto de vista estético é possível estabelecer tal valoração, o mesmo não é possível em relação às visões estabelecidas pelo Realismo em relação às condutas sociais esperadas das mulheres, que, quando eram retratadas transgredindo os valores e condutas sociais que lhes eram impostas, acabavam fadadas à ruína (SANTOS E SALLES, 2016, p. 115).

As personagens contraventoras de Flaubert, Machado e Eça são usadas como escrutínios de compreensão da maneira como o sexo feminino passa a atuar como ser modificado e modificador. Representadas como as que transgridem as condutas e os valores e, não obstante, são entregues à desmoralização.

Em *A Letra escarlate* (*The Scarlet Letter*, 1850), de Nathaniel Hawthorne, a protagonista, embora não esteja inserida na época na qual seu autor vive – os Estados Unidos do século XIX – traz em sua composição uma personagem adúltera, passível de julgamento em uma sociedade puritana e machista e que, apesar dos princípios conservadores que regem a colônia norte-americana do século XVII, Esther Prinne é

desnudada, em corpo e alma, pelos desejos – a mulher no centro de seus próprios devaneios.

Nas obras *O Vermelho e o Negro* (1830), de Stendhal e *A Mulher de Trinta Anos* (1842), de Balzac, há, também, a presença de uma personagem feminina que é descrita sem os enleios da perfeição e que, descrita como a mulher comum que oscila em seus devaneios, entrega-se ao adultério, cujo conceito de feminilidade forjado pelo romantismo se desfaz a partir dessas protagonistas.

Observa-se, então, algo em comum em todas essas obras, cujos autores fizeram de suas protagonistas bodes expiatórios, quase que responsabilizando-as pelas modificações ocorrentes na sociedade que arrancavam a mulher do simulacro de ser inviolável e eternamente submisso ao sistema patriarcal: tais obras não só representam, mas, também, determinam o modo como a mulher deve agir e quais as consequências resultantes às que rompem com a linha do senso comum à época, como afirmam Santos e Salles (2016, p. 15):

Diante disto, observa-se que os discursos literários, durante todo o século XIX, tiveram um papel determinante na produção e divulgação de determinada concepção de sociedade ao estabelecer e reproduzir valores, clivagens e hierarquias entre os sexos (SANTOS E SALLES, 2016, p. 15).

Os realistas constroem, em cada uma delas, a existência tomada de modos de agir de acordo com as suas próprias vontades e que são donas de seus próprios destinos, dando corpo a incipientes modos de representatividade feminina, cuja representação do real dá-se através de uma personagem limitada, inconsequente e predestinada ao abatimento.

É, ainda, nesse conjunto de obras, cujo espaço psicológico das personagens é um campo de conflitos, totalmente explorado pelo autor e totalmente desnudo ao leitor, que dar-se-á uma nova característica escritural literária: nas mentes de Emma, Luísa e Rita, assim como Sra. Rênal, de Stendhal, ou a Júlia, de Balzac, há uma gama de conflitos, de repúdios, rompantes súbitos: mulheres representadas em constantes expressões de anseios, desejos, dores e paixões.

Dessa forma, vale salientar que essa produção de sentido referente ao modo como o sexo feminino passara a ser descrito nas obras literárias influencia, diretamente, na forma como as mulheres passam a ser vistas. Se por um lado, com o advento das novas ideias trazidas pela corrente realista, a mulher despreendeu-se da imagem de ingênuo, puro e angelical – construído pelo Romantismo – ela é atada ao

modo agressivo e transgressor como passa a ser retratada.

Com a construção desse novo estereótipo feminino tão humano e tão personificado em erros, que passa a dominar a segunda metade do século XIX, todas as construções literárias passam a influenciar na forma como a mulher passa a ser vista: a sociedade machista e conservadora continua a colocar sobre a mulher a obrigação de zelar pelos princípios, pelo matrimônio, já que é através da personagem feminina que as condições adúlteras são atreladas, em fortes nós, à mulher, como asseguram Santos e Salles (2016):

Diante de uma realidade ainda patriarcal e conservadora e que imprimia valores e deveres aos indivíduos de acordo com seu sexo, [o Realismo] apresenta em sua obra a figura da mulher adúltera. Embora a relação adúltera não fosse nenhuma inovação à época e muitas mulheres se valessem de tal prática, a questão trazia consigo atribuições pejorativas e negativas àqueles que a praticassem, sobretudo, às mulheres: a mulher adúltera, quer fosse da elite ou não, destoava do ideal de feminilidade da época e estava sempre suscetível às incongruências advindas de uma vida amorosa e sexual paralela ao casamento (SANTOS e SALLES, 2016, p. 116).

A literatura atuava, nesse momento, como uma ferramenta de dupla atuação: tanto determinava o modo como a mulher deveria se portar (ou como seria punida, caso não se portasse como ditavam os padrões vigentes patriarcais) quanto apossava-se da realidade e embasando-se para a produção fictícia dos textos literários, assim, tal concepção abraça-se ao pensamento de Hipólito Taine, quando diz que “toda obra de arte sofre o influxo da raça, do meio e do momento”.

A cultura e consumo das icônicas *novels* (romances) é o maior entretenimento daquele quartel de século. Levando em conta a forma considerativa como a leitura poderia influenciar o pensamento da sociedade, os realistas amparam-se nisso para buscar impor, através de seus romances, as mudanças que julgavam necessárias, já que a burguesia era a maior consumidora dos romances e as obras produzidas naquele momento eram a cópia fiel da realidade e de todas as feridas que corroíam o tecido epitelial burguês.

Os realistas seguem produzindo sempre impulsionados por uma inquietação e questionamentos no que concernia ao tempo no qual estavam inseridos. Para tal, usam a figura da mulher protagonista como porta-voz daquilo que anseiam conclamar à sociedade.

A figura feminina que protagoniza o romance realista é, na verdade, um mosaico de todas as imperfeições e vicissitudes que compõem o *ethos* humano. É,

na verdade, um modo de personificar a sociedade oitocentista tão cheia de fissuras, feridas e incompletudes.

Emma Bovary, Luísa ou Anna Karenina são, na verdade, formatos femininos, sob a ótica masculina, de se enxergar a sociedade abalada por tantas transgressões e rupturas: a sociedade que já não mais enxerga a Igreja Católica como instituição una e detentora de poder, que vê na ciência novos prismas de se compreender a composição humana, que vê na filosofia a resolução e o preenchimento de lacunas que caminharam vazias até ali – a obra realista é um brado ecoante de crítica, dado pelo escritor, através da voz imaginária de suas personagens.

É a partir de uma concepção de uma visão pessimista, confrontados com os problemas sociais que a ascensão da burguesia acentuou, porém, limitados pela ética que lhes impede em expor suas críticas às claras e em totalidade, que ocorre a valorização da escrita do romance realista e a transfusão da voz do autor – o pôr-se na pele da criatura imaginária que atua como objeto questionador diante dos fatos que estão em voga na sociedade.

Com as rupturas e rompantes, com as quais as mulheres são representadas, no anseio do realista em provocar no leitor a mesma inquietação que o rege a criar tal enredo, vê-se o feminino desnudo de simetrias e imaculações, a mulher é posta no centro dessa construção, deixando-a vulnerável através dessa construção de sua essência que tende a divagar como ser subjugado que debela aquilo que a burguesia constrói e impõe à mulher.

Na intenção indetenível de desmanchar todo o arquétipo de uma sociedade quimeramente erguida e destituir o que é tido por norteador, a mulher é exposta como ser que, devido aos quereres proibidos, se revelam incapazes de se adequarem às normas sociais – resultado da concepção sexista (construída e ainda mantida sobre a égide do patriarcalismo) que expõe o ser feminino de tal modo.

Flaubert, Eça, Machado e Tolstói, entre outros, concretizam, através de suas anti-heroínas, a intenção de examinar e criticar a sociedade à luz dessa visão áspera e machista: as mocinhas que se desprendem da prisão que detém seus corpos unicamente à vontade do homem, rompem grilhões sexuais e sociais, cientes dos descaminhos pessoais que terão que trilhar, tal qual o real indivíduo caminha ao optar por vieses que vão de contramão aos rigores sociais comuns.

Tais descaminhos se afiguram em atos de sedução, pensamentos libidinosos, atos físicos descritos em tons eróticos. Há, em constância, o uso de recursos

linguísticos que estimulam a reflexão dos aspectos mencionados: metáforas, alusões, sinestésias – a ruptura ocorre não apenas nos modos de enxergar a vida e o amor, ocorre, também, na estrutura semântica: uma cisão na ordem tradicional do discurso. A mistura de sensações que evidencia, em excesso, o desejo, como é visto no excerto de O Primo Basílio, de Eça de Queirós (1973, p. 155) “e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido [...] e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações! ”

É a carne que, frêmulas de desejo proibido, fala por si, diz através de tantos gestos, a sinestesia do corpo que diz do cheiro que aguça o paladar, da mente que, fermentada pelos pensamentos indecorosos, a citação das partes do corpo que, naquele quartel de século regido pela Era Vitoriana, viviam sob tantas camadas de tecidos: “quando ela sentava-se no colo dele, sua perna, então muito curta, pendia no ar; e o delicado calçado, que não tinha calcanhares, prendia-se apenas pelos dedos ao seu pé descalço” (FLAUBERT, 2009, p.232).

E, assim, os realistas desmistificam, através desse modo tépido de descrever os desejos sexuais, o amor idealizado em modos de perfeição e tão romanesco como algo inabalável: “o amor romântico será a última ilusão da velha ordem”, como diz Tolstói (1971, p. 201) em *Anna Karenina*. Dessa forma, a mulher segue representada pela voz alheia. É, até então, o homem quem diz como deve a mulher se comportar – dentro e fora das páginas dos romances.

A França abre o caminho, através da literatura, para o desenvolvimento do romance realista, cuja pedra angular é Gustave Flaubert, detentor de maestria textual e charmoso estilo narrativo. Para Wood (2008), a literatura de Flaubert age com a precisão de uma câmera, cujo foco é voltado naquilo que, unicamente, lhe interessa. Wood ainda traz como recorte um excerto de uma das tantas cartas que Gustave Flaubert escreveu ao longo dos cinco anos em que produziu sua *Magnum Opus* – *Madame Bovary* -, na qual, o realista exprime: “Um autor em sua obra deve ser como Deus no universo, presente em todo lugar e visível em nenhum” (WOOD, 2008, p. 41).

2.4 O corpo feminino e as escarificações causadas pelo autoritarismo patriarcal

O corpo sempre foi palco para as relações conflituosas entre o somático e o psíquico. Ao longo da história, o corpo feminino divide-se ora como objeto de

glorificação, ora como alusão ao que é tendencioso à lascívia, ao que é impudico – um instrumento de estímulo ao que se é proibido. Na arte e suas multifacetadas formas de expor-se, o nu feminino é assaz explorado: a carne feminina é a terra ignota de vastas fontes de prazer, caminhos de incontáveis devaneios.

Embora tenha-se, atualmente, um menor impacto negativo no que concerne à imagética do corpo feminino, esse campo carnal de vastas inspirações não atravessou os séculos incólume às retaliações patriarcais: afinal, é no corpo onde se materializam todos os impulsos; é onde se representa, visível, as excitações e prazeres.

Segundo Del Priore (2008), as limitações científicas e filosóficas, manipuladas por séculos, unicamente, por mentes e mãos masculinas, corroborou para a solidificação de uma visão errônea sobre a mulher e seu corpo, vetando-a dos prazeres e limitando-a às funções matrimoniais de procriação e objeto de saciedade sexual, como é visto no excerto a seguir:

Ora, tal preocupação em elaborar uma imagem regular da feminilidade adequava-se perfeitamente aos propósitos da igreja. Na perspectiva sacramental e mística, a sexualidade encontrava sua única justificativa na procriação. O uso dos corpos no casamento possuía uma perspectiva escatológica, pois somente nas penas da vida conjugal e no sofrimento e angústia do parto encontrava-se a redenção dos pecados e a via ressurrecionista [...] a sensualidade, abandonada às impulsões desregradas, rebaixava a alma dos homens ao nível dos animais, e por isso era fundamental evitar que a mulher, criada por Deus para cooperar no ato de criação, acabasse por tornar-se para o homem uma oportunidade de queda e perversão (DEL PRIORE, 2008, p. 27).

Para Vieira (2010), a mulher possui, tão inerente à sua própria existência, uma capacidade de sedução e que, pela qual, ela sempre estivera no pedestal daquela que sabe, de modo arдил e com os estratagemas de sensualidade corpórea e psicológica, alcançar os mais variados espaços e posições, como vemos no seguinte trecho:

A sedução da mulher é algo que está empregado em seu corpo, em seus gestos e incorporado no seu cotidiano, resultando em uma encenação corporal de charme e encanto. O corpo é desejante e desejável. O desejo deve passar pela inveja que o espírito tem do corpo produtivo das mulheres. Essa inveja caminha sob o ódio que é a base da dominação e pelos esforços da identidade masculina em submeter as mulheres a um feminino sempre construído pelo patriarcado como impotência, fraqueza e beleza submissa ao desejo dos homens, donos de um discurso que sempre foi a reprodutibilidade. Existe a inveja daquilo que não se pode ter (VIEIRA, 20210, p. 24).

No entanto, vale ressaltar que sempre houve aquelas que, pondo-se a caminhar de modo não-perfilado e à margem da linha riscada pelo patriarcalismo, iam além, fazendo o uso do seu poder de sedução e persuasão para a culminância de

suas conquistas: desde a icônica Cleópatra, a reger uma civilização majoritariamente chefiada por homens, à Mata Hari, a exótica dançarina dos países baixos europeus, a qual, chefiada por sua beleza sensual, transformou-se em uma espécie de símbolo da ousadia feminina.

O homem continua a sentir-se dono da mulher e a considerar o corpo feminino um mero espaço propício aos seus desmandos e a composição do clímax de seus desejos. Toda essa convicção que o homem sente no quesito apossar-se do corpo da mulher é uma construção antiga, um mosaico patriarcal cujas peças são oriundas dos mais variados aspectos culturais, como afirma Paiva (1993): “A sociedade tem uma possibilidade quase ilimitada de escolher e determinar papéis, papéis que normalmente constituem estereótipos”.

O modo como o homem sempre buscou veicular o corpo feminino ao que é libidinoso e erótico fez com que se proliferasse a concepção hostil de que a imagem corporal feminina está, indissolúvelmente, atrelada aos prazeres mais nocivos à conduta do homem, sendo isto totalmente consonante com o que nos diz Vieira (2010) no seguinte trecho:

A comparação estabelecida entre mulher, diabo e sexualidade nos permite interpretar a condenação do sexo feminino como a condenação da sexualidade [...] o corpo era visto como objeto central do pecado, pois sua própria constituição poderia levar tanto a mulher quanto o homem a pecar. Na mulher, o corpo era a principal nascente dos pecados da carne (VIEIRA, 2010, p. 30).

O corpo feminino é uma bifurcação entre ser objeto e ser sujeito que atrai e condena, segundo a concepção machista que ainda abraçava aquele quartel de século (XIX) e que, embora já usufrísse das tantas inovações, progressos e revoluções obtidas pela burguesia e os ideais marxistas, dar espaço físico e intelectual à mulher seria minguar o papel do homem na sociedade e ver a mulher se imiscuir àquilo que não lhe competia – já que ser dona de casa era a função vital de todas as mulheres.

O corpo feminino, nesses idos de século, era visto, então, como uma espécie de *disco de Faísto*; era nele e seus mistérios envolventes em que os mais variados seguimentos sociais se debruçavam, sedentos de sabe-lo em sua totalidade: desde os esculápios a querer dissecá-lo, os religiosos em constante ânsia de cobrir a nudez que tinha teor fabril de imprudências e cujos artistas, que os tinha como inspiração, descreviam-no em sua nudez através dos pincéis e cinzéis. No entanto, a admiração

pelo corpo feminino atravessa o século XIX e, cruzando toda a Belle Époque, alcança os nossos dias. Tal lógica une-se em consonância com o que diz Santos (2018):

O Nu, em específico, na sua versão feminina e a sua representação física é uma das figuras mais proeminentes na História. Neste sentido, os objetivos definidos para a investigação partem de uma necessidade de examinar o corpo da mulher como meio para estudar as problemáticas mais variadas relacionadas com o mesmo: o seu valor cultural, a sua representação visual, noções socioculturais sobre a mulher e a definição e relação normativa com o obsceno (SANTOS, 2018, p. 40).

No entanto, à mulher oitocentista, como dona dessa conjuntura anatômica tão tomada de inspiração e deduções, não era dado o direito de expor-se. A reclusa corporal sob camadas de vestidos, espartilhos, anáguas e robes-de-chambre era, acima de tudo, a maior obrigação no que dizia respeito à compostura física: “As mulheres não falavam, não deviam falar dele. O pudor que encobria seus membros ou lhes cerrava os lábios era a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2013, p. 13).

Vestido em batinas, fraques, jalecos e togas, o machismo era um dos tónicos fortalecedores da burguesia e suas ascensões sociais que alimentavam com fartas porções de disparidade e segregação sexual a sociedade oitocentista, dando ao homem o direito de assomar e conferir à mulher o incômodo espaço de silêncio e aviltamento.

Nas entrelinhas da intimidade e nos recolhimentos de alcova, o corpo feminino, tomado como uma propriedade pelo homem, era, para si, a maior asseguaração da virilidade: do respeito ao corpo da esposa, cuja intimidade era apenas para a função de procriação; da liberdade e libertinagem para com as amantes e cocotes que lhe serviam como o espaço de alcançar todos os prazeres cujos limites conjugais lhe vetavam no leito santificado pelo matrimônio. Ser mulher, fosse ela componente do espaço íntegro ou preterida de tais esferas, era ser ciente que a liberdade e autonomia não lhes era competida, como afirma Cova (2010):

De fato, o corpo feminino não pertencia à mulher, mas sim ao grupo social em que a mulher estava inserida. O discurso moralizante sobre os efeitos do corpo feminino, corpo reto, ou corpo perdido pertenciam à lógica social que enquadrava as mulheres em categorias como “bela, jovem, honesta” ou “suja, vulgar e pecadora” (COVA, 2010, p. 08).

O corpo feminino é, antes de tudo, o principal objeto de transgressão e ruptura na literatura realista: a mulher que sente, anseia, rompe e se conhece, que vai além de tudo que lhe circunda para ser mais íntima, antes de tudo, de si mesma. Tais

mulheres fictícias são descritas não apenas como aquela que se desprende da quase divinal perfeição. Mas, a que rompe, às claras, as grossas camadas que separam o corpo do auto liberdade. O nu feminino é exposto, também, de modo dessacralizado, tencionando ferir os costumes da época; a mulher cotidiana, desgastada da rotina conjugal e da laiva compreensão marital, anseia o proibido.

Assim como a sociedade e todas as suas esferas, a mulher passa a ser objeto de análise e crítica e, de modo concomitante, objeto criticador. Nas páginas dos romances, ela é arrancada não só do *locus* de ser dominado e silenciado, como, também, dos paramentos e *toilettes* – dos vestidos e crinolinas. Pode-se dizer que, literalmente, a mulher fictícia realista de despe dos trajes de corpo e alma que a sufocam.

Tal exposição corporal é vista nos mais variados seguimentos artísticos da época. Basta olharmos a forma pretenciosa e crítica como Édouard Manet aborda tão intento de crítica no que diz respeito a quebrar a harmonia idílica da ordem burguesa-patriarcal na obra *Almoço na Relva* (1863), na qual expõe uma mulher nua entre dois senhores: uma forma alusiva de mostrar a rachadura que as inovações artísticas-literárias causariam na estrutura social vigente: “expor o nu feminino não resume-se, unicamente, à vontade de exaltar o corpo humano e seus atrativos, mas, participar do desejo do outro” (VIEIRA, 2010, p. 41).

Na literatura, o corpo feminino, embora quase sempre associado ao desejo incontido e à sensualidade manipuladora, passa a ser visto como um algo que não se detém mais às perfeições e limitações que a concepção masculina criara ao longo dos séculos. A mulher é, para o homem, durante muito tempo, um ser adormecido e coberto por camadas que, rompidos tal sono e tais capas, desperta um ser com tamanho poder de destruição, como afirma Muraro e Boff (2002):

Não espanta que na cultura patriarcal os homens – inclusive Freud – tenham um medo terrível do feminino. Milenarmente, as mulheres são punidas pela sua sexualidade. Não só no Gênesis onde ela é duplamente culpada da queda humana. Nas culturas islâmicas elas são cobertas por véus. Na África o seu clitóris é decepado ou sua vagina costurada. Na China, até meados do século XX, os seus pés eram amarrados, pois a sua situação de escravidão era tão terrível que só assim seriam impedidas de fugir (MURARO E BOFF, 2002, p. 166).

Destarte, a crítica não se detém a acordar essa mulher milenarmente adormecida, sob as grossas e espessas camadas figuradas em opressões, tabus, mandonismos e submissão. Mas, também, entregá-la a toda uma sorte de desejos e

meios de realizá-los.

Eça de Queirós, munido pelo desejo de fazer duras críticas à sociedade portuguesa e, mais especificamente, à burguesia lisboeta paramentada em obsoletas beatices, enfastiada dos modos idílicos e das musas árcades e românticas, escreve *Os Maias* (1888) e dá destaque às duas personagens protagonistas e adúlteras e, embora a obra tenha, ironicamente, o subtítulo de “Histórias da Vida Romântica” gira em torno de casos de amores impossíveis, rompantes de desejos e envolvimento polêmicos que abalam a estrutura de uma família brasonada e secular.

A personagem Maria Monforte é uma exímia representação da mulher fictícia que se despe física e moralmente de todas as camadas e salta do *locus* no qual as protagonistas de romances habitam. De mulher casada, passa a envolver-se com o estrangeiro que se hospeda em sua casa, abrindo a porta para uma série de tragédias: “Visitava os pobres. Ia também amiudadas vezes a uma devoção às igrejas, toda vestida de preto, a pé, com um véu muito espesso no rosto” (QUEIRÓS, 1951, p. 53).

A cor negra, aqui, refere-se ao mórbido tom monocromático que pincela os rigores sociais sempre atados aos mesmos padrões. O mesmo tom escuro de cor é representado no vestido de Emma Bovary, silente, a bordar aos pés do lampião da sua sala lúgubre ou a própria Maria Monforte, em momentos que antecedem a ruína do matrimônio, é descrita de preto, como que uma alusão ao luto que se debruçaria sobre a família dos Maias: “... vestida de preto, com uma flor nos cabelos, fazia *crochet* ao pé do candeeiro” (QUEIRÓS, 1951, p. 52).

Em *O Primo Basílio*, é a cor preta dos sonhos de Luísa que a atormenta (uma alusão às exigências éticas rogadas por uma sociedade arcaica), porém, é o alvor de sua nudez, exposta à nudez de Basílio, quem faz referência ao corpo realizado. Tomado por toques e calores, até então, ignotos: “[...] os braços erguidos repuxaram o corpete justo, as formas do seio acusaram-se suavemente” (QUEIRÓS, 1981, p. 47).

Nos encontros com o amante, Maria Monforte despe-se da espessa e sisuda roupa preta, mostra-lhe o rosto antes coberto pelo véu, entrega-se ao sexo ali mesmo, nos encontros furtivos. Do mesmo modo, a filha, Maria Eduarda da Maia, longos anos depois, é descrita em seus momentos de alcova proibida com o amante, cuja pele e contornos femininos são descritos com proeza por Eça, além de outras personagens adúlteras que surgem ao longo da obra, cuja sensualidade dos corpos também é deflagrada pela escrita desnuda do realista português.

É a descrição do corpo e seus ardis que falam, que rogam e que realizam os mais ínfimos desejos, mostrando-as como seres passivos a subjetividade e autonomia: “uma maneira, enfim, de oferecer à mulher que sonha, desapossada de si, aos sonhos de posse dos homens” (LIPOVETSKY, 2000, p. 80).

Embora, durante a prevalência do Realismo, seja o homem o maior expectador do corpo feminino e o que mais o explore, são com outras intenções pelas quais se dá o passeio metafórico nas curvas anatômicas da mulher: o corpo é projetado, nas linhas da literatura, com ressignificação de contestação e rebelação: mostrar à sociedade aquilo que ela, dissimuladamente, acusa e, ao mesmo tempo, faz uso do que diz abominar como, por exemplo, os envolvimento extraconjugais.

A imagética do corpo feminino presente nos textos escritos por homens são verdadeiros ecos de abalos nas pilastras que são sustentáculos da sociedade burguesa (da qual os realistas são contemporâneos): apelo ao pudor, segregação entre os sexos e, conseqüentemente, a subestimação ao universo feminino. O romance de adultério é voz que passa a ser grito de combate, instrumento de cunho reformador social.

Sensualidade corporal feminina e adultério estão, indissolúvelmente, atreladas nesse seguimento de obras literárias realistas e delatadoras. É o corpo, ao longo das linhas e entrelinhas, despido de roupas e pudores, que delata uma sociedade puída e nutrida por uma concepção desgastada do casamento quimericamente imaculado, no qual segundo Moisés (1972) *apud* Botoso (2014) afirma que:

O casamento, que sempre foi considerado como a base, o núcleo da família burguesa, é atacado pelos autores realistas que “para pôr à mostra o declínio completo da instituição burguesa, [...] atacaram de frente o seu núcleo, o casamento, trazendo a **nu** [grifo meu] as misérias que o destroem como alicerce da burguesia [...]” (MOISÉS, 1972, p. 235 *apud* BOTOSO, 2014, p.30).

O corpo feminino que é, até então, uma terra colonizada por homens, um território descoberto, invadido e povoado pelo homem, passa a expor-se, agora, como uma colônia que se liberta, que se rege e que cria suas próprias leis: salta, audaciosa e dona de si, tão bem representada em seu conceito de feminilidade e liberdade, personificada na obra de Eugène Delacroix – *A Liberdade Guiando o Povo*, 1830 (como a mulher com os peitos descobertos, numa perceptível alusão a apontar, em passos largos e seguros, os caminhos da revolta que liberta, tais quais as palavras do próprio pintor): a liberdade é feminina e é ela quem conduz o povo.

Para a mulher fictícia da literatura realista, não basta desatar-se da enfadonha figura divinizada criada pela estética romântica. Desatava-se, também, da forma autômata como o homem a dominava, afirmando, a si mesma e ao que lhe oprime, o domínio que deve ter sobre si e sobre suas vontades: “um lócus de autodeterminação individual e também de concepção de subjetividades próprias” (BORDO, 1999).

O corpo passa a imperar como ponte de ligação entre os desejos projetados, outrora debelados, no único lugar de total liberdade – a mente, a Canaã impenetrável pelo ego opressor masculino. Os atos extraconjugais aparecem como lampejos nas obras lactentes do realismo e explodem com total significância no auge da referida corrente literária e o corpo feminino é o espaço de tal delatação de integridade, onde se denunciam e se culminam os desejos proibidos.

É a superfície física tomada de variados toques, o contato tépido, a arena de dores e prazeres – o emblema de seus rompantes transgressores tão intimamente descrito nos romances, cujas protagonistas mostram-se inéditas em todas as suas formas de ser, como mostra-nos o excerto da icônica obra de Flaubert (2009):

Seus hábitos amorosos fizeram com que a Sra. Bovary mudasse logo suas maneiras. Seus olhares tornaram-se mais ousados, seu falar mais livre; cometeu mesmo a inconveniência de passear com o Sr. Rodolphe com um cigarro na boca, *como se quisesse escarnecer do mundo* [grifo do autor]; enfim, os que duvidavam ainda não duvidaram mais quando a viram, um dia, descer da Hironnelle com o corpo apertado num colete, à moda masculina (FLAUBERT, 2009, p. 172).

Emma é, de modo indubitável, a representação mais fiel da mulher que fora construída sob a sede de ataque aos costumes falhos e insinceros da burguesia. O trecho em grifo na citação acima (*como se quisesse escarnecer o mundo*) é, então, um meio alusivo de como a mulher carrega consigo os meios mais eficazes de trazer à tona a realidade cujas escolas literárias anteriores cobriam com afinco, em nome de uma inveterada pelas raízes da opressão entre corpo que manda e corpo que é mandado.

Segundo Bordieu (2012), toda a concepção referente à relação sexual – que atravessa séculos e chega ao miolo da burguesia europeia oitocentista – é baseada no princípio de fração comum entre “macho” e “fêmea”, onde se enxerga o homem como o que opera, dela ativamente, e a mulher o mero receptáculo. Baseado nisso, tal princípio concebe a cristalizada concepção do que o referido teórico chamaria de subordinação erotizada.

Algumas transgressoras da literatura realista são oriundas das mesmas

organizações sociais e estilo familiar semelhante – os rigores expostos em forma de criação melindrosa, feminilidade reprimida, liberdade podada, apta a ser casadoura e parideira – donas de corpos emudecidos. Emma Bovary, Luísa, Maria Eduarda da Maia e Anna Karenina, entre tantas, são exemplos de construtos que anseiam pela felicidade, passando por cima dos ditames dominantes na sociedade na qual estão inseridas.

Anna Karenina, nessa busca, ao fugir com o amante e abandonar a família, entrega-se a uma constante culpa corrosiva que não a deixa em paz. Emma, no engodo de encontrar um amor idealizado nas leituras romanescas, frustra-se e mingua sua existência ao deparar-se com o que é, de fato, a realidade. Reflexos das existências conflituosas dos autores e das insatisfações para com a realidade, como afirma Zanin (2018):

O livro Anna Karenina foi publicado capítulo por capítulo [...] as circunstâncias eram de agitação social, estando em tendência na sociedade temas como problemas no casamento, direito da mulher, administração agrícola [...] trata-se, portanto, de uma relação do indivíduo com o seu ambiente, com a sociedade (ZANIN, 2018, p. 6).

Sobre o modo como Flaubert enxerga as vicissitudes do seu contexto social, trazendo com enfoque a mulher que traz em seu corpo as marcas de opressão causadas pelo mandonismo masculino e a autoafirmação enquanto dona de si, a referida autora ainda assegura que:

Num tempo em que as mulheres eram submissas, Flaubert mostra que o prazer sexual, por vezes obstinado, por vezes irresponsável, não é restrito a homens. Desmoraliza a burguesia e expõe sua banalidade. O próprio autor, ainda criança, declarou-se “enjoado da vida” e cheio de desprezo pelo mundo burguês (ZANIN, 2018, p. 7).

O véu a cobrir a adúltera realista aparece, mais uma vez, a desnudar-lhe a pele, a trazer à tona o que os padrões exijam que seja mantido sob a solidez turva das rendas – Emma Bovary: “Depois, pelas seis horas, o cabriolé parou em uma ruela do Bairro de Beauvoinsine, e a mulher desceu dele, caminhando com o véu abaixado, sem virar a cabeça” (FLAUBERT, 2009, p. 226).

A mulher deve manter-se, segundo os princípios matrimoniais da burguesia e do catolicismo, com o máximo possível de suas carnes cobertas, isentas da culpa de acentuar no homem o desejo lascivo de querer ter o que já pertence a outrem. Muito se vê de uma escrita sensual e fora dos padrões, até, então, inexistente. Sobre essa narração, Vargas Llosa (2015) afirma: “O clímax erótico do romance é um hiato genial,

um subterfúgio que consegue, justamente, potencializar ao máximo o material oculto ao leitor” (LLOSA, 2015, p. 50).

Na pintura, por exemplo, vê-se tal eco de exploração do corpo feminino como inspiração e temática. Pintores como Jean-León Gerôme, Fragonard e Elmore dão vidas à temática realista através do corpo feminino despido de vestes e coberto de sensualidade. Tal corpo e sua exploração é, na verdade, uma extensão do fértil imaginário masculino, afinal, a verdade deveria ser, para os realistas, nua e crua, tal qual a figura da obra de Gerôme – a verdade saindo do poço, de 1896: é, nada mais, do que toda a realidade que salta das páginas e telas aos olhos do receptor oitocentista de modo objetivo, real e problemática.

CAPÍTULO III – FLAUBERT POR FLAUBERT E OUTRAS LEITURAS

Nascido em 1821, Gustave Flaubert, que pertence à geração crescida e moldada de acordo com os ditames estéticos do Romantismo, será, decerto, o gênio idealizador da escola realista, tornando-se marco na história da literatura mundial, assumindo a paternidade, segundo Moretto (2009) da renovação literária da Europa pós 1850.

Embora seja oriundo de uma família burguesa, a qual concedeu-lhe a liberdade de gastar sua existência apenas com a exploração dos vocábulos milimetricamente selecionados para seus textos e dedicar-se à literatura, Flaubert fez do ápice de seus trinta anos o pedestal que personificava a revolta contra todo o idealismo que fazia do romantismo algo desgastado e impróprio para os inovadores anos do período histórico no qual estava inserido.

A essência de rebeldia e violação de padrões estava inserida em si desde menino, quando é expulso da escola e, aos dezoito anos, acentua seu desprezo pela burguesia, multifacetando-se de nomes cujo estereótipo transgressor custou-lhe, como afirma Patrick (2009):

[...] o eremita de Croisset, o primeiro romancista moderno, o pai do realismo, açougueiro do romantismo... o burguesófobo burguês. Flaubert é uma lenda, um dos grandes inovadores do romance realista, mas também uma espécie de contradição [...] acreditava que cada pensamento merecia a mais perfeita expressão e que 'quanto mais bela a ideia, mais sonora a sentença (PATRICK, 2009, p. 182).

Gustave Flaubert era, assumidamente, desprovido de qualquer floreio referente à existência; valia-lhe, bem mais, ser verdadeiro em suas concepções sobre a vida e, desse modo, tornava sua escrita um farto conjunto de descrições fictícias sobre tudo aquilo que, embora predominasse na sociedade burguesa, fosse mal visto aos seus olhos. A sua antipatia para com a superficialidade é perceptível em uma das cartas que trocou com Leroyer de Chantepie, coincidentemente, no ano da publicação de “Madame Bovary”, afirmando:

Nasci no hospital (em Rouen - do qual meu pai era o cirurgião-chefe; ele deixou um nome ilustre em sua arte) e cresci em meio a todas as misérias humanas - das quais um muro me separava. Enquanto criança, brinquei num anfiteatro. É por isso que, talvez, eu pareça fúnebre e cínico. Eu não amo a vida e não tenho medo da morte.²

² Carta a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie de 05 de junho de 1872 (Euvres de Jeunesse - 1998, p. 531).

Eis o modo arrebatador o qual vivera e que, regido por extravagâncias, compõe as suas obras, entre elas, *Novembre* (1842), *Education Sentimentale* (1845) e *Tentation de Saint-Antoine* (1849). Evidência para esta última que, segundo Moretto (2009) foi lida para Du Camp e Bouilhet, os quais criticam sua obra e aconselham-no a escrever algo sem voos líricos, algo terra a terra: mal sabiam os dois que aconselhá-lo a escrever algo sem voos e “terra a terra” fosse fazê-lo alcançar uma camada tão abissal no tocante a descrever a realidade da vida e suas limitações.

É a leitura do épico clássico de Homero – A Odisseia – que esculpe dentro de si a protagonista que o catapultará para a imortalidade, cujo nome da protagonista já brota e é verbalizado – Emma Bovary. No entanto, é um fatídico e caso real de suicídio, na Normandia, que o inspira a escrever o célebre romance cuja mulher idealizada sob os modos da irrealização e dos infortúnios conjugais é a força motriz da obra. Madame Bovary passa a ser, segundo a constante afirmação de Flaubert (*Madame Bovary c'est moi*) seu hino de orgulho; sua heroína é um espectro audacioso do inovador escritor.

A citada frase foi a sua icônica fala perante o juiz, cuja acusação de ofender, com aquele romance tido por imoral, a religião e a ética pública, resultou não só em uma absolvição, mas também a certeza de que, a partir de então, posicionaria a polêmica obra entre as mais destacadas, lidas e analisadas do mundo, de acordo com Moretto (2009).

Embora, devido a tais acusações advindas da burguesia que o acusa de imoral (e sente-se atingida pela força de ataque que o atípico romance possui), seja compelido a sentar-se no banco dos réus, é absolvido pela Sexta Corte Correccional do Tribunal do Sena, através do majestoso discurso do advogado, o Sr. Senard, o qual afirma, através do texto de defesa, o que compreendemos hoje, após mais 165 anos da publicação do romance, como mostra-nos o fragmento abaixo:

Ora, é triste dizer, mas é verdade. Uma jovem nascida, como quase todas, honesta, quando a educação, em lugar de fortificá-la, enfraquece-a. terá uma natureza perversa? Não, é uma natureza impressionável, sujeita à exaltação³

Emma Bovary é nada mais que o reflexo da mulher que a sociedade machista constrói à sua maneira, sem importar-se se a mulher sentirá, ou não, as sequelas dessa modelagem sufocante. Embora Flaubert use da realidade exacerbada para consagrar sua anti-heroína, segundo Moretto (2009), é notável, em certa parte do

discurso, a intenção do advogado em evidenciar que, embora Emma fosse o reflexo de um destino incompreensivo, Flaubert aniquila-a, ao fim de tudo, fazendo com que Emma preste contas com a própria vida.

Tal consagração de Flaubert pode ser assegurada por grandes outros autores, contemporâneos, ou não, do pai do realismo, como Charles Baudelaire e Guy de Maupassant que, segundo Pereira (2021), se debruçam sobre a emblemática figura de Flaubert e, ao mesmo tempo em que exploram a sua essência excêntrica, dissecam a personagem, a sua anti-heroína, como nos assegura no seguinte excerto:

Entretanto, é Baudelaire, outro formalista, herdeiro da arte pela arte de Théophile Gautier, que desvendará ao público a combinação inédita de formalismo e realismo em *Madame Bovary*. Talvez por ele mesmo ter feito das transformações urbanísticas de Paris e do seu impacto sobre a experiência social no Segundo Império documentos prosaicos dos quais se apropriaria, porém, adulterando-os pelo idealismo poético, tornando-os índices menos remissivos, mais inventivos e menos documentais, conforme o postulado da imaginação (PEREIRA, 2021, p. 288).

3.1 Gustave Flaubert por Charles Baudelaire

Charles Baudelaire, voraz admirador e nascido no mesmo ano de Gustave Flaubert e que, segundo Moretto (2009, p. 7), é também um dos pais da renovação literária, estava inserido no mesmo universo físico e psicológico do filho de Croisset e, nessas similaridades, Baudelaire faz da defesa em prol da escrita flaubertiana uma couraça que o impulsiona a seguir com a renovação literária que não cessou com o modo bombardeador como a burguesia e o Clero receberam a adúltera protagonista de Flaubert, como vemos no excerto de Moretto (2009):

Baudelaire é um dos primeiros a perceber a modernidade de Flaubert expressa na valorização do estilo diante da simplicidade do tema, é o primeiro a perceber que o livro encerra “os mais cálidos e mais ardentes sentimentos na aventura mais trivial”. Aliás, no plano da recepção, há como um crescendo no interesse por Flaubert, sobretudo nos últimos trinta anos. Os contemporâneos e mesmo os críticos do século XX apreciaram um estilo preciso, a profundidade da análise psicológica e do estudo detalhado dos costumes da província (MORETTO, 2009, p. 8)

O posicionamento crítico de Baudelaire, diante da construção de Flaubert, exalta os entrelaces intertextuais entre as obras de ambos, já que *Les Fleurs du Mal* (*As Flores do Mal*) traz em si a mesma acidez crítica aos elementos que compõem a sociedade: o tédio, a morte exposta sem eufemismos, o erotismo como o espinho na

carne de todos os viventes, o adultério e a existência fadada ao fracasso, além do antilirismo burguês (faz-se necessário evidenciar que as duas obras aqui citadas foram escritas no mesmo ano – 1857). Como Flaubert, Baudelaire também teve sua obra retaliada, sendo passível de críticas, censuras e processos judiciais.

No entanto, Baudelaire não teve a mesma sorte de Flaubert. *Les Fleurs du Mal* custou-lhe, então, uma sentença que lhe custou 300 francos de multa, além da supressão de alguns poemas da polêmica obra. Toda essa represália à obra baudelairiana e, conseqüentemente, a multa que lhe foi aplicada instiga-o a escrever o artigo sobre Flaubert, o qual é reverenciado até hoje pelas academias.

A concepção baudelairiana é, a priori, a ovação ao modo com Flaubert, através de *Madame Bovary*, rompe com o marasmo idealizado no romantismo burguês, como vemos nas palavras do próprio Baudelaire (2011):

O novo romancista se via diante de uma sociedade absolutamente esgotada – pior que esgotada –, empobrecida e glutona, que se horrorizava com a ficção e amava apenas a posse [...] Os últimos anos de Luís Filipe tinham visto as últimas explosões de um espírito ainda excitável pelos jogos da imaginação (BAUDELAIRE, 2011, p. 11).

Para Baudelaire, Flaubert havia criado, semanticamente, o modo mais eficaz de fazer ruir a base da ideologia burguesa, a qual era tão bem representada pela hipocrisia e a exaltação do falso moralismo em nome do conforto e do prestígio. A literatura realista, tomada em sua objetividade lógica, faz do banal e cotidiano algo inacreditavelmente atraente: as pessoas frívolas, de caráter oscilantes, inseridas em comunidades e vivências letárgicas, construindo devires inerentes à condição humana.

Nada de novo, a não ser o modo como os temas passam a ser abordados, como diz o próprio Gustave Flaubert, em carta a Louise Colet, no inverno de 1852: “o que me parece belo e que gostaria de fazer é um livro sobre nada, um livro sem nada que o ligue ao mundo exterior, que se mantenha por si mesmo pela força interna de seu estilo” (FLAUBERT, 1852 conforme MORETTO, 2009, p. 10).

Decerto, seja a forma moderna e o estilo como Flaubert expõe-se perante a frugalidade do tema pela qual sua obra torna-se mais que um romance – que o supracitado folhetim se torna uma tendência, referenciada por muitos intelectuais, como afirma Moretto (2009):

Além de Baudelaire, receberam favoravelmente a obra Banville, George Sand, o velho Lamartine, mais tarde Émile Zola, Bourget e sobretudo Proust,

que deixou sobre Flaubert uma crítica aguda e perspicaz. Virão depois os grandes estudos de René Dumesnil, E. Auerbach, G. Poulet, J.P. Richard. Mas, a partir dos anos 60 há como um novo desabrochar na crítica flaubertiana com os estudos de René Girard, Roland Barthes, Jean Rousset, G. Bollème, Sartre (MORETTO, 2009, p. 8).

Em síntese, no tocante à asserção de Baudelaire sobre Madame Bovary, compreende-se que essa obra, por si só, em sua grandeza e, se vista pelo viés estético e analítico, é capaz de dizer como a vida pode ser concebida sem rodeios ou sublimações, na qual todos os deslizos são tidos por elementos comuns, cuja sede de escondê-los sob as camadas da farsa social é algo inaceitável para a concepção realista.

Baudelaire vê, ainda, que Emma Bovary é o constructo multifacetado pelo qual é possível compreender a mulher que, assim como todos os componentes existenciais, são seres passíveis de impor-se através dos rompantes da insignificante realidade. Baudelaire louva, acima de tudo, a maneira como Emma é construída, como uma mão abstrata que acena para uma sociedade que balança para cair de seu pedestal de logros e hipocrisias e que, segundo ele, a protagonista de Flaubert tornar-se-á referência no universo feminino, quando afirma que “em suma, esta mulher [Emma] é realmente grande, ela é sobretudo digna de se lamentar [...] todas as mulheres intelectuais lhe serão reconhecidas por ela ter elevado a fêmea a uma tão alta potência” (BAUDELAIRE, 2011, p. 16).

Segundo a lógica baudelairiana, Emma é muito mais que um espectro da mulher oitocentista burguesa: a personagem de Flaubert extrapola os horizontes do que é real e carrega consigo uma excentricidade anímica a qual chega a torná-la desproporcional para a reduzida existência, cuja literatura realista torna-a menor a cada nova obra concebida, enquanto Emma amplia-se a cada nova concepção construída a seu respeito.

A nítida disparidade entre a grandeza da heroína flaubertiana e a pequenez da realidade instigam Baudelaire a afirmar que a obra já diz, por si só e sem a necessidade de justificativas paralelas, como toda e qualquer concepção sobre o real modo de ver a vida dá-se através do texto de Flaubert: “uma verdadeira obra de arte não precisa de requisitório. A lógica da obra basta para todas as postulações da moral” (PEREIRA, 2011, p. 13).

3.2 Guy de Maupassant e a admiração pela obra de Flaubert

Embora nascido no auge das concatenações literárias de Flaubert referentes à construção de *Emma Bovary*, Guy de Maupassant trava relações com o realismo e desenvolve devoção pela obra daquele que é considerado o criador da supracitada corrente literária. É justamente a capacidade de unir o banal ao raro ou, então, untar a práxis humana ao exótico que atrai a crítica de Maupassant no que concerne à obra flaubertiana.

Em um artigo publicado em outubro de 1876, Maupassant afirma, com assumida admiração pela escrita rompedora de Flaubert, que o poder outorgado à escrita realista flaubertiana é uma reivindicação ao modo enganoso e letárgico como a sociedade passeia pelas mais variadas esferas que compõem a vida. É a arte da escrita e seu ressignificado estilo quem deve constituir, a partir de então, tudo que vier depois de *Madame Bovary*, já que Flaubert foi sabiamente capaz de usar o lirismo da ficção do romance para ressignificar a maneira como se produz literatura e, de modo simultâneo, o modo como se enxerga a sociedade.

Há, todavia, na concepção maupassantiana, no que concerne à função da literatura em delatar a verdade (encoberta pelos folhetins romanescos e evidenciada na forma como Flaubert deflagra as denúncias do caos da vida comum), certa similitude com o que disse Victor Hugo, em sua peça *Cromwell*, de 1827: o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos: o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação” (1988, p. 42).

Torna-se evidente, na crítica de Maupassant referente à *Madame Bovary*, a forma como, ao longo da trama, a escrita mantém-se harmonizada, embora nasça motivada por um desejo de expelir críticas à burguesia. A manutenção da estética da escrita, na qual o autor não faz uso de um enredo destoado e incômodo, era de se esperar por parte dos que ainda não haviam lido a obra de Flaubert. Todavia, é a real forma de construir-se devires e o modo como é oferecido ao público francês oitocentista uma nova fonte para se beber, que Maupassant admira na obra de Flaubert, como ele próprio diz no seguinte excerto:

Desde a origem dos tempos, o público francês bebia com deleite o meloso xarope dos romances inverossímeis. Esse público amava os heróis, as heroínas e as coisas que jamais se veem na vida, pela única razão de que

essas coisas são irrealizáveis. Chamavam de idealistas os autores desses livros, simplesmente porque se mantinham sempre a distâncias incomensuráveis das coisas possíveis, reais, materiais. [...]! Madame Bovary aparece e provoca uma confusão geral. Por quê? Porque Flaubert é um idealista, mas também e sobretudo um artista e seu livro era além disso um verdadeiro livro; porque o leitor, sem se dar conta, sem saber, sem compreender, sofreu a influência todo-poderosa do estilo, a luz da arte que ilumina todas as páginas desse livro (MAUPASSANT, 1990, p. 11).

A palavra “forma” tem, segundo Maupassant, uma semântica bastante significativa ao voltar-se à visão analítica para com a obra de Flaubert e conceber a ideia pela qual a forma é a própria obra: “ela é como uma sequência de moldes diferentes que dão contorno à ideia [...]. Ela lhe fornece a graça, a força, a grandeza, todas aquelas qualidades que, por assim dizer, dissimuladas no próprio pensamento, só aparecem com o auxílio da expressão” (MAUPASSANT, 1990, p. 13). Há, então, uma sincronia entre a forma como se escreve e o modo como se planeja levar o leitor a criticar, através do seguir da leitura, a sociedade e seus partícipes.

Maupassant assegura que Flaubert tem a maestria de escolher cada palavra que se encaixa, simétrica e ordenada, em cada contexto, tornando agradável a forma como uma fealdade nos é narrada, deixando claro que não é o que se diz apenas a preocupação que preponderou ao ser concebida a obra, e sim, como se diz: “uma coisa muito feia e repugnante pode, graças a seu intérprete, revestir-se de uma beleza independente dela própria, enquanto que o pensamento mais verdadeiro e mais belo desaparece fatalmente nas fealdades de uma frase mal feita” (MAUPASSANT, 1990, p. 14).

O narrador na obra flaubertiana é, então, tomado por uma ampla capacidade de permanecer onisciente em sua narrativa. Sendo assim, Maupassant descreve um Flaubert que enxerga de sua torre de impassibilidade as agonias de uma protagonista que busca romper as amarras que insistem em mantê-la atada ao tédio e ao seu cônjuge apático a todos os rompantes de sua esposa.

O que Flaubert fez, segundo Maupassant, foi realizar a obra com total desvelo, cuja psicose com a estrutura da obra é algo tão presente em seu percurso de escrita quanto a criação do romance em si. Assim como o realista consegue, também, dar desfecho ao existir de um grupo de pessoas, cujos problemas e limitações nos são apresentados sob a perspectiva de alguém que, onisciente, assiste um campo arder em chamas e não se incomoda com a fuligem causada pela combustão dos fatos.

Flaubert, de acordo com Maupassant, esbofeteia-nos com a fiel veracidade como os fatos são apresentados em sua literatura e afirma que *Madame Bovary* é um

conjunto de saberes prévios cuja a vivência com os grandes desafios existenciais e o desencanto pela vida proporcionaram-lhe um modo inédito, até então, de descrever os grandes absurdos omitidos por todos que produziram, até ali, as romanescas ficções, tal qual afirma Maupassant, através de sua categórica asserção:

Em certo dia de indignação e de cólera, organizou, para nos comunicar, um volume inteiro com os lapsos dos escritores sem estilo, os barbarismos dos gramáticos, os erros dos falsos cientistas, todas as vaidades e todo o ridículo que passaram despercebidos e com os quais ele esbofeteará o mundo (MAUPASSANT, 1990, p. 5).

Maupassant ainda compara a literatura de Flaubert com a de dois grandes gênios da escrita oitocentista – Honoré de Balzac e Stendhal – e, embora reconheça a grandeza desses dois escritores, é notável que, na comparação das escritas dos três grandes gênios franceses, é a escrita audaciosa de Flaubert que, embora seja construída forte pretensão de rejeição aos padrões românticos, em total lucidez, passa a ser uma ofensa não pela forma como foi construída, mas, pelas pretensões de uma narrativa irônica e denunciadora. Flaubert ocupa-se do cotidiano, do vulgar, retratando-o sem a pretensão do onírico, inovando com a minúcia, pelo detalhe. Considerando, assim, as palavras de Maupassant (1990):

Ele adivinha exatamente como Balzac, vê exatamente como Stendhal e como muitos outros; mas se exprime com mais precisão do que eles, melhor e com mais simplicidade: apesar das pretensões de Stendhal de mostrar uma simplicidade que, em suma, não passa de um estilo seco, e apesar dos esforços de Balzac para escrever bem, esforços que culminam muito frequentemente neste exagero de imagens falsas, de perífrases inúteis, de relativos, de “quem”, de “que”, que culminam no embaraço de um homem que, tendo cem vezes mais materiais do que o necessário para construir uma casa, usa tudo porque não sabe escolher, e edifica uma obra imensa, mas menos bela e menos durável do que se tivesse sido mais arquiteto e menos pedreiro, mais artista e menos pessoal (MAUPASSANT, 1990, p. 4).

O homem e suas centenas de materiais excessivos para a construção de uma casa, citado no excerto acima, é o modo metafórico como Maupassant se refere ao modelo eivado de demasias pelo qual Balzac, por exemplo, constrói seus textos. Flaubert, em contrapartida, seria mais enxuto em seu fazer literário, revela-se singular e conciso, a um só tempo.

O modo apropriado e seguro pelo qual Flaubert escolhia as palavras é o diferencial e isso harmoniza-se com a visão de Maupassant, quando ele afirma que “a meta do escritor é nos levar a entender o sentido oculto e profundo dos fatos” (2009) e que a preocupação de Flaubert em escolher a dedo cada palavra para a produção do folhetim era algo que não deveria ser tomado por superficial, e sim, concebido

como o que é dito no texto seja algo erigido de modo tão real como se tais palavras nunca tivessem sido usadas antes.

Não era apenas o que Flaubert dizia que o levava a produzir algo que viesse a ser, segundo sua pretensão, tomado por excelência: era o modo como tudo era delineado e oferecido a uma sociedade que jamais leu algo tão claro, objetivo e “ameaçador” como *Madame Bovary*. Flaubert, dentro do processo de escrita, dedicava-se, obsessivamente, impondo-se a uma entrega disciplinar e exaustiva. Para ele, literatura não consistia apenas naquilo que tencionava dizer, mas, como dizer. A forma era a própria literatura, segundo Maupassant: “como se diz” é tão essencial quanto “o que se diz”, já que a meta flaubertiana não consistia apenas em narrar uma história.

3.3 Jean Paul Sartre e as três mil páginas dedicadas a Flaubert

Gustave Flaubert faz-se representado pela excentricidade. É singular, embora universal através dessa singularidade, como diz Sartre: “o homem nunca é um indivíduo, seria melhor chamá-lo de universal e singular. Porque o homem é um ser situado, universalizado por sua época, mas que nela se reproduz como individualidade” (SARTRE, 1988, p. 02).

Em *O Idiota da Família*, Sartre consegue, justamente, fazer a exposição, do modo singular como Flaubert personifica-se através dessa excentricidade na vida e na literatura. Sartre parte da problemática da má-identificação de Flaubert para com o existir e suas alavancas e analisa como o gênio do realismo, cerceado por suas limitações, torna-se grande por excelência, não se isolando da concepção de uma pessoa cujos lampejos de “idiotice” existiram e nomearam a supracitada trilogia.

O viés em que se sustenta Sartre não é só um viés de natureza biográfica – vai além da essência e do fato de existir, cujas instabilidades e inconstâncias que afetaram a vida de Flaubert foram, paradoxalmente, os maiores êxitos no que concerne à maestria de suas escritas.

Enquanto Maupassant enxerga Flaubert como uma fênix cuja genialidade literária o ergue das cinzas familiares, filosóficas e sociais, Sartre assegura que Flaubert é o gênio que expelle, ora laivos de prodígios, ora laivos de alguém que se conflitará até o fim e que *Madame Bovary* é, sem dúvidas, o seu espectro idealizado na figura feminina de uma protagonista rebelada, acidamente atacada pela existência

de limitações e propensa a desejos proibidos.

Se para Candido (2011, p. 14) a literatura é um produto social que exprime as condições de cada sujeito em sua individualidade e coletividade, para os realistas, a literatura é a revelação desnuda da desfaçatez social, na qual o indivíduo é o herói de si mesmo, portando valores universais cujas imposições sociais fazem dele, no fim de tudo, um ser que é obrigado a despir-se da perfeição comumente venerada em uma burguesia composta de homens e mulheres que deviam ser íntegros e não oscilarem.

O mundo oitocentista, no qual Flaubert está inserido, vê-se segregado entre disparidades, como diz Tresoldi (2015, p. 37) ao referir-se às duras imposições feitas ao indivíduo contemporâneo por Flaubert: “é um mundo que coloca em cena um indivíduo fechado em si mesmo, solitário, portador de valores individuais”.

É essa individualidade e expressão do inconformismo de Flaubert que instiga Sartre a dedicar-lhe as quase mil páginas da trilogia. A própria expressão de Flaubert diante do tribunal, ao alegar que ele próprio era a sua mais polêmica heroína, decerto, teria condimentado ainda mais a necessidade que Sartre sentiu em decifrar os enigmas de Flaubert e, conseqüentemente, a personagem central do emblemático romance.

Assim, enxergando-o como um objeto que o instiga a entender a envergadura do homem através do todo que o compõe, Moreto (2008, p. 54) afirma que Sartre “põe o execrado Flaubert no pedestal e vilipendia-o” e, nesse ínterim, o criador de Emma Bovary passa a ser analisado sob perspectivas existencialistas, psicanalíticas e marxistas.

Para Sartre (1988, p. 1112) a forma “quente” [grifo do autor] de Flaubert em narrar confidências e pormenores da vida cotidiana não se faz presente apenas em seus folhetins. Quando Flaubert referiu-se a sua vida em cartas, assim o faz sem pudor sobre a infância regida por uma mãe insensível e um pai rígido, tal como afirma o trecho a seguir:

Bem cedo senti profundo nojo dos homens, assim que entrei em contato com ele. Lá vi uma sùmula do mundo, seus vícios em miniatura, seus germes de ridículos, seus conventículos, suas crueldadezinhas; vi o triunfo da força, misterioso emblema do poder de Deus; vi defeitos que mais tarde seriam vícios, vícios que seriam crimes e crianças que seriam homens (FLAUBERT, 1850 apud SARTRE, 1988, p. 1112).

Sartre traz à memória, através de sua vasta escrita sobre Flaubert, que a grandeza e a genialidade do analisado escritor não o elevam a totalidade alguma: Flaubert não poderia romper a camada turva que aparta o homem dessa totalidade, já que o homem estará, até o fim de seus dias, atado pelos questionamentos

oferecidos pela própria existência: Flaubert é a personificação da irrealização da plenitude humana.

Flaubert, através de uma prosa afiada e impiedosa, relatou, na ficção, a aristocracia arruinada, a ascendente burguesia, o proletariado revoltoso e a limitada vida camponesa. No entanto, de acordo com o pensamento filosófico sartreano, Flaubert torna-se, *a priori*, seu objeto de estudo pelo fato de o eremita de Croissant ser o seu avesso e que, através das oscilações existenciais, sua produção literária torna-se um divisor de águas.

Afinal, é a pluralidade produtiva de Flaubert que faz de si o Moisés, cuja ruptura entre o romantismo e o realismo se dá através do cajado da literatura sucinta, crua e ferida – dores universais – porém, singularizadas no modo como ele evidencia em seus romances.

Para Sartre, Flaubert representa a dualidade composta por idiotice e genialidade. Tal essência dual do referido escritor torna-o representado por uma unicidade. Diante disso, Sartre afirma que enxergar Flaubert, de antemão, em sua essência singular, é compreender todo o corpo intelectual o qual possuía o menino idiota, cuja obtenção tardia de leitura o tornou preciso e criterioso na forma como expressa suas concepções ao escrever. A fala polida e uma escrita premeditadamente rebuscada são os seus maiores trunfos, já que Flaubert é consciente do quão veraz é a palavra, como confirma-nos o excerto de Sartre:

Ele [Flaubert] vai escrever, mas a linguagem sempre será, a seus olhos, esse duplo e suspeito [...] enchendo-o de impressões incomunicáveis e que se faz falar, pedindo a Gustave que se comunique com os outros enquanto ele, literalmente, nada tem a comunicar (SARTRE, 1988, p. 50).

São as amarras rompidas por Gustave Flaubert (da infância incompreendida e idiotizada à maturidade sequelada) que o instigam, também, a escrever *Madame Bovary*. Esse sincretismo, como chama Sartre (1988, p. 1135), em forma de uma fusão equilibrada de elementos tão díspares, como a limitação intelectual dos tempos pueris e a vida adulta prodigiosa, faz dele alguém tão propenso a lançar verrinas à sociedade burguesa que o talhou, à sua guisa, e o oprimiu, como vê-se no extrato seguinte:

O que caracteriza seu pensamento é a profundidade, em outras palavras, o sincretismo, esse conhecimento pré-dialético os quais transformam a literatura romanesca tanto no objeto como nos métodos [modifica-a por completo] ao examinarmos os roteiros de *Madame Bovary*, vemos que a composição dessa obra é uma surpreendente maravilha (SARTRE, 1988, p. 1138).

Enquanto ser em formação intelectual e pessoal, Flaubert evidencia, a todo tempo, nas correspondências que trocava com os amigos íntimos, a maneira como foi tolhido pelos princípios de uma criação rigorosa: “nunca gostei da vida regrada, horas marcadas, existência de relógio, em que o pensamento precisa parar ao som do sino, em que tudo está mastigado por séculos e gerações” (FLAUBERT, 1840, *apud* SARTRE, 1988, p. 1137).

Contudo, tais limitações não o detêm, mas o constituem e o tornam, em sincronia com a literatura, um ser excêntrico, chegando a se tornar, dentro de sua singularidade, a compreensão para toda uma autenticidade inerente ao ser humano que está além das margens traçadas pelos preceitos sociais, como diz Pereira (2021):

Para um escritor cuja obra literária mais célebre é a autobiografia *As Palavras*, não resta dúvida de que a difícil relação de Flaubert com a linguagem acaba sendo um importante instrumento de análise, anunciando as premissas de uma mente científica, em vias de desabrochar (PEREIRA, 2021, p. 5).

Ciente do modo lapidado como passa a enxergar a vida após a fase adulta, Flaubert, já evidenciando isso no conto *Passion et Vertu* (1837), não permite que suas ideias sejam expostas no papel de modo desprezioso, nem tampouco adaptadas para a manutenção do ego inflado da sociedade leitora. Seu trabalho é poderosamente articulado com os procedimentos adotados durante e para com a elaboração de seus romances.

A prova disso é que, durante o processo de produção de *Salambô* (1862), ele escreve, ao longo de dezoito dias, únicas dez páginas. A cada nova linha germinada, Flaubert dissecava o texto e busca afirmar para si mesmo, antes de tudo, que o vocabulário não atua apenas como um decodificador de suas ideias, e sim, como uma lupa que amplia aquilo que ele julga pertinente afirmar.

Assim, com o mesmo teor amplificador e com a metodologia analítica, Sartre busca compreender como o indivíduo, condicionado às composições vitais, faz uso disso e modifica a si e ao que provém de si (no caso de Flaubert, a peculiaridade da escrita), como afirma Pereira (2021), referindo-se ao objetivo de Sartre ao usar a figura emblemática de Flaubert como objeto de pesquisa:

Recorrer as reentrâncias da produção literária de Flaubert pelo viés do olhar vesgamente privilegiado do filósofo Jean-Paul Sartre, criador da psicanálise existencial, para a compreensão de escritores e artistas que ele analisa a partir do método progressivo-regressivo, isto é, do estudo versando alternadamente sobre tudo o que condiciona o indivíduo e sobre a maneira

como o indivíduo transforma esse condicionamento (PEREIRA, 2021, p. 2).

Flaubert carrega em *Madame Bovary* as vivências emocionais e, durante os longos 53 meses nos quais escreveu a obra, o autor expôs a conjuntura escancarada de como ele assegura que é, de fato, o amor e suas consequências, sendo isso impetuosamente manifestado nas cartas trocadas com Louise Collet a qual, segundo Sartre (1988, p. 1971), foi a mulher mais amada por Flaubert.

A precisão e objetividade flaubertiana talvez seja, ainda segundo Sartre, uma maneira de auto afirmar-se, forjando na exterioridade aquilo que, durante a infância tida por anômala e zombeteada, lhe foi castrado: espectro da virilidade manipuladora da mãe e da vassalagem prestada ao pai e ao irmão que sempre o preteriram. Flaubert foi, desde a tenra infância, concebido sob os moldes burgueses, nos quais as funções patriarcais são prezadas e subestimam toda a figura familiar que não condiz com os padrões patriarcais. Flaubert foi, desde sempre, uma ruptura – a literatura proveniente dele não poderia ser menos contundente.

As reminiscências de uma infância conturbada e oriunda de uma família burguesa-patriarcal sejam o gérmen pelo qual Flaubert tornou-se adepto de uma escrita minuciosa, objetiva cujos temas não possuem a menor pretensão de estarem em sintonia com o que a sociedade oitocentista prezava: “Flaubert vai escrever sempre, mas a linguagem será, a seus olhos, esse ser duplo e suspeito” (SARTRE, 1988, p. 50).

Outrossim, além de Flaubert aplicar em sua heroína fortes traços de sua personalidade marcante, cria um coprotagonista – Charles Bovary – idiotizado, tomado por excesso de ingenuidade e que, segundo afirmou o próprio autor, é um espectro do menino idiotizado e tardiamente letrado, cujo romancista, através da figura de Charles, expõe a apatia pelos ex-mestres e educadores, assim como afirma Sartre, ao repetir as palavras de Gustave: “o próprio Flaubert afirma, em *Memórias de um Louco*³, que era escarnecido pelos professores, rebaixado ao menor nível” (SARTRE, 1988, p. 1131).

A primeira aparição de Charles Bovary, minimizado diante da figura de um mestre apático e imponente, é descrito como o menino provinciano e despido de expressividade vocabular. Sartre nota a semelhança entre o coprotagonista e o

³ *Memórias de um Louco* é um livro escrito por Gustave Flaubert aos 16 anos e publicado postumamente (1901). Obra de cunho autobiográfico a qual é tido por essencial para os estudos referentes à vida desse notório escritor francês.

menino tímido de Croisset que vai para a escola tomado de inseguranças, como se vê no trecho do romance de Flaubert:

O novato, tomando, então, uma resolução extrema, abriu desmesuradamente a boca e lançou, a plenos pulmões, como se estivesse chamando alguém, esta palavra: Charbovari! Foi uma algazarra que explodiu de repente [...] e o professor, tendo conseguido compreender o nome Charles Bovary, tendo-o mandado ditar, soletrar e dizê-lo novamente, ordenou imediatamente ao pobre-diabo que fosse sentar-se no banco dos preguiçosos, ao pé de sua mesa (FLAUBERT, 2009, p. 21).

A revolução flaubertiana da linguagem, como chama Sartre ao referir-se às reelaborações de escrita, nas quais as palavras não são mais usadas para a conotação de conceitos, surge com forte teor abolidor do páthos romântico: “já não se trata de descrever as paixões como processos de articulações rigorosas, mas de encontrar palavras exatas para traduzir sua significação” (SARTRE, 1988, p. 1999).

Enquanto criança coisificada, diante de uma figura paterna cuja essência patriarcal tolhia-lhe toda e qualquer expressão, Flaubert preza, em sua fase adulta estigmatizada, pela valorização da autonomia do indivíduo, embora narre todas as desgraças e fracassos aos quais o ser humano está exposto.

Emma Bovary é a fiel representação dessa disparidade que compõe o ser humano: a autonomia que o põe no centro da existência e, ao mesmo tempo, é subestimado pelas próprias escolhas. Daí o uso de uma linguagem “natural” [grifo de Sartre] que não deve ser confundida com uma linguagem “simples”: é objetiva, definida pela economia de meios, porém, profunda e categórica. Tal concepção converge com o que afirma Pereira (2021):

Se a realidade é execrável, deve ser pintada em toda a sua fealdade, o que constitui uma tradição marcante do credo estético flaubertiano, traduzido por uma dupla postulação: a que revela um escritor apaixonado pela vida e a que anuncia um eremita pessimista, assombrado pelo naufrágio absoluto da existência e aterrorizado pelo alcance da estupidez universal. A única solução possível é transpor a feiura do conteúdo na beleza da forma (PEREIRA, 2021, p. 09).

Sartre, ao tomar Flaubert como personagem de sua vasta escrita, busca compreender como a genialidade “idiotizada” do pai do realismo pode ser o germen de compreensão da maneira como o indivíduo, dialeticamente concebido como singular e universal, ao mesmo tempo, pode ser a gama de possibilidades para se compreender como tal singularidade faz dele alguém cuja complexidade literária e existencial pode ser o viés de compreensão do homem que faz de suas limitações o

espaço de sua grandeza, ilimitando-se através da literatura, como afirma Silva (2021):

O Idiota da Família é a tentativa de compreender o processo pelo qual um indivíduo se faz sujeito, por meio da relação dialética entre a liberdade e os fatores que determinam a situação vivida no cruzamento entre uma história pessoa e a história geral da época. Flaubert é, então, o “caso concreto” focalizado por Sartre: uma vida terminada, tornada destino pela morte que lhe pôs termo, mas vivida na contingência e nas incertezas dos fatos e das opções que pontuam uma existência (SILVA, 2021, p. 3).

A película que envolve a personalidade íntima e sexual de Flaubert é rompida pela audácia de Sartre que o analisa sob o prisma da psicanálise existencial, buscando compreender as atmosferas influenciadoras de todos os seus escritos, compreendendo o que é dito a cada expressão semântica que paira nas entrelinhas, compreendendo como a história atua sobre o indivíduo, mas, através de um processo que não o faz igual a todos os outros: é justamente a singularidade na constante instituição de si mesmo pelo qual Flaubert, embora envolto às tantas pluralidades ao longo da vida, faz dele e de suas obras representações de peculiaridades.

Desse modo, Sartre vai além da simples concepção de biografar, mas, de analisar o que Silva (2021, p. 03) chamaria de “constituição da neurose constitutiva do sujeito que o coloca numa posição especial perante si e os outros”. Talvez, tenha sido todo esse modo excêntrico e pungente de ver as coisas que faz de Gustave Flaubert um componente anômalo e em contramão do que é aprazível à *célula-mater* da sociedade burguesa, provinciana e oitocentista.

Uma mera universalização da genialidade de Flaubert e toda a sua excêntrica essência seria colocá-lo no lugar comum que é destinado a todo e qualquer indivíduo, subestimando o vasto e múltiplo campo de saberes produzidos em suas obras, singularizando-o, como afirma Sartre (1988, p.1705): “o homem nunca é um indivíduo, seria melhor chamá-lo de universal singular”.

3.4 Madame Bovary: uma visita ao romance de Flaubert

O romance inicia com a descrição do personagem Charles Bovary, o qual se tornará o marido da protagonista Emma. Narrado em terceira pessoa, o relato apresenta um Charles ainda na infância, menino tímido, passando pela adolescência, sendo um mediano estudante de medicina, formando-se posteriormente e contraindo matrimônio com uma viúva que, cedo, falece. Charles é, então, o espectro do Flaubert menino, cujas chagas são refletidas nesse personagem desfalcado de virilidade,

sagacidade ou atrações físicas, sendo uma espécie de representação do autoritarismo da Sra. Bovary – sua mãe – tal qual o próprio escritor também o foi, segundo Sartre.

Charles é apresentado, desde o limiar do livro, como um personagem medíocre, incapaz de romper os limites de todos os desafios humanos; está aquém do padrão imponente que representa o homem burguês do século XIX.

O primeiro capítulo é marcado pelo falecimento da mulher de Charles. Viúvo, o médico é chamado à Quinta dos Bertaux e essa visita dará total rumo à trama: ali, conhece Emma, uma jovem de modos discretos e que é apresentada ao leitor, aos poucos, no segundo capítulo. A jovem parece enigmática, embora bela e requintada, como se vê no trecho abaixo:

Uma jovem, com vestido de merino azul enfeitado com três folhos, apareceu à porta da casa para receber o Sr. Bovary [...]. 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, 2007, p. 29).

A personagem é apresentada sem assumir um discurso direto, uma vez que o autor faz uso do estilo indireto livre. A voz autônoma, enquanto personagem, surge no romance quando já é apresentada com a Sra. Bovary. Leitora voraz de folhetins e ávida por uma liberdade a qual vê apenas nos livros, Emma é sonhadora, embora sua vida seja, até o momento do matrimônio, uma constante limitação entre os rigores do convento e o marasmo da vida pacata da quinta de seu pai.

A protagonista de Flaubert, moldada nos costumes burgueses, sonhando com os luxos que a vida citadina podia oferecer, vê no casamento com Charles a tábua de salvação para alcançar suas ambições, tecendo sonhos frustrados em uma relação cheia de presságios e fadada ao fracasso, fruto da forma sonhadora como Emma constrói seu caminho, como acentua o seguinte excerto de Moretto (2009):

Emma nunca verá o mundo da realidade, vê-lo-á sempre através de ilusões e fantasias. Mesmo a vida camponesa e prática na quinta paterna deixou-lhe apenas certa habilidade e uma certa teimosia diante de problemas materiais. Emma viverá num mundo irreal onde somente conta sua própria visão das coisas, baseada na qual tomará as decisões que a levarão aos devaneios e aos desenganos. Colocar-se-á sempre “acima” ou “ao lado” do lugar que ocupa na sociedade, o que a levará a viver outra vida, feita de mentiras e de arrebatamentos romanescos. (MORETTO, 2009, p. 9).

A obra é dividida em três partes, as quais são apartadas por divisões numéricas, como se Flaubert tivesse a intenção de não titular tais capítulos. Na primeira parte, o romance começa regido por um ritmo pacato, sintonizando com o

marasmo das ações de Charles, rapaz de modos e ações modestas e que, longe da mãe manipuladora, afeiçoa-se às noites boêmias. O primeiro casamento de Charles é tão lento quanto a iniciação narrativa do romance e, desse modo, a primeira madame Bovary sai de cena sem grande atuação.

Fixados em uma modesta casa em Tostes, Emma supõe ser o início de uma vida cheia de encantamentos como via em suas leituras, enquanto Charles mostrava-se, cada vez mais, afetuoso e dedicado. A mudança da quinta dos Bertaux para o povoado de Tostes não ampliou em nada o prazer dessa migração, ao mesmo tempo em que Emma começou a entediarse com a o estilo pacato e nada ambicioso de Charles, acomodado em sua forma humilde de viver, dando início às frustrações da jovem sonhadora.

Convidados pelo Marquês d' Andervilliers para participarem de um baile, Emma tem, então, o primeiro momento de deslumbramento. Vê, com os próprios olhos, todo o encantamento que só existia em sua mente, fomentado pelas leituras e pelos devaneios de moça sonhadora. A ostentação, as toaletes e o refinamento da noite do baile, ao findarem, ampliam nela o desencanto que tem sentido pela vida pacata. Essa parte finaliza com o alargamento da inquietação de Emma, da decisão de Charles em se mudarem de Tostes e da descoberta da gravidez.

Na segunda parte, os fatos seguem um ritmo mais célere. Emma torna-se mãe, dá à luz à Berthe e, sem muito entusiasmo, vê o encantamento de Charles diante da paternidade, atitude com a qual não comunga e que exacerba o seu desencanto, não encontrando no nascimento da filha qualquer tipo de alegria. Mudando-se para Yonville-l' Abbaye, um lugar de aspecto rural onde “a pradaria alonga-se sob um anel de colinas baixas [...] louros campos de trigo, a risca branca da água que se assemelha a uma gola de veludo debruada com um galão de prata” (FLAUBERT, 2009, p. 75), a personagem descobria-se cada vez mais infeliz.

A rua pacata do vilarejo, a população reclusa e o excesso de natureza dão a Yonville um ar bucólico e sem grandes motivações. Nisto, o narrador já descreve os espaços que serão, doravante, ambientes constantes nas cenas que, ali, terão lugar: a igreja e seu campanário secular, a hospedaria *Lion d'Or*, a farmácia do Sr. Homais, a icônica Hironnelle que corre pelas estradas lamacentas a levar os viajantes de Yonville a Rouen. Nesse ínterim, surgem as personagens secundárias: o ascendente Burguês Homais e seu auxiliar Justin – o qual desenvolve tenaz admiração por Emma -, a viúva Lefrançois, o sr. Binet, o ganancioso Sr. Lheureux entre outros.

Nesse percurso de desencantos e monotonias, Emma conhece Rodolphe Boulanger, um rico proprietário, dono de uma sensualidade inata, o tipo *bon vivant* camponês, impulsionando-a a dar, então, o primeiro passo inconsequente no romance: Rodolphe será a culminância dos desejos retidos de Emma, já que ela vê no perfil másculo do Sr. Boulanger o estereótipo dos heróis que permeiam os folhetins lidos por ela: “é o primeiro momento em que se falam. Olhavam-se. Um desejo supremo fazia tremer seus lábios secos e, suavemente, sem esforço, seus dedos se confundiram” (FLAUBERT, 2009, p. 147).

Emma passa a ser descrita, nesse espaço de envolvimento com Rodolphe, como uma mulher cuja adolescência não vivida despertou e passou a ser experimentada já adulta, atormentada por delírios, deleitando-se com a ideia de ter um amante e sentindo-se amada como nunca fora antes, como diz o advogado de Flaubert, o Sr. Senard, no requisitório de defesa, em 1857, apud Moretto (2009): “a partir dessa primeira queda, Emma faz a glorificação do adultério, ela canta o cântico do adultério, sua poesia e suas volúpias” (SENARD, 1857, apud MORETTO, 2009, p. 309).

Apesar de toda a intensidade, o caso extraconjugal entre Emma e Rodolphe não passa de uma neblina breve, o qual, findando, traz-lhe um desencanto agudo, refletido na forma desprezível como trata a Berthe, sua filha, e ao marido. Flaubert evidencia que a beleza de Emma, após a maternidade, atinge um ápice admirável.

O abatimento de Emma, perante a decepção amorosa, reflete-se em outra área: Charles Bovary passa a adquirir dívidas com o Sr. Homais, enquanto Emma as tem, também, e exorbitantes com o comerciante e ludibriador Sr. Lheureux. Esta situação acarreta conflitos que sufocarão a relação matrimonial

A terceira parte faz com que o narrador devolva à narração um ritmo menos célere, observado através do modo como Emma busca sair do lodaçal em que caiu ao ser abandonada por Rodolphe. O reencontro com Léon, o jovem educado que conhecera antes e de ares românticos o qual ela conhece ao chegar em Yonville, passa a desenvolver com Emma um diálogo mais aproximado, resultando em um novo caso extraconjugal: “Léon, na calçada, continuava a caminhar. Ela seguia-o até o seu hotel; ele subia, abria a porta, entrava... que abraço! Depois dos beijos, as palavras precipitavam-se” (FLAUBERT, 2009, p. 231).

A camponesa, sempre nessa discrepância entre a medida de suas ambições e a ínfima possibilidade de viver o que idealiza, frustra-se mais uma vez e segue fazendo

uso de modos inescrupulosos de materializar suas vontades. As dívidas com o Sr. Lheureux ampliam-se e a angústia de Emma divide-se entre o amor não correspondido pelos amantes e as dívidas que iam atando-a em teias de desespero: “todavia, de tanto comprar, de não pagar, de pedir emprestado, de assinar promissórias, ela preparava para o Sr. Lheureux um capital que ele esperava impacientemente para suas especulações” (FLAUBERT, 2009, P. 254).

Espezinhada pela humilhação causada por si mesma, Emma busca diversas ajudas: as contas adquiridas através das compras feitas na loja do Sr. Lheureux começam a subir como uma maré, ao passo que a inquietação e a angústia da protagonista se espalham; já não consegue disfarçar o desprezo por Charles e o escanteio que ocasiona à pequena Berthe.

Sem a menor perspectiva de superação do fracasso que domina seu casamento e das contas cujos juros já a sufocam, Emma desespera-se por não ter mais subterfúgios para esconder de Charles todas aquelas circunstâncias.

O narrador, em uma sequência de atos polêmicos expostos ao longo da trama, encerra-a entregando sua protagonista ao suicídio: “pegou o bocal azul, arrancou a rolha, mergulhou a mão e retirando-a cheia de um pó branco, pôs-se logo a comê-lo [...] é atroz” (FLAUBERT, 2009, p. 273). Em total desespero, Emma toma arsênico e dá cabo de sua vida, enquanto Charles, após a viuvez, descobre todas os deslizos da esposa e, vencido pela desonra diante de toda a sociedade, sucumbe.

3.5 A gênese *Madame Bovary*: influências para a construção da anti-heroína e o espaço fictício da referida obra

Segundo Vargas Llosa (2015), são muitas as influências que incitam Flaubert a escrever o romance que o consagraria como o criador da obra que seria um divisor de águas na história da literatura oitocentista. *Madame Bovary* é um conjunto multifacetado e oriundo de diferentes fontes inspiratórias.

A princípio, uma frustração. Maxime Du Camp e Bouilhet, ao analisarem os escritos de Gustave Flaubert e o ouvirem, durante quatro longas noites, ler o enorme manuscrito – *Tentation de Saint Antoine* – exortam-no a dar uma nova roupagem a sua escrita. O potencial do autor não poderia ficar retido aos marasmos já tão comuns a tudo que já havia sido produzido antes dele, como afirma Llosa (2009) no excerto

abaixo, ao reproduzir a fala de Du Camp:

Abandone esses termos difusos e vagos que não consegues dominar, que não condensas. Já que tens essa tendência para o lirismo, procure um tema no qual o lirismo acabe tão ridículo que você seja forçado a controlar e eliminá-lo. Algum assunto banal, um desses incidentes da vida burguesa, algo como *La cousine Bette* (LLOSA, 2009, p. 65).

La Cousine Bette (A Prima Bette, de autoria de Honoré de Balzac, em 1846), citado por Du Camp e Bouilhet, é a última obra produzida por Balzac e narra, com maestria e onisciência, as dissonâncias e tensões da sociedade burguesa de 1840, cuja trama gira em torno de uma protagonista ressentida, vingativa e transgressora. O arдил feminino de Lisbet destrói, sem espasmos, toda uma família que a aviltou por anos. A protagonista de Balzac transgride sem constrangimentos.

A mulher é o tendão de Aquiles da sociedade burguesa e patriarcal da França de Flaubert, os cabelos de sansão da vida pública e privada e o homem, que se mantém sempre em estado de superioridade, usa-a como escabelo. No entanto, a mulher guardada à sete chaves sob o invólucro dos limites e pudores matrimoniais, quando dada a rompimentos e assimetrias de caráter, desmorona e arrasta consigo os elementos família, cônjuge e reputação.

Sobre a mulher é posta a grande e significativa responsabilidade de zelar por si e pelo outro: “cabe à senhora do lar ser encarregada de fazer funcionar a vida privada tanto na intimidade familiar, quanto nas relações da família com o mundo exterior” (PERROT, 2005, p. 184). Para a sociedade burguesa, a mulher é o santuário inviolável. O sexo é a função restritamente procriadora e o corpo feminino é uma extensão das posses do marido: ela deve estar insensível aos desejos lascivos, às exposições corporais, aos gestos chamativos e à obtenção de prazeres.

No entanto, o Realismo, como corrente que é intrinsecamente fundamentada na intenção de reproduzir a vida como ela se apresenta a partir da observação e da experiência, expõe a mulher como ser comum que cobiça, oscila e até transgride. Flaubert, como produto de uma sociedade patriarcal-burguesa, mais do que ninguém, sabia o que era ser tolhido e moldado por outrem, de modo a agradar as imposições sociais.

Tais imposições e proibições patriarcais são, para os realistas, o maior aguçador da curiosidade feminina. A necessidade de quebrar as regras, torna-se o cerne da questão educacional falhada da mulher burguesa. Assim como Balzac, através de *A Prima Bette*, Flaubert põe-se a construir uma personagem cujo tédio

cotidiano, pelo viés do lirismo, faça do banal uma escada para o novo: a mulher que assume, para si e para o outro, o desejo de descumprir, incitada pelas proibições que o sistema social sempre lhe impôs, como afirma Bataille:

A transgressão existe porque socialmente se constroem proibições com finalidade de normalização. Ocorre que as normas não eliminam os desejos e, assim sendo, a possibilidade de realiza-las, especificamente os transgressores, permanece forte (BATAILLE, 1987, p. 61).

Há, em Flaubert, no ato de composição de sua protagonista, duas maiores estimulantes pretensões: os traumas e recalques os quais, segundo Sartre (1988) o escritor traz consigo desde a conturbada infância, e o desejo de zombar do falso moralismo burguês, externando, assim, uma total insatisfação para com a existência. Flaubert é, ao dar vida a Emma, o primeiro transgressor: *Emma Bovary c'est moi* é, de fato, o brado que o representa na sua totalidade enquanto crítico romancista e pessimista para com a vida.

Ainda segundo Llosa (2015) é Du Camp quem traz à memória de Flaubert aquela que seria sua maior inspiração para vir à tona a violadora Emma Bovary: Delphine Delamare⁴, dona de uma cadência de fatalidades, casada com o oficial de saúde Eugène Delamare, cujo casamento fastioso e desgastado a impulsiona a envolver-se extraconjugalmente. Abandonada pelos amantes e crivada de dívidas, Delphine Delamare comete suicídio, em 1848.

Llosa afirma que o afã de Flaubert, regido pelo modo eufemista como Du Camp e Bouilhet impõem uma ruptura no modo como escreve romances, em reagir contra a propensão lírica, sentimental e romântica é o que dá início a um criador e de um estilo que renovarão a literatura oitocentista, afinal, a visão dos supracitados amigos de Flaubert é de que se crie algo cuja sociedade leitora não delire, e sim, acorde do profundo marasmo de anos românticos.

A concepção sartreana, na qual é assegurado o fato que Flaubert traz de si, de seu passado de menino idiotizado e despeja em Emma e Charles, enxerta-se de modo sintonizado com o que afirma Llosa, ao reproduzir as palavras de Louise Colet, em uma de suas cartas, datada de 1851, na qual, ela diz a Flaubert que:

Tentation “era uma obra frustrada. Você fala de pérolas. Mas as pérolas não fazem o colar; é o fio que faz [...] é um personagem a ser construído, e tu

⁴ Delphine Delamare (17 de fevereiro de 1822 em La Rue-Saint-Pierre –6 de março de 1848à Ry) é uma francesa cujo trágico destino provavelmente inspirou Gustave Flaubert para seu romance *Madame Bovary*.

deixaste faltar *plan*, e é algo que não ocorrerá no romance que está escrevendo; ao mesmo tempo tentará não “esquecer” a si mesmo no personagem (LLOSA, 2015, p. 70).

Para as novas concepções realistas e objetivas que passavam a reger as intenções de escrita oitocentista, trazer de si para a ficção, enquanto autor limitado pelas vicissitudes da existência, era aproximar a personagem criada ao ser real que a via através das linhas do romance: sem subjeções desnecessárias, atar-se ao real, sair do raso, como afirma o próprio Flaubert, segundo Llosa (2015, p. 71) em carta a Louise, quando afirma que “agora estou em um mundo completamente diferente, o da observação atenta aos detalhes. Tenho o olhar voltado para a espuma do mofo da alma, muito distante dos arroubos mitológicos”.

Até que, aos exatos 19 de setembro de 1851, à noite, Flaubert se permite avançar sobre a ideia que resultaria na icônica obra, cujas motivos para essa iniciativa seriam a frustração de uma obra não impactante (*Tentation de Saint Antoine*), os conflitos de um Flaubert menino que ainda pulsava no Flaubert de exatos 30 anos, além da incontida revolta contra os princípios burgueses, cuja literatura seria seu modo mais eficaz de bradar essa revolta em forma de crítica.

A gestação de *Madame Bovary* segue lenta – longos cinco anos – “uma contaminação gradual, uma obsessão progressiva, uma semente regada pela melancolia”, como afirmaria Llosa (2015, p. 75). Os amargos dias do ano de 1851 não estariam aptos a inspirá-lo a criar uma protagonista de alma leve, cuja sexualidade fosse algo puro e monogâmico.

A sífilis adquirida e o vazio que regia sua vida repleta de insatisfações talvez o impulsionaram, a princípio, a pensar no modo psíquico e humano como construiria sua personagem – as críticas de Maxime Du Camp e Bouilhet foram apenas o arrebrantar de uma represa que escorreria nas linhas de *Madame Bovary*.

A contundente forma psíquica pela qual Flaubert constrói Emma faz de sua protagonista algo muito mais complexo do que apenas uma personagem que cabeceia um romance. Ela não é tão somente a camponesa normanda regida por deslumbramentos e devaneios. É a que se entrega de modo tão abissal às ilusões da vida e aos inalcançáveis sonhos e perfeições que acaba forjando a própria personalidade de modo doentio. Emma se desvencilha do real e, no mundo de utopias e quimeras que ela constrói e que não condizem com a sua realidade, desenha para si um destino de tragicidades, desencantos e desamor próprio.

Emma passa a ser a personificação de como as ilusões urdidas na psique podem alterar até mesmo no modo como o ser humano se enxerga, concebendo a si mesmo de outro modo – totalmente enganoso, pode se dizer. O sobrenome da protagonista de Flaubert passa, então, a designar, segundo a psicanálise, tal comportamento doentio – O Bovarismo – como podemos compreender melhor através da concepção de Kehl (2005):

Madame Bovary deu origem à expressão “bovarismo”. O termo já se incorporou ao senso comum, mas vale lembrar que é uma expressão cunhada pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier em 1902, inspirado no romance de Flaubert, a fim de designar “todas as formas de ilusão do eu e insatisfação, desde a fantasia de ser um outro até a crença no livre arbítrio”. Em Madame Bovary, a protagonista Emma é uma mulher que passa sua vida tentando ser uma outra. Ocorre que, nas sociedades capitalistas liberais, a possibilidade de tornar-se um outro está inscrita no laço social, sobretudo pela via da mobilidade social, declaradamente criticada e desprezada por Flaubert. A convicção delirante entre doentes mentais é também uma fantasia que compõe os ideais modernos: daí a atualidade e o poder crítico de Madame Bovary (KEHL, 2005, p. 224)

Flaubert faz com que Emma, ao longo do romance, faça tudo aquilo que ele abomina e considera nocivo à sociedade e isso é nítido como ele constrói a forma ilusória e egoísta de ascender na esfera social, independentemente de como seja essa ascensão. Para Kehl (2005, p. 225) “Emma tenta empreender sua trajetória de provinciana remediada a burguesa emancipada pela via do amor”. Os amantes para Emma são, de modo concomitante, a realização sexual e o anseio de tornar-se a burguesa que Charles não pôde torná-la.

A desventura de Emma apartava-a, de modo geral, das personagens romanescas do século XIX. Se para a conservadora burguesia o amor matrimonial era algo digno de imaculação, o qual, segundo Kehl (2005) “erigia-se como a única forma de vida espiritual, o adultério seria uma das formas de aventura do romance moderno”, para Flaubert, era o modo de atingir os prazeres proibidos e o gozo que ia além da carne – era assomar aos picos elevados cujas limitações sociais eram barreiras.

Desmistificar tudo o que era ilusoriamente projetado pela burguesia e seus ascendentes românticos seria, também, o elixir que nutriria Flaubert durante os cinco anos nos quais produziria Madame Bovary. Flaubert reuniria em seu polêmico romance todas as hipocrisias de uma sociedade burguesa, afinal, as falhas não habitam apenas em Emma, vão desde a ganância de Homais em ascender até a desonestidade de Sr. Lheureux ao construir patrimônio sobre a ruína alheia.

Crescer e tornar-se membro da sociedade nababesca, independentemente de

ser escrupulosa ou não a forma de encaixar-se no cume da camada social. São essas falhas de caráter que alimentam a literatura de Flaubert e toda a literatura realista, como assegura Kehl (2005):

Se o código civil legalizasse o divórcio e tornasse o amor adúltero obsoleto, seria o fim da literatura – comentou Émile Zola em artigo para *Le Figaro*. Se para os pais de família burgueses o adultério representava a possibilidade de aventuras eróticas além das permitidas pelo casamento, para as mulheres casadas o significado de um caso extraconjugal não era apenas o de uma nova experiência sexual. Representava um ousado passo na direção de uma escolha de destino, para além dos papéis de filha, esposa e mãe que lhes estavam reservados desde o nascimento (KEHL, 2005, p. 225).

Seguindo o raciocínio de Llosa, as dores expostas por Flaubert nas cartas enviadas à amante Louise Colet, ao colega Louis Bouilhet e ao amigo de infância Ernest Chevalier são as maiores fontes de compreensão para chegarmos a um claro consenso de como brotou o gérmen de *Madame Bovary*. Embora não tenham sido escritas, a princípio, com pretensões literárias, são nelas que Flaubert esmiúça, ao longo dos cinco anos, a construção de polêmica protagonista, tal qual afirma o excerto abaixo:

Tais cartas não possuem premeditações literárias, apenas a espontaneidade e a liberdade mais totais. Flaubert não só ignorava que essas cartas seriam lidas por alguém além de seu destinatário como também nelas traçava a história de seu romance e esboçava a mais revolucionária teoria literária de seu século (LLOSA, 2015, p. 78).

Construir uma personagem tão revolucionária, desatada de justezas e exatidões a qual, ao invés de pisar nos *palais* onde imperam as perfeições e os subjetivismos, para Flaubert, foi, com um golpe só, acertar de cheio as lembranças amargas que o compunham e o tédio que sentia para com a burguesia. Os passos inconsequentes de Emma sobre um território inconstante e perigoso inseriam-na, a cada página do romance, à realidade despida de sentimentalidades ou complacência.

Ele não foi, segundo Sartre, alcançado por nenhuma complacência, muito menos pela própria piedade. Os modos de criação burguesa fizeram de Flaubert um ser autômato (o espectro da mãe manipuladora e de um pai autoritário) e, apartar-se desse automatismo custou-lhe extensos conflitos e insatisfações. Daí, concebemos a compreensão pela qual Emma é tida por sua ferida extensão. E essa extensão do âmago Flaubertiano à sua personagem chega a ser abissal como afirma o próprio Flaubert em carta enviada ao amigo M. Taine, como é visto na narração de Llosa (2015):

Meus personagens imaginários *me afetam*, me perseguem, ou melhor, sou

eu que estou neles. Quando escrevi o envenenamento de Emma Bovary, sentia também o *gosto do arsênico na boca*, eu próprio fiquei bem envenenado a ponto de ter duas indigestões uma em seguida da outra, duas indigestões reais, pois vomitei todo o jantar.⁵

Emma é acentuadamente descrita por sentimentos de cobiça e volúpia. O sexo frustrado da relação com Charles passa a ser algo eufórico e prazeroso com os amantes León e Rodolphe. Trata com bastante minuciosidade, assim como trata a todas as passagens do romance, as passagens de Emma e Rodolphe, como é o caso da escrita do passeio dos amantes pelo bosque, na qual trabalha árduas doze horas consecutivas, com uma breve pausa, apenas, para ir à janela e receber a brisa do Sena.

Os textos ardentes e sensuais expostos nas cartas trocadas com a amante Collet dizem muito de um Flaubert que, em certos momentos de sua vida, tenha sido sexuado e, de certo modo, vulcânico para com os desejos eróticos e que se relacionara, além de Loïse Collet, com Louise d'Arce e com a atriz francesa Beatrix Person, e essa fase de intensidade erótica pode ser vista no que diz Llosa (2015) no extrato seguinte:

Flaubert não considerava incompatível o gozo sexual e a criação literária. Na verdade, em seu caso, ambas as experiências são, em alguns momentos, uma única [...] escrever – em seu caso, uma entrega tão veemente e total como a do coito – era, para Flaubert, uma “orgia” [O único jeito de suportar a existência é mergulhar na literatura como numa orgia perpétua].⁶ Por isso não é estranho que fale de seu trabalho com metáforas sexuais (LLOSA, 2009, p. 88).

Se as aventuras eróticas são, para Flaubert, um atalho trilhado paralelo ao caminho turbulento de suas escritas minuciosas, a literatura produzida durante esses percursos é um eco criticador à sociedade burguesa que ainda continuava a lidar com o sexo como algo que era meramente componente do matrimônio, no qual, os homens esgueiravam-se em aventuras extraconjugais e, por elas, não recebiam nenhuma punição (o próprio Flaubert vivia tais aventuras).

Talvez, toda a audácia dessas mulheres foram suplementos de ideias para a construção de uma protagonista que traz, ao longo do romance, muito mais audácia e atitude do que os próprios amantes, como afirma Vacari (2018):

⁵ Os grifos são, segundo Llosa (2015, p. 83) do próprio Flaubert, no propósito de intensificar a maneira como seus personagens chegam a lhe afetar até mesmo o orgânico, além do psíquico. O trecho em foco está na correspondência enviada a Taine, em 1869.

⁶ O trecho em colchetes na supracitada citação é, na verdade, um excerto de uma carta de Gustave Flaubert enviada à Mlle. Leroyer de Chantepie, datada de 04 de setembro de 1858, segundo Llosa (2015).

Rodolphe, assim como Charles, sugerem o ideário de homens sem a força da virilidade; virilidade essa que se esperava dos homens do século XIX. Assim, mais uma vez, se apresentaria a inversão de papéis genial e sutilmente narrada na história: era Emma quem enfrentava as imposições dessa sociedade retrógrada para realizar seus desejos, era ela quem, inclusive, enfrentava esses homens com os quais se relacionava, e muitas vezes os confundia, já que se apresentava como essa mulher forte, cheia de aspirações e vontades, o que, em alguns aspectos, chegava a assustar e, até, repelir (como ocorre com Rodolphe – o amante, como homem, via nela uma mulher muito mais decidida e forte do que ele, e isso parecia inaceitável para os padrões sociais da época) (VACARI, 2018, p. 60).

A obra é construída, duplamente, sobre os eixos da meticulosa trama e do cuidado demasiado para com a forma. Afinal, como afirmou Baudelaire, a forma é a própria obra no que concerne a *Madame Bovary*: essa obsessão formal para com a estrutura, a exibição dos dados, a forma como são relatados os fatos, a maneira como Emma é projetada de modo não despretensioso – é quase tão estratégico como uma artilharia de guerra, desde a sua estrutura linguística à exibição do tema extremamente polêmico.

No entanto, são muitas as fontes e materiais utilizados por Flaubert para a construção de *Madame Bovary* e que, segundo Llosa, uma exegese completa desses materiais seria o trabalho árduo para uma geração de investigadores. O supracitado estudioso da *Magnum Opus* de Flaubert assegura que o esqueleto da obra é, sem dúvidas, a real história de Delphine Delamare e Madame Ludovica, outra mulher cujos loucos amores lhe serviu de esteio para o romance e a escolha das referidas histórias podem ser compreendidas através do excerto de Llosa (2015):

As histórias de Delphine e Ludovica se atraíram e mesclaram porque tinham um elemento comum: a derrota de uma mulher a quem o desejo de viver acima dos condicionamentos impostos por sua situação leva primeiro ao adultério e em seguida ao desastre. Esse tema era um velho demônio que atormentava Flaubert desde a adolescência (LLOSA, 2015, p. 114).

Há quem julgue machista a forma como Flaubert construiu sua anti-heroína, a começar da popularização do termo antecedido pelo prefixo “anti”. Ele não obtém nenhum gozo em entregá-la aos inconsequentes atos e aventuras amorosas cuja consequência é o aniquilamento da própria vida. Emma é a representação da mulher que, assim como Madame Ludovica, escolhe viver o que há orquestrado no âmago humano em forma de sentimentos, avidez de paixão e ânsia por liberdade.

Por ir tão na contramão do que seria o arquétipo ideal para a mulher da conservadora sociedade burguesa, Emma é tida por uma anti-heroína que, em nome

do desejo, transgride e paga por tal transgressão com a própria vida. Desse modo, a protagonista de Flaubert consegue, de modo simultâneo, ser heroína e vilã, como, de fato, é composta uma anti-heroína, segundo Baranta (2015):

O anti-herói é considerado a personagem que vai perturbar e, ao mesmo tempo, criar empatia com o espectador, ao conciliar características boas e más, defeitos e qualidades, que podem ou não ser equivalentes aos do espectador normal. Ou seja, o anti-herói vive no equilíbrio entre virtudes e defeitos da conduta moral (BARANTA, 2015, p. 3).

Emma está, a todo tempo, a equilibrar-se nessa corda bamba estendida entre a sensatez e a insensatez, obedecendo ora aos impulsos e rompantes, ora a uma quietude e introspecção corrosiva. Nesse instante, é a descrição exímia das mulheres recatadas oitocentistas: “ela o encantava com um grande número de delicadezas; ora uma nova maneira de fazer arandelas de papel, um babado que muda no vestido, um prato simples que a empregada não acertara fazer” (FLAUBERT, 2009, p. 65).

Mais adiante, rompe com esse estereotipo de mulher fidedigna que zela pela própria integridade e pela integridade de seu matrimônio e debruça-se sobre os desejos proibidos: “Tenho um amante – deleitava-se com a ideia [...] realizara o longo devaneio de sua juventude com aquele tipo de amante que sempre desejara ter. Sentia uma satisfação vingativa” (FLAUBERT, 2009, p. 149).

Flaubert urde Emma com os diversos retalhos que traz em sua trajetória como, por exemplo, a insatisfação velada e expelida pelos rigores burgueses e, desse modo, alimentando sua inquietação através do romance construído e de uma protagonista inapta à vida, cuja insatisfação se nutre de quimeras dispendiosas. Desse modo, Emma é erguida, em sua totalidade “feita de retalhos, decalques, remendos, leituras, rumores, combinações – toda essa fábrica sob a batuta de uma ferida que quer se fechar, de um desgosto com a realidade...” (LLOSA, 2015, p. 116).

Se levarmos em conta todos os descaminhos cujo Flaubert trilhou impulsionado pelas situações íntimas e familiares, as quais seguem incrustadas em Flaubert até a morte, segundo Sartre (1988), cada personagem traz, além de um forte teor de crítica social, as realidades de sua vida: o Flaubert que enxerga no momento atual no qual escreve *Madame Bovary* um mundo de frivolidades, incompreensões e egocentrismos.

Um exemplo da maneira como os pormenores do âmago de Flaubert refletem na obra de modo insuspeito são alguns comportamentos de sua amante, Colet, os quais são vistos em *Emma Bovary*: uma natureza tempestuosa, expansiva e

passional.

A França burguesa de Flaubert é composta por uma sociedade machista e que, desprovida de ascendência nobre e intelectual, esbanja suas posses em casamentos arranjados e casos de amores extraconjugais. O ideal do amor romântico é trasladado dos folhetins do século XVIII e das influências românticas para o século XIX, exercendo influência sobre os burgueses que viam no casamento algo de consequência múltipla: lucros, ascensão social, prestígio.

Assim, Flaubert critica todos esses deslizamentos sociais. À igreja e seu sistema de ganância e indiferença ao bem-estar do fiel, os vícios em jogatinas, bebidas e ostentações pomposas, ganância por ascensão financeira e social e, sobretudo, o adultério, o qual modifica e cobre o matrimônio como uma pátina, modificando seu aspecto natural. As mulheres de vida livre têm passagem livre e inspiradora na vida de Flaubert: desde Eulalie Foucard, a qual lhe introduziu ao mundo dos prazeres sexuais, passando por Elisa Schlésinger Louise à Colet, a amante cujas missivas acentuavam-lhe, diariamente, a protagonista que nascia criteriosamente.

À instituição religiosa predominante, Flaubert ataca-a quando descreve a cena de Emma a buscar conselhos a um padre que, enquanto aconselha-a, ralha com as crianças que brincam no adro da igreja, mostrando-se indiferente ao conflito interno da protagonista. Através de Sr. Homais e Sr. Lheureux, ataca o burguês que, para ascender, atropela os próprios e os escrúpulos alheios e, de modo não menos férvido, insulta a instituição matrimonial através do casamento fracassado de Charles e Emma.

A inspiração para uma Emma indiferente para com a maternidade é um reflexo do Flaubert que, segundo Llosa (2015, p. 121), reage com desespero e angústia ao saber de uma suposta gravidez de sua amante Colet: “a ideia de dar vida a alguém me horroriza” (p. 121). Assim como seu pai, o dr. Achille-Cléophas lhe serve de inspiração para a composição do rude dr. Larivière. As inferências paternas são extremamente negativas e influenciadoras na vida de Flaubert, como podemos ver no extrato de Perrot (2020):

A neurose de Flaubert é o próprio pai, esse outro absoluto, esse superego instalado nele, que o constituiu em negatividade impotente. A morte do pai liberta Flaubert do peso insuportável que ele impunha sobre sua vida. Após o enterro, Flaubert se declara curado (PERROT, 2020, p. 117).

A sede de Flaubert em atacar, através de sua objetividade textual, a burguesia

e seus falsos escrúpulos não é apenas uma inquietação no que concerne ao modo como ela rege a vida no momento em que ele escreve *Madame Bovary*, mas, as interferências desta sobre a sua família, as quais refletiram nele de modo prolongado e doloroso: “Não só as boas lembranças que a nostalgia transforma em feridas alimentam a uma ficção; são sobretudo as chagas que ainda supuram no espírito, os demônios que instigam e vivificam a imaginação de um escritor” (LLOSA, 2015, p. 124).

Os fatores sociais, suas arestas e incompletudes urdem as tessituras do texto de Flaubert: a pacata Tostes, na região de Caux ou a resumida Yonville onde cada personagem vivencia as limitações provincianas: “esse mundo por demais monótono vive uma vida subterrânea, medíocre, onde o sal é dado pela bisbilhotice [...] camponeses, empregados, burgueses e aristocratas de província” (MORETTO, 2009, p. 9).

Mediocridade é o tempero mais comum nessa composição flaubertiana. Era por medíocre que Flaubert referia-se ao homem que se casou com sua irmã Caroline e o chamava de “a encarnação da mediocridade, o mais idiota dos contemporâneos” e, desse enlace o qual Flaubert enxergava com indiferença, nasce uma filha que diminui os dias de vida da Caroline. Decerto, um reflexo para conceber a Emma apática para com a maternidade, ao expor total frieza para a filha pequena, tal qual Flaubert, ao enxergar a maternidade como algo algoz para com sua irmã Caroline. Berthe é, para Emma, a forma física do desprezo que sente pelo matrimônio:

A lareira estava apagada, o relógio continuava a bater e Emma se sentia vagamente espantada [...] porém, entre a janela e a mesa estava a pequena Berthe, vacilando com botinhas de tricô e procurando aproximar-se de sua mãe
- Larga-me! – disse ela, afastando-a com a mão. Seu rosto assustou a criança que se pôs a gritar – ora, larga-me de uma vez! Disse ela, empurrando-a com o cotovelo. A pequena se pôs a chorar (FLAUBERT, 2009, p. 112).

A construção de uma mulher desprendida do amor materno e conjugal diz, de modo claro, a forma desprezível como Flaubert refere-se à perfeição do amor romântico. Emma é projetada como a protagonista que tem, por excelência, a autonomia de ultrapassar as barreiras impostas às mulheres de sua época, o *lócus* medíocre cuja sociedade forjou para as senhoras burguesas. A anti-heroína viola o que é sacrossanto perante a sociedade – o matrimônio, cujos princípios burgueses regem, até mesmo, o corpo, impondo-o limitações e regras, como assegura-nos o

excerto de Perrot (2020):

[...] a burguesia tem um papel motor: a consciência do corpo é uma forma de autoconsciência. Por outro lado, aliança e desejo nem sempre concordam entre si. O drama das famílias, a tragédia dos casais frequentemente residem nesses conflitos entre a aliança e o desejo. Quanto mais cerradas as estratégias matrimoniais para assegurar a coesão familiar, tanto mais canalizam ou sufocam o desejo (PERROT, 2020, p. 119).

Flaubert concede a Emma a liberdade feminina abominada pela sociedade. No entanto, as feridas que ainda supuram, como diz Llosa (2015) não estão apenas na alma de Flaubert. A França do século XIX trazia feridas abertas ocasionadas pelas mudanças ocorridas naquele quartel de século. O mundo estava dividindo-se entre a despedida das influências românticas e das inovações implementadas pelo realismo.

Walter Benjamin (1989) consegue, através de uma vista panorâmica, enxergar a França do século XIX através da ótica dos escritores da época, desde Baudelaire com *As Flores do Mal* (1857), passando por Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris* (1831) entre outros artistas que, regidos pelos conflitos e modificações sociais, produziram uma literatura inovada e denunciadora. Eles puderam expor mudanças físicas, políticas e culturais. Não só a França, mas a Europa se via sobre a bifurcação projetada pelo tradicional e o inovador, cujas marcas ficarão sobre o tecido social e refletirão na literatura, como é compreensível no excerto de Fabreti (2013):

As marcas deixadas pelo Segundo Império foram a lacuna ainda maior entre diversos setores da sociedade francesa, o retorno de certo pensamento conservador (que levaria não somente Flaubert, como Baudelaire ao banco dos réus), incentivado pelo fortalecimento da classe burguesa, já absorvida nos ideais do capital liberal e industrial, e a pulverização de determinados movimentos sociais. O poeta parisiense identifica, no mesmo tom elogioso, os atributos modernos presentes em *Madame Bovary* que teriam levado o romance a um patamar de exceção na produção literária à época. Entre eles, o lirismo dispensado aos temas próximos da banalidade (o adultério, a província etc.), o uso da ironia, a identidade fraturada de Emma, que oscila entre o masculino e feminino, a abordagem da histeria, uma doença da modernidade. Ou seja, a prosa flaubertiana e as suas temáticas inovaram o gênero romance em um momento em que a sociedade, já cingida pelo caos moderno e pela suposta estabilidade da tradição [...] se encontraria embotada pelas ocorrências revolucionárias, que se sucediam, ininterruptas, desde o século XVIII (FABRETI, 2013, p. 19).

A obra Flaubertiana funciona, além de solidificar os ecos de sua revolta contra a sociedade, como uma farta compilação de informações que muito diz sobre os anos oitocentistas usufruídos por Flaubert. Não é apenas a forma como ele construiu o romance, mas, o que deveria, segundo ele, ser exposto no romance: A obsessão flaubertiana com a forma, que levava o autor normando a burilar cada frase [...]

entretanto, a característica chave da modernidade literária no século XIX, e que Flaubert soube captar, é a exposição da mediocridade humana. (FABRETI, 2013, p. 20).

Portanto, podemos considerar *Madame Bovary* como um romance no qual as realidades são corporificadas na ficção do texto e, em modo de mão dupla, a ficção criada por Flaubert reflete no contexto social. É o que Llosa (2015, p. 147) chamaria de “a duplicação literária do real”.

CAPÍTULO IV - AS IMPLICAÇÕES E REFLEXOS DA OBRA DE FLAUBERT NA CONTEMPORANEIDADE

A multiplicidade dos reflexos da supracitada obra lampeja nas mais variadas esferas do saber contemporâneo. O mais incrível é a pretensão do autor em construir uma trama de estrutura impecável e hermética ao passo que desconstrói a figura feminina. É o que diria J. M. Coetzee, ao se referir à Madame Bovary como “a história de uma desimportante mulher” (2020, p. 137). Vale salientar que Coetzee se refere à protagonista de Flaubert com o adjetivo que a desqualifica no sentido de que, levando em conta os padrões e pudores da sociedade burguesa do século XIX, Emma não teria atributos que agradassem aos seus contemporâneos – essa, sim, fôra a intenção crucial de Flaubert: desconstruir as utopias literárias romanescas. Emma Bovary é o *fac-símile* de todas as características as quais Flaubert julga contundentes ao que há de mais peculiar às fraquezas humanas, uma concordância com o que diz Coetzee (2020), se referindo a uma gravura da época, publicada em um periódico francês – uma crítica contundente ao modo como Flaubert dissecava sua protagonista e faz dela um arquétipo de fracassos humanos tão expostos pelo realismo:

[...] uma caricatura da época que mostra o autor do livro, Flaubert, vestindo um avental de cirurgião e trazendo o coração de Emma espetado num bisturi [...] um escritor “clínico” com todas as conotações de objetividade e frieza que se podem atribuir ao adjetivo Flaubert [...]. Saudava a época com a luz inaugural de uma nova onda na literatura: científica, experimental, adulta, poderosa, um tanto crua⁷ (COETZEE, 2020 p. 137).

No entanto, não é só o coração de Emma que atura esse trespasse. A anti-heroína é, por completo, dissecada e tal dissecação é o viés (ou os vieses) para as mais variadas concepções. A psicanálise freudiana, por exemplo, toma como objeto de estudo a mente fértil de Emma, levando em conta e usando como esteio para tal análise os modos desmedidos como a protagonista lida com as alternâncias e entrega aos desejos, riscos e contrariedade em detrimento à sua integridade física e mental, migrando para uma patologia histérica – eis o termo usado para referir-se aos devaneios de Emma, como afirma Nobre (2013, p. 1):

Flaubert criou uma personagem feminina com uma série de conflitos [...] Emma é uma importante representação do desejo feminino de transformação,

⁷ Coetzee parafraseia Charles-Auguste Sainte Beuve. Autor de uma resenha datada de 04 de maio de 1857. In: Gustave Flaubert, Madame Bovary: Backgrounds and Sources. New York. N.N..Norton, 1965.

porém, é possível perceber uma desmedida nesses desejos, o que a coloca no campo da afetação psicológica (NOBRE, 2013, p. 1).

Emma passa a ser uma espécie de *homem vitruviano* oriundo da literatura que passa a ser respaldo para a psicologia freudiana, a qual, escancarada e analisada, serve como escopo para a referida ciência compreender as fantasias, recalques e os conflitos psicológicos causadores de dor e sofrimento os quais podem ser entendidos como um processo psicopatológico.

Vale salientar que é justamente o modo como o processo analítico permeia pelos meandros do indivíduo fictício flaubertiano. Dessa forma, Emma é a chave-mestra para que Freud aprimore sua teoria psicanalítica referente à histeria, como afirma Nobre (2013):

A obra de Flaubert, com seu aspecto realista, apesar de explicitar uma realidade cultural diferente da que vivemos na atualidade, pode ainda contribuir para o entendimento da histeria por meio dos sonhos e dos desejos femininos, que se tornam delirantes tais como protagonizados por Emma Bovary, o que oferece, a nosso ver, fundamentos para a discussão a respeito da psicopatologia em questão (NOBRE, 2013, p. 3).

Emma é a conjuntura harmoniosa de aspectos que, naturalmente, desentoadariam com o que diz respeito à mulher ideal, sensata, coerente e linear. Para Kehl, (1998, p.141), a própria aglomeração de informações e características que compõem a protagonista já diz, por si só, a personagem atípica e destoada do comum que a anti-heroína de Flaubert viria a ser, segundo a crítica literária da época. Estando sob os rigores da vida austera do convento, Emma sonha com aquilo cujas leituras religiosas não lhe inspiram – um misto de sagrado e profano, segundo a supracitada autora afirma, levando em consideração a condensação das leituras sacras e clandestinas, os romances que cabeceiam sua cômoda: “uma personagem em que a devoção e o erotismo se combinam, uma espécie de santa Teresa D’Ávila inculta, que busca no misticismo um gozo que gostaria de poder encontrar no amor dos homens” (KEHL, 1998, p.141).

Não é só o misto de sagrado e profano que compõe o arquétipo de contrariedades de Emma Bovary. Nela, se condensam outras tantas disparidades, contrariedades estas que se combinam. Características tão paradoxais que conseguem, através da escrita genial de Flaubert, se condensarem de modo harmonioso. Afinal, é a fiel descrição do modo como todo indivíduo traz em si a capacidade de lidar com as alternâncias e sentimentos destoados – o princípio da dualidade, contrariedades que se complementam e exibem a grandeza da

personagem que lida com tais polaridades.

A sede de Flaubert em escrever algo que rompesse com os padrões da normalidade literária é justamente o que será, inconscientemente, a fonte para a compreensão dos mais variados e complexos comportamentos humanos através da complexa personagem. Emma Bovary é uma fonte inesgotável de referências cujos resultados e compreensões vão desde a exacerbação da vaidade feminina, passando pelo desejo de ascensão social e amores proibidos, declinando em deslizes passionais e desamor próprio, em nome de outrem ou de coisas supérfluas, como afirma Nobre (2013):

Assim, entende-se que Flaubert, brilhantemente, consegue criar uma personagem central que capta o desejo feminino, mas que comete excessos quando, desmesuradamente, delega ao homem a resposta de sua pergunta identificatória impossível de ser respondida, referente ao que é ser mulher, em que ela deve transformar para conseguir receber o amor do outro (NOBRE, 2013, p. 4).

Os ecos de uma personagem conflituosa consigo e com quase tudo ao seu redor, a qual ora repreende a si, tolhendo-se, ora se dilata em permissividades inconsequentes podem ser compreendidos, segundo a lógica freudiana, como fatos somatórios resultantes de uma histeria, a qual mostra-se através de uma não-aceitação para com o destino e segue nesse movimento oscilante de alternância entre onipotência e impotência. Emma vai da serenidade ao caótico em segundos, do profundo gozo (quando está nos braços de seus amantes ou nos devaneios de sua mente) ao estado caótico e explosivo (quando se vê diante das obrigações de mãe e esposa) e isso comunga com o que diz Nobre (2013, p. 07), o qual afirma que “é nesse sentido que os movimentos de êxito são altamente valorizados e os de não êxito, vividos como resultados de uma castração, o que a faz deprimir e sentir-se injustiçada”.

O comportamento de caráter oscilante e volúvel de Emma Bovary, em certas passagens, pode ser comparado à geração jovem da atualidade: geração do imediatismo, das coisas fáceis e do ilusionismo ocasionado pelo mundo virtual – por muito pouso de alegria e pela mesma irrisória medida de conta-gotas se entristece. Emma pode ser usada como ferramenta de análise para compreensão da geração fluida, líquida de Baumann. Emma, diante de seus devaneios, anseia que tudo seja perfeito e principesco e, ao deparar-se com a crua realidade da não perfeição, entrega-se a uma insatisfação de quase luto e que, para Freud (1977), tais alternâncias que vão do triunfo à derrota, em velocidade frenética, remetem à histeria.

Emma vive, em suas limitações provincianas oitocentistas, a liquidez constante à existência – ela é concretização do choque entre a ilusão e desilusão, entre o devaneio e a dureza do mundo real. Toda a vastidão do interior da personagem de Flaubert proporciona, até hoje, leituras psicanalíticas criadas através das pontuações psicanalíticas sobre a obra supracitada.

Emma Bovary é a alma feminina de Gustave Flaubert que narra a inconstância da vida não apenas através de sua protagonista: as próprias volubilidades de seu estado de espírito são expostas nas cartas que troca com sua amante Louise Collet, como afirma Coetzee (2020): “algumas escritas em estado de exaltação, outras em momentos de desânimo, essas cartas adquiriram uma justa fama e formam um apêndice inseparável do projeto de Bovary (COETZEE, 2020, p. 139).

Nem só de Emma Bovary viveu a literatura dos séculos XIX/XX. Há muitas outras referências que passeiam pelas galerias abstratas do universo do desejo proibido. Há as protagonistas de Eça de Queirós (Os Maias, O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio), de Strindberg em Senhorita Júlia (1888) ou a Edith Wharton em A Época da Inocência (1920), no qual narra a hipocrisia da sociedade de Nova York dos anos 1870. No entanto, é a forma hermética, maçante e rica de detalhes através da qual Flaubert faz ruir o estereótipo feminino forjado pela burguesia e, de modo concomitante, desfragmenta o que ainda segue em voga nas sociedades: solidão acompanhada, frustrações, amores bilaterais, felicidades clandestinas, egoísmo e alternâncias existenciais. Há, em cada um de nós, um pouco da heroína vencida de Flaubert, embora já sejam 160 anos que separem a nós – geração atual – da França provinciana de Emma.

Ao longo desses mais de cem anos, o adultério deixa de ser um crime e passa a ser uma pauta corriqueira nos folhetins atuais – séries e novelas abordam o tema de modo banal. Daí, reside outra genialidade de Flaubert e a atemporalidade de Madame Bovary: como pode a ficção romanesca de mais de um século ser tão pertinente no tocante à compreensão de certos comportamentos atuais? Flaubert faz do miolo de sua obra aquilo que diz respeito à existência humana e que jamais cairá no ostracismo da passagem dos anos: a necessidade em preencher a lacuna que, para Kierkegaard (2007, p. 30) “é a profunda falta de fé em si mesmo ou em algo maior”, pois, de acordo com o referido filósofo, grande parte dos homens vive em consciência do seu próprio eu emocional e afetivo. Emma não tem consciência do seu próprio eu e segue rompendo a tênue linha entre a idoneidade da reputação e o

repúdio.

O homem traz em si uma natureza marcada pela insatisfação – é o vazio que brota do sentimento do nada que experimentamos como afirma Sartre (1987, p. 70) quando enxerga em Emma o espectro vivido por um Flaubert incompleto e tomado de um vazio, tão exposto nas cartas trocadas com os amigos e as amantes, condizente à condição humana. Segundo Miguez (2015).

Para o psiquiatra vienense Viktor Frankl, a motivação primária do ser humano é o desejo de encontrar sentido para a própria vida e torná-lo realidade. A expressão "o homem em busca de sentido", tão citada em suas obras, ora como título de uma conferência, ora como título de livro, é mais do que um tema, pois encerra uma interpretação do homem: alguém que está sempre orientado e ordenado a algo que não é ele mesmo, seja uma tarefa a desempenhar, uma causa a defender, um encontro a consumir (MIGUEZ, 2015, p. 10).

Emma é um personagem profundamente moderno. A sua mediocridade diz, a todo instante, sobre a gana humana em estar onde não lhe convém ou a fazer coisas que não condizem com a forma tida por correta perante os parâmetros sociais. Ela é, então, munida dessa atemporalidade e vestida das reais hipocrisias e falhas humanas as quais fazem Emma seguir viva, além das páginas, – apesar de morta no romance – nos meandros da arte, da filosofia, da psicanálise e na concepção do comportamento feminino que, segundo Michelle Perrot (2005, p. 45) muda drasticamente após os férvidos anos finais do século XIX e os iniciais do século XX. Emma tem a rebeldia tomada de utilidade. A sua altivez serve como modelo para se compreender como Emma pode ser a representação para as audaciosas mulheres que, doravante, não se contentariam com os espaços traçados pelos homens, em conformidade com o excerto abaixo:

Por um instinto, tateante, ela combate essa inferioridade feminina de uma maneira premonitória, que não se diferencia muito de certas formas eleitas um século mais tarde por algumas batalhadoras da emancipação da mulher: assumindo atitudes e enfeites tradicionalmente considerados masculinos (LLOSA, 2015, p. 165).

4.1 Emma Bovary: personificação da altivez e prenúncios do feminismo.

Não se pode negar que Emma, embora reconhecida por suas consequências danosas, erros e ilusões, muito diz sobre a emancipação feminina – ela é muito mais do que um simples arquétipo de adultério – é alma de Flaubert tornada carne na ficção do romance, como assegura Coetzee (2020, p. 143): “ [...], entretanto, no texto de Flaubert, essa adúltera se torna muito maior à medida que, efetivamente, apodera-se

do autor e se converte nele. ”

Emma Bovary é criada décadas antes dos movimentos feministas – é preexistente ao sufrágio universal feminino. Porém, embora não tenha sido essa a pretensão flaubertiana, em fazer de sua protagonista um ícone de audácia, independência e quebra de tabus, Emma deve ser concebida pelo leitor como protótipo do que almejaríamos, décadas à frente, as sufragistas: o ato de inconformar-se com o papel predefinido pelo sexo masculino e diz, a si própria e ao outro, o que condiz para a sua plenitude e liberdade. A protagonista é contemporânea de nossas bisavós e trisavós, mas coincide com certos comportamentos, da mulher atual, como assegura Rago (2015):

O mundo continua machista, porém, existem brechas. As mulheres que se negam a casar ou ter filhos não são mais consideradas monstros [...] O choque geracional é muito forte. Nossas avós suportavam o tédio de uma vida calma e do casamento que podia durar 70 anos. Hoje, a instabilidade é grande – a sociedade de controle, como Gilles Deleuze, pede indivíduos flexíveis e não “corpos dóceis, sedentários ou submissos. O mundo pede circulação, mudança e deslocamento (RAGO, 2015, p. 04).

Para Rago, o fato de a protagonista de Flaubert ser uma mulher faz toda a diferença na história. O modo como a mulher dribla os entraves sociais é muito mais incômodo para o homem, o qual sempre se sentiu dono da mulher enquanto esposo, pai ou líder. Emma, nesses transes de dualidades que tão constantemente marcam a obra, faz indagações que mostram a sua insatisfação para com o fato de ser mulher e sentir as limitações impostas pelo patriarcalismo. Arrepende-se de ter casado, mostra-se insatisfeita com a maternidade e, a todo tempo, questiona a si própria:

Por que, meu Deus, eu me casei? Perguntava se não teria havido uma maneira, por outras combinações do acaso, de encontrar um outro homem; e procurava imaginar quais teriam sido aqueles acontecimentos que não se haviam realizado, aquela vida diferente, aquele marido que ela não conhecia. Nem todos, de fato, se assemelhavam àquele. Teria podido ser belo, espirituoso, distinto, atraente, assim como eram, sem dúvida, os que haviam desposado suas antigas colegas do convento. Que estariam elas fazendo agora? Na cidade, com o barulho das ruas, o burburinho dos teatros, e as luzes do baile, tinham 16 FLAUBERT, G. Madame Bovary. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007. 81 existências em que o coração se dilata, em que os sentidos desabroçam. Mas quanto a ela, sua vida era fria como uma água-furtada cuja lucarna dá para o norte e o tédio, aranha silenciosa, tecia sua teia na sombra em todos os recantos de seu coração. [...] (FLAUBERT, 2007, p. 52; 53).

Segundo Llosa (2015), a tragédia de Emma é não ser livre e essa não-liberdade

transparece em todas as esferas nas quais ela está inserida. Encarcerada nas paredes abstratas da vida tediosa, nas mesmices de um casamento com um homem indiferente a tudo que a atrai, a uma classe social que a impede de viver a vida esplendorosa que os romances sempre lhe mostraram: “na realidade fictícia, ser mulher restringe, fecha portas, condena a opções mais medíocres que as do homem” (LLOSA, 2015, p. 163).

Ela tem a clara consciência dos escassos privilégios concedidos ao sexo feminino e a situação de inferioridade em que ela se encontra. Ao longo da obra, Emma expressa, por vezes, o desejo de ser homem. Diante do espelho de barbear de Rodolphe, ela penteia-se e põe, entre as pernas, o cachimbo de seu amante, simulando o objeto fálico masculino e, no seu primeiro passeio de cavalo, pelo bosque, usa o que Flaubert chama, em francês, de “*un chapeau d’homme*” [chapéu de homem]. São traços que mostram a maneira como Emma interliga a autonomia e a liberdade tão desejadas ao fato de ser homem: é sempre Emma quem toma as atitudes, é sempre Emma quem vai ao encontro dos amantes, é ela quem transparece altivez na relação e faz, inclusive, o que não era comum às mulheres de sua época: divide com León as despesas do hotel onde aconteciam os encontros amorosos. É, simplesmente, impossível não ver a altivez de Emma diante do elemento mais passivo da obra – o próprio Charles, seu esposo – o qual está sempre a aceitar as decisões de Emma e, diante de seus achaques, respeita-a e tenta sempre ir de encontro aos seus desejos.

As frustrações de Emma não se detêm apenas ao modo passivo como Charles sempre se posiciona. Os amantes que, inicialmente, são a representação fidedigna do que ela sempre idealizara, baseada nas leituras de seus folhetins, oscilam entre o charme da sedução e as mediocridades da covardia: se omitem a tomarem decisões, permanecem em suas redomas de comodismo, cujo prazer, unicamente, os alcança graças à audácia de Emma, sempre ávida por prazer – Emma passa a ser personagem dominante e, ao longo de toda a obra, traços de ousadia. Llosa (2015, p. 168) ao parafrasear Charles Baudelaire, afirma que foi justamente o autor de *As Flores do Mal* a única pessoa que viu, com sua lucidez crítica habitual, que um dos maiores atrativos da personalidade de Emma era a sua mescla de virilidade e feminilidade, como afirma Llosa (2015) no excerto a seguir:

Flaubert não conseguiu deixar de infundir um sangue viril nas veias de sua criatura e, pelo que existe de mais enérgico e de mais ambicioso, e também

de mais sonhador, madame Bovary ficou um homem. Como a Palas armada, saída do cérebro de Zeus, essa andrógina bizarra preservou todas as seduções de uma alma viril em um encantador corpo feminino (BAUDELAIRE apud LLOSA, 2015, p. 168).

Obviamente, há na literatura outras mulheres fictícias que assumem um caráter altamente atuante e decisões varonis – Emma não é a única. Podemos ver isso em *Anna Karênina* (1877), de Liev Tolstói, Elizabeth Bennet, em *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen ou Celie, em *A Cor Púrpura* (1982), de Alice Walker. São mulheres que assumem as rédeas e tomam para si toda a ousadia da trama. No entanto, há um destaque enfático na protagonista icônica de Flaubert: Emma traz em si aspectos variados que podem ser considerados pertinentes para a compreensão do comportamento feminino nas mais variadas esferas, além de ser pertinente o fato de ser levado em conta a época na qual a obra foi escrita e as influências pessoais que impulsionaram o autor a produzir o supracitado romance.

Para Coetzee (2020), Emma Bovary traz em si um forte censo de ousadia. Embora sejam os fracassos da protagonista de Flaubert, o que mais é evidenciado na crítica, Coetzee afirma, no seguinte trecho, que:

Baudelaire tinha razão: apesar de todas as reservas que possamos sentir em relação à Emma, ela é dotada de uma “grandeza verdadeira” [aspas do autor]. Existe um elemento de heroísmo na tenacidade com que reafirma seu direito ao desejo ante a reprovação devota da sociedade; e mais um elemento de heroísmo quando prefere a morte à humilhação (COETZEE, 2020, p. 145).

Segundo o referenciado autor, o verdadeiro alvo de desprezo seria o que ele chama de *bêtise* – a estupidez humana – presente em todos os personagens principais. Esse ataque à estupidez, a qual Flaubert trata como uma espécie de mal-estar espiritual e inquietação à França do seu tempo, é uma espécie de bandeira hasteada, do início ao fim, na obra como se vê, nas últimas linhas, a medalha de honra que é concedida a monsieur Homais pela *Légion d’Honneur*. É, segundo Coetzee, “um romance em que os personagens nunca param de se revelar através dos insípidos lugares-comuns que são enunciados” (COETZEE, 2020, p. 146).

Dessa forma, encontra-se na obra de Flaubert uma espécie de labirinto construído pelas vicissitudes humanas cujo fim desses meandros são as colaborações para a compreensão do ego humano e suas incoerências. O autor consegue dissecar um pouco da essência humana em seus personagens e torná-los ainda mais reais. Emma, em seu ponto de partida e chegada, é um complexo arquétipo que expõe a mulher dona de si e que, ao se contradizer em muitos momentos, transgride e se

liberta. Flaubert não poderia dar à sua heroína um desfecho diferente, face às necessidades de atacar as hipocrisias humanas – evidenciando, tomado de um espírito irônico, a bêtise – oitocentistas que compõem a sua época.

4.2 O Bovarismo

As implicações da obra de Flaubert seguem a criar raízes em solos das mais variadas esferas. Segundo Kehl (2005), a expressividade da obra tem grande destaque através de Jules de Gautier⁸, ao cunhar, em 1902, a expressão “bovarismo”, inspirada no universo caótico e engendrado universo de Emma Bovary, cujo objetivo é a designação de “todas as formas de ilusão do eu e da insatisfação, desde a fantasia de ser um outro até a crença no livre arbítrio, já que, em Madame Bovary, a protagonista é uma mulher que passa a vida tentando ser outra” (KEHL, 2005, p. 470). Em suma, o bovarismo se refere à alteração do sentido da realidade em alguns indivíduos. O ser humano adquire uma imagem deturpada de si, deseja aquilo que é inalcançável e se vê sendo o outro. Em termos mais amplos, o bovarismo diz respeito sobre a insatisfação e o vazio que o desamor próprio ocasiona. Há uma digladição, segundo Gaultier, entre as ilusões e os desenganos – o conflito entre a quimera ao almejar o que não se é com a realidade decepcionante do que é.

Kehl (2005) cita os reflexos da concepção gaultiana em várias obras literárias brasileiras. A obra de Flaubert, de certo modo e de maneira despretensiosa, traz implicações à compreensão dos personagens fictícios como, por exemplo, Rubião, de *Quincas Borba* (1891) ou o pianista Pestana, do conto machadiano *Um homem célebre* (1896). O ceticismo das personagens da literatura brasileira do século XIX estão em face à ideologia de Gaultier, a qual ilumina, assim como a compreensão da célula máter inspiradora do bovarismo – Emma – a leitura de obras icônicas do cânone nacional.

Kehl considera a obra de Flaubert atual e de alto poder crítico justamente por fazermos parte de uma sociedade capitalista liberal, na qual somos regidos a migrarmos do nosso eu para outro devido a mobilidade social e a fluidez das coisas,

⁸ **Jules de Gautier** (1858 em Paris - 1942 em Boulogne-sur-Seine), nascido **Jules Achille de Gautier de Laguionie**, foi um filósofo e ensaísta francês. Ele era um colaborador do *Mercur de France* e um dos principais defensores do "nietzscheísmo" em voga nos círculos literários da época. Ele era conhecido especialmente por sua teoria do "bovarysme" (nome tirado do romance de Flaubert), com a qual ele se referia à necessidade contínua dos humanos de se inventar, de mentir para si mesmos. Seus livros incluem *De Kant à Nietzsche* (1900) e *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902).

tal qual Emma, que migra de uma “provinciana remediada a burguesa emancipada” (KEHL, 2005, p. 470). A frustração e inconstância da protagonista (que vive apartada de toda e qualquer ascensão) acentua-se justamente por ser mulher – é o gênero a sua maior prisão e mordaça. É justamente através dos devaneios e dos amantes que Emma busca essa transição e ascensão.

No entanto, é nesse ínterim que acontecem as maiores decepções e quedas da protagonista. Ao ser descrita mergulhada na monotonia do espaço domiciliar e provinciano, Emma mostra, por mais de uma vez, sentir o peso desigual pelo fato de ser mulher, de baixa condição social e casada com um homem cuja passividade tedia, cada dia, a sua existência. É aí que Emma sonha com as impossibilidades, com tudo que é, até ali, inalcançável: preferia ser homem para ser livre e, após a maternidade, preferia ter um filho homem para que a criança, na fase adulta, gozasse da plena liberdade que é concedida a um varão: Emma veria no menino a oportunidade de se vingar da sociedade que tanto a tolhia; uma vez, vindo menina, veria a repetição do ciclo enfadonho de submissão, limitações e angústia. Todas as circunstâncias contribuem para que Emma fosse, de fato, o que ela é: uma pessoa de comportamento volátil, concepções fúteis e humor oscilante. Eis o esteio para a composição ideológica e teórica de Gaultier.

Madame Bovary é uma obra ímpar e que toma a mulher ora como a heroína, que impõe e se impõe, ora como a vilã, atolada em drásticas consequências. Emma é o bode expiatório a qual, dissecada, pode vir a ser explorada e analisada, entre tantas, pela sede flaubertiana em golpear a sua França burguesa e as análises contemporâneas que tomam Emma como um vasto universo de influências e fontes de compreensões da psique humana e, em destaque, o universo feminino como um labirinto de infintos e misteriosos corredores. Ela é, enfim, o cordeiro imolado pela mão do seu próprio criador que a aniquila vítima dos seus próprios atos, no entanto, enaltece-a ao mostrar que a heroína fracassada, tomada de coragem, opta pela morte ao invés da vergonha e do cadafalso social. Afinal, para Emma, a morte seria a culminação da vida amarga e contraditória que a trouxe até o encontro com o fatídico arsênico – a monotonia lhe é insuportável:

Seu coração ficou vazio mais uma vez, e então recomeçava a mesma sequência de dias. E eles se seguiriam assim, um depois do outro, sempre iguais, incontáveis, e não trazendo nada! O futuro era um corredor escuro, no fim do qual havia uma porta bem fechada (FLAUBERT, 2009, p. 48).

Gustave Flaubert, ao construir um romance cuja monotonia e a insatisfação humana são caminhos inevitáveis, faz com que consideremos a literatura como responsável para a compreensão da subjetividade humana. Afinal, é o seu filho primogênito, o Realismo, o responsável pela função de transmitir, através da escrita fictícia e de modo hermético e planejado, a veracidade de tudo que nos rodeia, assim como a crueza do mundo real e todas as suas alternâncias, como afirma Carioca (2013):

O termo realismo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que reproduza aspectos do mundo referencial, que podem englobar a sutileza do mundo subjetivo até a crueldade do mundo material, (Watt, 1990). Ele é ainda a tentativa de retratar todo tipo de experiência humana e não só as que prestam a determinada perspectiva literária: o realismo não está na espécie de vida apresentada, mas sim na maneira como apresenta.

Flaubert fala de uma província pacata e bucolicamente tediosa; de um Charles bonachão, complacente e passivo; de uma Emma iludida, desamada por si e cruel para consigo e para com outrem. Há realidade em cada página. Segundo Kehl (2001), a literatura do século XIX caracteriza-se, justa e essencialmente, por narrar tramas de pessoas comuns e, de modo concomitante e rasgado, todos os sentimentos inerentes ao ser humano. Destarte, Emma segue como arquétipo altamente referenciado e pode ser tomado como exemplo claro do indivíduo que sofre pela não-aceitação e com os anseios pelo alheio, além de não se resignar com as limitações impostas pelas normas sociais, rompendo e transpondo tais barreiras em nome do prazer e do afã de tornar-se o que, até então, não é – um conflito constante com delimitações.

Nunca a essência humana e seus complexos meandros foram tão expostos e averiguados como foram através da escrita do Realismo. Embora sejam décadas que nos separem do período supracitado, continuamos os mesmos indivíduos repletos de ilusões, propensões a deslizos e inconseqüências. E essa realidade nua e crua o fator comum para a construção de uma heroína tão errônea e, conseqüentemente, a inspiração para a construção da teoria de Gaultier que vê em Emma sempre um ser atualizado. O bovarismo nunca esteve tão em alta em tempos de tanta volubilidade e isso está em consonância com o que diz o excerto a seguir:

Embora Emma seja um personagem do século XIX suas características são atemporais, não é difícil ver Emmas por todos os lugares. Que vivem correndo atrás de um modelo que creem ser o ideal para aplacar seu desejo e fantasia. Embora a sociedade evolua tecnologicamente a barreira do desejo é intransponível e cada um precisa saber lidar com isso. Atualmente, se tem mais objetos aos quais se pode investir libido a fim de obter satisfação, assim

como buscava Emma, ao comprar presentes caros para si e seus amantes, objetivava reconhecimento, amor e satisfação. Essa busca por realizações está atrelada a um discurso, onde as mulheres renunciavam falar por si próprias, permanecendo socialmente invisíveis em prol de um correspondente do que percebem desse discurso social (CARIOCA, 2013, p. 14).

É justamente essa inconstância existencial, exposta e explorada por Flaubert de modo tão escancarado e às claras, que corrobora para com a construção do conceito psicológico criado por Gaultier, o qual discutiu sobre o bovarismo em duas obras: *Le bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert de 1892*, e *Le bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* de 1902. De acordo com o filósofo e ensaísta francês, a anti-heroína de Flaubert foi capaz de personificar a doença que é, segundo ele, inerente à alma humana.

Diante da luz gaultiana, podemos, então, levar em conta que Emma muito diz sobre a forma volúvel e frívola como a humanidade lida com os anseios, as limitações e tudo aquilo que é proibido. Ainda, podemos compreender que Emma Bovary não deve ser tomada única e exclusivamente, como um estereótipo de alguém que comete erros conscientes, e sim, como alguém que age segundo impulsos próprios à essência humana.

O psiquismo de Emma Bovary ilustra, também, e servindo como esteio para a composição do bovarismo, o conjunto de fantasias que permeiam pelo seu mundo imaginário. Há nela uma forte tendência para o desejo pelo sempre inalcançável, por aquilo que não condiz com a sua realidade, resultando no gozo não-obtido ou obtido de modo não pleno: o baile promovido pelo Marquês de *Andervilliers*, a beleza esplendorosa daquela noite que passa diante de seus olhos como um sonho, o passeio pelas ruas de Rouen, as idas e vindas na *Andorinha*, os casos amorosos com os dois amantes – tudo é extremamente fugaz. Llosa (2015) chega a construir uma lógica bastante contundente, ao fazer uma comparação, de modo assaz alusivo, dos pombinhos e cupidos que cabeceiam o bolo do casamento de Charles e Emma com a inconstância e não solidez daquele matrimônio. Os enfeites se balançam, sem firmeza, sobre o bolo, assim como se balança, ao longo de toda a trama, o casamento da protagonista.

Emma Bovary é a fiel descrição do quanto nos sentimos, diariamente, incompletos e insatisfeitos. Há sempre em nós uma tendência patogênica de buscarmos em nós lacunas que devem ser preenchidas – a fantasia é o que nutre essa busca pela completude, como assegura Carioca (2013):

Se o desejo é, em sua essência, da ordem da falta, a fantasia é a estrutura que enquadra, emoldura esta falta num certo limite, numa 16 certa “janela para o real”. Se o desejo é a falta enquanto tal, a fantasia é o que sustenta esta falta radical ao mesmo tempo em que indica ilusoriamente “o que falta”. Há falta, diz o desejo. É isso o que falta, diz a fantasia. Se a castração introduz um limite ao gozo, ela instala uma forma particular para cada sujeito deparar-se com o real, ao mesmo tempo em que constitui para cada um uma realidade psíquica que é a fantasia. Sem a qual a realidade seria insuportável. (CARIOCA, 2013, p. 16).

O universo de Emma é, como diria Llosa, um mundo binário e esse binarismo aguça o sentimento de frustração, afinal, fantasia e desejo frustrado já compõem um contundente binarismo. A mácula universal da insatisfação e incompletude, da qual ninguém escapa, é o maior norteador da literatura flaubertiana, cuja mulher, em seu espaço de privações e limitações, é a figura ideal para tal idealização nas páginas da ficção.

O paralelismo entre a inconstância da fantasia e a solidez da realidade causam em Emma o maior dos desesperos. Se a literatura realista é justamente a corrente literária inovadora e que faz, de modo inaugural, a exposição da dura realidade da vida, isso não poderia ser diferente com o romance, também inaugural, do referido período. Flaubert e Emma são, enquanto criador e criatura, indivíduos inaugurais que rompem a barreira construída pelos românticos – como Chateaubriand, Lamartine ou Victor Hugo – os quais enalteciam a versão subjetiva do real, alimentando a ilusão em seus folhetins. Em *Madame Bovary*, ao mutilar esse corpo literário moldado pela fantasia subjetiva romanesca, Flaubert abre as portas de uma nova escrita, mudando, dali por diante, a maneira de se escrever romance. Emma seria uma espécie de cordeiro imolado que mudaria, para sempre, a literatura, através da dualidade presente na obra – ilusão e realidade –, como assegura Llosa (2015):

Um elemento dramático constante da história de Emma é a luta entre a realidade objetiva e a subjetividade. Emma não diferencia as duas, só consegue viver a realidade ilusoriamente, ou melhor, vive a ilusão, tenta concretizá-la. Ilusão e realidade são, no romance, versões opostas de uma mesma coisa, duas irmãs (uma bela, outra feia) inseparáveis. A realidade descobre a sua sordidez por contraste com a imagem embelezada que a fantasia de Emma traça dela – com a ajuda dos romances românticos – e, paralelamente, essa realidade subjetiva revela a sua cor, elevação e riqueza (seu caráter ilusório: sua impossibilidade) ao ser contraposta à sua versão objetiva, cinzenta e mesquinha (LLOSA, 2015, p. 170).

O escritor realista parecia estar consciente de toda a fortuna crítica que surgiria tomando *Madame Bovary* como escopo para as mais variadas análises e estudos. Os próprios documentos deixados por Flaubert (cartas, diários, anotações) compõem

uma valiosa fortuna crítica. Vale salientar que o legado da referida obra vai além dos campos literários. A obra contém, em si, uma narrativa cuja polifonia e a propriedade em descrever os abismos humanos toma notável magnitude. Não são apenas as atitudes de Emma que são consideradas transgressoras e desconcertantes – o próprio Flaubert o é, também, de tal modo.

Dessa forma, só uma escrita desnuda de ilusões e subjetividades poderia ser tomada como esteio para fundamentar a teoria de Gaultier, como afirma Souza (2013, p. 6): “Menos de dez anos depois da publicação do romance a palavra bovarismo já era de uso corrente para designar a representação de uma atitude tipicamente fundada na fantasia. Eis um termo que nadou de braçadas na imaginação coletiva”. Se Gaultier afirma que o bovarismo descreve, *a priori*, a tendência humana de mentir para si, Flaubert assume, em carta escrita a Louise a real intenção de arrancar de cima dos romances românticos o véu da farsa e da subjetividade:

Eu, debaixo das belas aparências, procuro o fundo vil; e busco descobrir, sob as superfícies ignóbeis, as minas desconhecidas [...] é uma mania boa, que nos leva a ver o novo onde nem se suspeita que ele existe” (LLOSA, 2015, p. 174).

Era justamente ao ler todas as ficções, as quais enchiam a cabeça de Emma de sonhos inquietantes, que ela construía a ponte entre o devaneio e a ruína ocasionada pela ilusão e, nessa construção, seguia mentindo para si, criando situações e ludibriando à sua própria alma, no desejo de viver aquilo que não poderia ser seu. Emma e os outros personagens principais não param de enganar uns aos outros e a si mesmo.

4.3 Emma por Emma e a sua multiplicidade compreendida pela contemporaneidade

Emma Bovary, em sua força espiritual hercúlea, de tamanha sagacidade, carrega das costas as muitas mágoas de Flaubert para com tudo aquilo que ocasionava feridas em sua alma de menino tardiamente apartado da infância. Emma é o modo mais perdulário pelo qual Flaubert gasta toda a sua tosca sentimentalidade e irrequietação para com a existência: “Minha Madame Bovary, sem dúvida, sofre e chora em vinte aldeias da França ao mesmo tempo, nesse exato momento”, como afirma ele mesmo, em carta à Louise Colet, datada de 14 de agosto de 1853.

A “pobre Bovary”, como se refere Flaubert à sua anti-heroína, é a maior espada a proferir golpes à França e é, simultaneamente, a própria França golpeada. Emma é

algoz e mártir ao mesmo tempo. Através de Emma, nasce, sem rodeios, mais uma confirmação que a literatura é uma das ferramentas mais úteis e adequadas para se compreender a vida e suas discrepâncias – assim como no romance, pelo qual glórias e quedas andam entrelaçadas como o joio e o trigo, é na vida real: não se vive sem experimentar as alternâncias agrídoces que compõem a existência em sua totalidade, assim como a totalidade do romance de Flaubert.

Emma traz em suas veias abstratas o sangue viril e conflituoso de Flaubert, o seu ego vestido de saias através da personagem. Emma é viril, enérgica e decidida porque traz em sua composição a natureza conflituosa de Gustave Flaubert:

Ele não pôde deixar de infundir seu sangue viril nas veias de sua criatura, e a sra. Bovary, para o que há nela de mais enérgico e mais ambicioso, é também de mais sonhador, a sra. Bovary permaneceu homem” (BAUDELAIRE, 1857, APUD FLAUBERT, 2019, p. 13).

É essa audácia viril e à frente do tempo que Rago (2015) toma como referência para compreender os passos largos e gigantes que as mulheres deram ao longo do século XX, tornando-se, então, donas de si e de seus desejos.

Para a supracitada filósofa, Emma é total referência que ajuda a compreender as variadas alternâncias do universo feminino. Se as mulheres buscam autenticidade e liberdade após o fim do século XIX e seguem nessa busca sempre, podemos, ainda, tomar Emma como aporte para afirmar que a mulher, para se sentir encaixada na sociedade, não se deixa deter pelos muros erguidos pelos homens, de modo pretensioso e ao longo dos séculos. Emma se entedia o tempo inteiro porque ater-se apenas a si o tempo todo não é suficiente, sintonizando tal concepção com o que diz Geoffrey Wall ao afirmar que “o problema de Emma está em ter de viver enterrada em Sra. Bovary” (WALL, 2007, p. 90). Isto denota, claramente, que a verdadeira plenitude surge a partir do momento em que a bolha da limitação é rompida e o indivíduo passa a transitar em outros espaços. Desta forma, Emma expressa sua multiplicidade, como afirma Kehl (2006) apud Andrade (2017):

Emma desempenha várias “personagens literárias” [grifo do autor] que são as máscaras da feminilidade de Emma Bovary, com o intuito de descrever o que o autor sabia que não existe: “A mulher” [grifo do autor]. Há, em cada mulher, um sujeito em constante construção (KEHL, 2015, apud ANDRADE, 2017, p.54).

Se Baudelaire se refere à Emma como uma personagem andrógena, que passeia entre homem e mulher e que detém no charme da feminilidade a virilidade

destemida, podemos, então, tomar Emma, enquanto regida por essa androginia, composta por muitas mulheres dentro de si. Emma por Emma é a compilação perfeita para se compreender a mulher que desenvolve muitos papéis, apesar da supremacia patriarcal. Embora Emma não seja o íntimo e real exemplo de feminismo, autonomia e independência, é através dela que concebemos a compreensão de rupturas e a moldagem de uma mulher que, semiestruturada na limitada esfera domiciliar, passa a assumir papéis, se expressa e deseja circular livremente pelos orbes chefiados, há tanto, pelo homem. A mulher toma dimensão, tal qual afirmam Lopes, Zanon e Boeckell (2014):

Assim, a mulher contemporânea saiu da segurança do lar e tem enfrentado o mercado de trabalho em busca de novas possibilidades, novas conquistas e novos modelos de vida [...]. A mulher passou a se estruturar como um indivíduo mais valorado, criando um novo olhar para si, diferente daquele concebido até metade do século XX [...]. Essa mudança, quanto aos papéis, demonstra que houve uma quebra de velhos paradigmas impostos pela sociedade (LOPES, ZANON e BOECKELL, 2014, p. 04).

Se, ao passo em que a literatura romanesca antes de Flaubert não permitia à mulher – nem como escritora e como personagem – expor seus sentimentos, a grandeza do supracitado romance dilata-se, ainda mais, ao assumir notável destaque ao trazer a mulher como a real figura do mundo além-página: atos maturais e mediocridades, gozos e tédios, ambivalências e contrapartidas. Emma não se curva. Pelo contrário: se ergue ainda mais – prefere morrer ao ser seviciada pela sociedade provinciana, afinal, “o suicídio de Emma é a demonstração de transgressões das ordens sociais e morais da sociedade” (ANDRADE, 2017, p. 68). Se Homais, ao dizer à Emma que não toque no veneno (alusão ao machismo burguês sempre a ditar ordens), o ato transgressor de Emma em tomar o arsênico é a forma de colidir, cara a cara, com a sociedade.

Flaubert não só descreve a minúscula redoma na qual a mulher vivia inserida no século XIX como, também, deixa fluir novas perspectivas capazes de melhor compreender o universo feminino ao criar uma moça tão capaz de se vestir, o tempo todo ao longo da trama, com variadas couraças. Se Emma, há 166 anos, mostra que uma mulher poderia não se sentir plena ao exercer a maternidade ou, até mesmo, escolher em não a exercer, o julgamento à mulher contemporânea, que opta em não seguir de acordo com os caminhos traçados pela sociedade, também deve ser respeitada. No tocante às mulheres de qualquer geração pós 1857 (ano da publicação

de Madame Bovary), talvez seja impossível não dialogarem com as tantas Emmas condensadas em uma só no romance flaubertiano, afinal, a protagonista muito diz sobre a mulher que assume querer ocupar um espaço social que não condiga com os parâmetros tidos por normais. Daí, então, é impossível não conceber compreensão para com a personagem, a qual, regida por suas intranquilidades, segue em linha contrária àquela traçada pelos rigores sociais e ocupa, concomitante, os extremos.

Emma desconstrói o eterno feminino a qual a literatura expunha, até ali, como um espectro do homem – indivíduo detentor de total poder na sociedade, afinal, é o romance oitocentista o ápice da maior representação dos valores machistas expostos no contexto histórico e social dos séculos anteriores à obra flaubertiana. Se, durante a época oitocentista, Madame Bovary poderia ser tomada como exemplo de integridade violada e feminilidade deturpada, no contexto atual Emma Bovary é tomada como a compreensão da mulher que traz o desejo de reger seus próprios desejos e toma das mãos do homem a rédea que rege a mulher. Salientemos, mais uma vez, que não houve, da parte de Flaubert, em momento algum, o desejo de expor, através da obra, um desejo de potencializar a autonomia feminina através de Emma e, desse modo, construir uma protagonista heroica e feminista.

Embora o título do romance faça menção à própria Emma, a obra começa e termina abordando, de forma onisciente, o próprio Charles Bovary, como, também, é aos personagens masculinos que Flaubert entrega a carta trunfo ao longo da trama: os amantes que sobejam a subestimam com o fim dos casos, o Sr. Homais que é laureado com uma medalha de honra, o Sr. Lheureux que enriquece ainda mais às custas dos descontroles de Emma. Flaubert, ao usá-la como espoleta para atingir a sociedade, encabeça-a com os louros da derrota, da limitação e da ruína.

É somente após a compreensão das tantas obras literárias que surgem, enlaçadas a outros períodos literários posteriores àquele inaugurado por Flaubert, que Emma pode, enfim, ser retirada do cadafalso vergonhoso da vilania erguido pela burguesia conservadora que não sabe lidar com a ironia tão pungente na obra flaubertiana. A ironia é, sem dúvidas, um forte trunfo na obra em foco, já que, para Castro (2011, p. 02) “a alternância entre criação e destruição é constante na ironia do romance, do modo que ficamos oscilando entre a ordem e o caos, a ficção e a realidade, o enredo e a obra”.

Do material literário tão hermeticamente tecido por Flaubert, surge uma necessidade profunda de deglutir cada comportamento atípico à mulher oitocentista

tão amiúde exposto através de Emma Bovary. A complexidade dessa personagem é sempre uma incógnita. Seu modo contraditório e andrógino de ser enriquece pesquisas e acalora debates e isso é assaz dialógico com o que afirma Antônio Cândido, ao dizer que a complexidade da figura humana se explica pelo fato de que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta” (CÂNDIDO, 1998, apud CASTRO, 2011, p. 2).

É justamente isso que o narrador flaubertiano busca provocar por meio de suas irônicas palavras: a denúncia da farsa social regente da sua época, as inquietações e desejos proibidos da alma do ser humano que nem sempre coincidem com o posicionamento social que este ocupa e da mulher que, assim como o homem, traz seus desejos íntimos em conflitos, tão duramente tolhidos pelo homem.

Da inquietação de Flaubert que, incomodado com a massificação da estética romântica, nasce a sua anti-heroína. E, desse modo, a referida expressão é concebida diante do paradoxo existente entre a protagonista do supradito romance e as tantas figuras femininas construídas até ali. Para o contexto atual, no qual mulheres que quebram tabus são heroicizadas pela sua coragem e determinação, o prefixo “anti” seja algo que não deva ser tão usado em sua totalidade semântica – afinal, romper tabus é almejar liberdade. Emma é a mulher que resvala na nódoa do ato extraconjugal e das dívidas, todavia, extrai, para sempre, a mulher real e fictícia do obsoleto relicário no qual as mulheres eram, há séculos, trancafiadas: se nos romances, nas páginas dos livros; se na vida real, nas sufocantes esferas domiciliares e gineceus domésticos. A quebra do lugar comum faz de Emma, então, uma das mais icônicas anti-heroínas da literatura mundial.

Emma, de fato, figura um dicionário. E não só ocupa espaço enciclopédico – passa a ser usada, no que vai desde a análise do seu comportamento atípico para a compreensão da idiossincrasia feminina que diz respeito aos desejos, consumos e vaidades. Campbell (2006), faz uso da personagem de Flaubert, por exemplo, para entender as atitudes voláteis de consumo da sociedade contemporânea. A forte necessidade que Emma sente em comprar ao se ver diante dos luxuosos artigos da loja de Mr. Lheureux seria o que Veblen (1899) chamaria de consumo conspícuo: o desejo exacerbado de adquirir luxos e expor à sociedade tudo aquilo que é obtido de modo envaidecido. Na segunda parte do romance, ludibriada pelos devaneios ocasionados pelo baile do marquês, Emma compra candelabros de ouro para a mesa da sala, além do luxuoso rebenque de prata-dourada para presentear o amante

Rodolphe.

Daí, então, Veblen (1983) já dá à luz a outra concepção, a qual ele chama de “ócio conspícuo”: o vasto tempo ócio que as classes altas usufruem e, nesse hiato de improdutividade, se dão os mais desmedidos consumos. A ideia de posse exacerbada vista em Emma (que deseja, para si, objetos, pessoas e lugares), a qual busca ocupar o vazio que a rege com pecúnias e bens, é outra crítica de Flaubert à burguesia tão submissa ao metal valioso – o status é o maior impulso de alpinismo da classe social burguesa rumo ao pico da pirâmide e é algo quase obrigatório aos emergentes da época de Flaubert. Emma é a emergente que busca, a todo custo, praticar tão alpinismo e encaixar-se no cume da pirâmide social (não sendo diferente dos indivíduos da atualidade que buscam tal ascensão através de todas as formas).

Segundo Campbell (1987), esse hedonismo exposto em Emma, no baile do marquês de Vaubessayard e na vida galanteadora do *bon vivant* Rodolphe, ainda é uma forte característica do romantismo oitocentista, o qual Flaubert ataca, do início ao fim, em sua obra. Se Campbell assegura que os indivíduos são estimulados por aquilo que ainda não possuem e, de modo fugaz, obtém gozo ao conquista-lo, Flaubert mostra a brevidade dessas obtenções fugazes nas ações de Emma: da longa espera pelo baile e a efemeridade com que a noite de galanteios chega ao fim.

Para Gomes (2012) *apud* Silva e Farias (2019, p. 43), o romance Madame Bovary foi o primeiro registro do consumidor moderno ‘face a face com os dilemas éticos advindos de suas escolhas, baseadas cada vez menos em critérios de necessidade, mas atendendo ao jogo do gosto e à busca do prazer e da felicidade pessoal em detrimento à felicidade coletiva. Assim, como a burguesia buscava a ascensão social de todas as formas, Emma busca essa altitude hedonista como um modo de se sentir menos subestimada enquanto provinciana e mulher. A busca pelo novo e o consumismo exacerbado é a vitrine abstrata que expõe a Emma insatisfeita com a sua colocação e munida de uma ascensão social e que, junto ao adultério, tornam-se seu cadafalso.

O romance de Flaubert vem a ser esteio, mais de um século depois, para o que Veblen chama de “imitação pecuniária”, é a pedra de Roseta de compreensão da França oitocentista, assim como seus hábitos, aspirações e vaidades. Para Kehl, o bovarismo não consiste apenas na ilusão e no auto sabotagem: o termo cunhado por Gaultier, em sua amplidão, cabe, também, à insatisfação financeira e o consumismo exacerbado praticado por um indivíduo ao ser regido pelo engodo de uma mutação,

no afã pela posse de um prestígio social ainda não usufruído, segundo a supracitada teórica (KEHL, 1998). Flaubert soube, através de sua escrita profunda e extraordinária, traçar uma anti-heroína moldada e composta por “desvios de comportamento” os quais sempre afetaram a sociedade ao longo dos séculos: ambição, gana por ascensão social, alienação pelos bens alheios, a perene alma insatisfeita e jactanciosa. Tal concepção se assemelha com o que diz Costa (2000):

O consumismo – que no final das contas também pode ser definido com uma fonte de ilusão e auto-estimulação – foi uma febre que começou a fazer suas vítimas na época de Emma Bovary. Com a democratização da luxúria promovida pela industrialização, os símbolos de status passaram a ser acessíveis às camadas médias em geral, que, imediatamente, se agarram a eles. O desespero de Madame Bovary na hora de pagar as contas de seu agiota é bem conhecido de quem vive às voltas com prestações, cartões de créditos, cheques especiais, juros e um padrão de vida acima do que deveria ser o seu (COSTA, 2000, p. 16).

Se compararmos a sociedade do século XIX de Flaubert com os dias atuais (embora admitamos que a industrialização e a facilidade de acesso aos bens materiais se ampliaram vertiginosamente), veremos que há muito da protagonista gananciosa de Flaubert em cada indivíduo do século XXI. Por que não dizer que as paixões de Emma, assim como os eventos que ela participa, são voláteis, fluidos, extremamente perecíveis? E, a cada vez que cessa o fulgor dos momentos gloriosos que o destino empresta a Emma, resta, então, uma ressaca moral tediosa.

Emma vive, ao lado de León, em Rouen, em tudo aquilo que a vida na província não lhe ocasiona: “dias esplêndidos, refinados [...] flores no chão e refrescos gelados pela manhã [...] comiam salmão frito, creme e cerejas” (FLAUBERT, 2009, p. 225). Logo, tudo se desfazia com a mesma efemeridade com que nasceu. Emma segue, ao longo de toda a trama, permeando por caminhos duvidosos, regida por desejos confusos. A brevidade com que as coisas findam é, para ela, tão danosa quanto o próprio fim. Tal lógica pode ser compreendida pelo que Zygmunt Bauman chamaria de “amor líquido”, como afirma Santos (2013):

Em “Amor líquido”, Bauman afirma que é um amor “até o segundo aviso”, amparado na conceituação dos bens de consumo: manter enquanto trouxer satisfação. Substituir por melhores que tragam satisfação ou custo-benefício maior, assim que necessário [...]. As pessoas estão fugindo da realidade e se refugiando em um berço de ilusão (SANTOS, 2013, p. 2).

A maneira como Emma Bovary se desprende de um amante para atar-se à paixão pelo outro amante mostra como a futilidade e a maneira como ela coisifica as

peessoas são nitidamente compreendidas por Llosa (2015, p. 177): “quando León parte de Yonville, Emma fica profundamente abatida. No entanto, esse amor vai decaindo com o tempo até cessar”. A forma como Emma busca fugir da dura realidade amplia a densidade de suas frustrações. Ela não vê o mundo com a solidez da realidade, enxerga-o apenas sob a ótica dos engodos e das fantasias. É, segundo, Moretto (2009), a própria e única visão das coisas, baseada em seus devaneios, que a levará aos desenganos. Ainda, sobre a forma ludibriada a qual Emma segue seu percurso, a concepção de Claudine Gothot-Mersch nos é consonante, quando afirma que “Emma considera-se superior a seu destino; é possuída por um imenso apetite por algo inacessível, pois o que procura pertence ao domínio do sonho, do ideal”.⁹

A importância de manter a obra de Flaubert como ponto de partida para o esteio no que concerne a diferentes estudos e análises é, justamente, considerar a obra, em um todo, como um romance psicológico cujos costumes seguem sobre a indiferença, apatia e falsidade das convivências humanas.

Segundo Moretto (2009), as concepções expostas no enredo da obra atraíram os leitores da época que não perceberam as transformações que levariam para o futuro as imperceptíveis inovações de Flaubert.

Embora a obra esteja centrada naquilo que Balzac chamaria de “lugar-comum” – a pequena comunidade rural de pessoas com pensamentos limitados, é a quebra desse paradigma a saída desse lugar-comum que evidencia a protagonista. O próprio romancista afirma que é um livro que se mantém pela sua força interna de seu estilo. No entanto, a obra não se detém ao abstrato e subjetivismo das 360 páginas: as concepções de Kehl, Freud, Gaultier, entre outros, debruçam-se, com propriedade, sobre a obra flaubertiana e a tomam como norte para suas teorias e conclusões. A obra é corrosiva, cuja orquestração das diferentes vozes, alcançando uma universalidade gigantesca ao condensar tantas falhas e espertezas humanas, de modo antirromântico, amplia a grandeza do universo fictício de Madame Bovary. A persuasão de Emma é descrita por Llosa (2015), da seguinte maneira:

Emma é comparada a uma queimada que incendeia a estepe, e a permanência dessa lembrança, a avidez com que Emma a valoriza e a reanima, mas que, não obstante, vai enfraquecendo e morre, é a descrição desse fogo cujas chamas reavivam novas matérias, até que, por fim, se apagam (LLOSA, 2015, p. 157).

⁹ Gothot-Mersch, C. – “Introdução” a Madame Bovary, Paris, Bordas, Classiques, Garnier, 1990, p. XXII.

Dinheiro, homens, posses – tudo é fugaz no universo burguês de Emma Bovary. Seres humanos e coisas se completam através do tédio e do entusiasmo. Llosa ainda afirma que, no romance, há uma íntima vinculação entre amor e dinheiro, o que o autor chamaria de “conluio do erótico com o monetário”, que dura apenas o tempo de seus amores. A fugacidade bovarista enxerga essa constante conexão entre o erótico e o desejo pelo objeto através de uma força vertiginosa.

A sociedade do consumo, refletida em Emma, expõe a insatisfação perene e se vê estimulada por tudo que a indústria oferece. Somos seduzidos a consumir o que não nos é necessário ou não cabe no nosso orçamento. E esse desejo de consumismo caracteriza a burguesia europeia, até o mundo atual, seduzida pelos *merchandisings* e *outdoors* os quais não atraem como o pêndulo emocional que domina a nossa mente, dirige os nossos desejos. A Emma jactanciosa e consumista, ora em consonância com a sociedade coeva, ora em conflitos, acaba sendo o protótipo do ser humano cuja gana pelo consumo muito se acentuaria, décadas depois, quase como uma necessidade vital, tal qual agia Emma, segundo Llosa (2015, p. 159).

A modernidade que começa a nascer no século XIX amplia o desejo de consumo do indivíduo da época. Passam a construir um “castelo de sonhos”, como afirma Jaguaribe (2006, p. 226). A industrialização, a moda renovada e a arquitetura neoclássica tornam a vida mais atraente, quase impossível de se viver de modo modesto e frugal. O boêmio burguês sente a necessidade crônica de ser mais do que é. O Bovarismo de Gaultier não é, nada mais nada menos, do que uma coqueluche que contamina o homem do século XIX: vaidoso, hedonista e ganancioso “esforçando-se, mediante sua conduta, para se transformar no outro” (JAGUARIBE, 2006, p. 226).

Emma, quando ama, precisa rodear-se de objetos bonitos, embelezar o mundo físico, criar em torno de si uma decoração tão suntuosa quanto os seus sentimentos. É uma mulher para qual o gozo não é completo se não se materializa: “projeta o prazer do corpo nas coisas e, por sua vez, as coisas acrescentam e prolongam o prazer do corpo” (LLOSA, 2015, p. 160).

A sociedade contemporânea segue mantendo o título de extrema consumidora e hedonista, cujo fim último da sua existência é a busca pelo prazer. Segundo Fantin (2020, p. 02), “a palavra prazer vem do grego *hedonê*, hedonismo. Portanto, é a doutrina filósofo-moral que afirma ser o prazer o supremo bem da vida humana”. Não que as obras anteriores à Madame Bovary fossem desfalcadas de amores proibidos, ganâncias exacerbadas ou falhas referentes ao caráter humano. No entanto, é na obra

marco do Realismo onde todas essas falhas humanas são escancaradas. O vazio humano e a busca incessante por algo que o complete é, sem dúvidas, um dos maiores estímulos à construção da literatura fictícia pós-século XIX: a propensão às mais variadas alternâncias da existência humana segue a linha vital ao longo das décadas e a literatura é a ferramenta de análise mais precisa.

Assim como o personagem Românovitch Raskólnikov, (*Crime e Castigo*, 1866) pode ser tomado como objeto de análise para compreender o percurso da angústia guiada pelo remorso ou, então, enxergar Dorian Gray (*O Retrato de Dorian Gray*, 1890) como objeto de análise no que concerne ao hedonismo e narcisismo da personagem central, Emma Bovary, em sua complexidade enquanto protagonista transgressora, pode e deve ser tomada como escopo de estudo do ser humano enquanto indivíduo pernóstico, sagas, volátil e instável em busca da perfeição e da auto realização, desejos inerentes ao homem, como afirma Pascal (2011), no seguinte excerto:

Todas as pessoas buscam a felicidade. Não há exceção para isso. Sejam quais forem os meios diferentes que empreguem, todos objetivam esse alvo. A razão de alguns irem à guerra, e de outros a evitarem, é o mesmo desejo em ambos, visto de perspectivas diferentes. E assim é o ser humano: tão vazio que se preenche com qualquer coisa, por mais insignificante que seja” (PASCAL, 2011, p.113).

A busca desenfreada pelo prazer e o modo efêmero como se descarta esse gozo são os maiores estímulos para que a sociedade seja portadora de uma existência vazia, ocupada por alegrias temporais e incompletas. É uma espécie de paliativo que, ao invés de curar a ferida causada pela forma maquinal de se viver, tal elixir apenas camufla esse rasgão na derme social, ampliando a insatisfação existencial e, como um meio de se entender tais vicissitudes, conforme Lipovetsky (2006, p. 125) apud Fantin (2020) assegura:

Ao longo do tempo, a civilização materialista tem sempre sido alvo de críticas por parte das mais diversas correntes de pensamento. Os cristãos tradicionais acusaram-na de arruinar a fé, por pensar apenas nas coisas deste mundo. Rousseau criticou o luxo e as comodidades da vida, culpando-a pela corrupção dos costumes. Os racionalistas criticaram a futilidade da moda e o esbanjamento. Os teóricos marxistas lançaram suas críticas à máquina econômica produtora de falsas necessidades, de alienação passiva e de solidão (LIPOVETSKY, 2006, p.125).

Daí, de tal modo, enxergamos o prazer como uma busca vã, não capaz de mudar o destino de todos os racionais. Emma Bovary morre como um alerta à inútil ganância humana cujo seguimento, entre tantos caminhos, se cruzam em um só:

àquilo que a concepção nietzschianista chamaria de niilismo. Assim como Emma se entorpece dos prazeres, dos devaneios e dos gozos carnis e espirituais, na mesma medida se entorpece do arsênico que aniquila a sua vida. Em um momento atual onde os laços humanos são débeis e os envolvimentos são fluidos e não duradouros, tomar o espírito irrequieto de Emma como referência é compreender como as sociedades, apesar das disparidades das décadas e, respectivamente, crenças e costumes, lidam com os desejos e as alternâncias vitais.

Llosa afirma que Flaubert chegou à conclusão de que a mediocridade era profundamente representativa do humano vários anos antes de escrever *Madame Bovary*. Em carta a Louise Colet, de 11 de dezembro de 1846 (meses antes de publicar sua icônica obra), Flaubert assegura que “não são os grandes infortúnios que fazem o infortúnio, nem as grandes felicidades que fazem a felicidade, mas é o tecido fino e imperceptível de mil circunstâncias banais, de mil detalhes ternos.” (LLOSA, 2015, p. 247). São justamente as antípodas que alimentam o espírito literário da obra fictícia e que “os belos temas rendem obras medíocres” (p. 248), como ele mesmo diz, em carta de 1847.

Madame Bovary é, com efeito, essa exposição em uma vitrine abstrata cujas pequenezas humanas são expostas, uma vez que vai, de imediato, negando sistematicamente os heróis, segundo Llosa. A reconstrução do herói do romance dá-se através da desmitificação da personagem que sempre cabeceia a obra de modo homérico, cuja narrativa é elaborada sob os pilares da normalidade, sem traços heroicos, surreais.

Fazer com que a personagem saia do lugar-comum é romper com o que é tido por tradicional nas mais distintas esferas que compõem a sociedade, a desestabilização do amor ou das relações pessoais que são tratadas com frequência nos universos ficcionais do realismo. Forças antagônicas são polarizadas e condensadas, causando uma constante volatilidade no percurso vital. Há, como pausa nesses percursos trilhados por Emma, períodos de extremos hiatos – quando a vida interiorana se torna praticamente insuportável: Emma se entrega aos pensamentos turvos, à ociosidade da vida provinciana e, não frequente, se entrega às aventuras amorosas extraconjugais.

Segundo Llosa (2015), esse espaço de alternâncias presente no romance realista, os quais tratam da vida com severa veracidade, ele chama de “limbo intermediário” que passa a ser parafraseado, metamorfoseado com a beleza da

estrutura impecável e semântica valiosa de Flaubert:

O universo cinzento do homem sem qualidades e, só por isso, o romance de Flaubert já merecia ser considerado fundador do romance moderno, qual todo ele erigido em torno da mirrada silhueta do anti-herói. ” (LLOSA, 2015, p. 247).

No entanto, a construção de uma anti-heroína que traz em si a maestria em delatar as hipocrisias de sua época não relega a grandeza da protagonista, a qual dá pulsação à obra desde a sua ingressão, de modo tímido como a senhorita Rouault, até o seu desaparecimento, ao suicidar-se, três capítulos antes do final da trama. Desse modo, Flaubert nos revela, a cada página, a fragilidade humana e todos os conflitos que enquadram o existir.

A normalidade das coisas e pessoas, realidade totalmente oposta da subjetividade romanesca, faz da obra um motivo para que Flaubert, segundo Llosa, se vangloriasse “de ter construído uma narrativa apoiada na normalidade” (2015, p. 249), entregando sua personagem principal ao fim trágico, como afirma Vaccari no trecho abaixo:

A heroína não suporta a ideia da grandeza do marido por ser capaz de perdô-la, mesmo sabendo de todas as traições, dívidas e confusões da esposa. Emma o desprezou durante todo o tempo em que estiveram casados, pois via nele um homem inferior que, jamais, em nenhum momento, pôde preencher seus desejos mais profundos sobre “felicidade, paixão e embriaguez”. Por isso, em havendo o peso da “magnanimidade” do marido para com ela (caso lhe contasse os problemas e aceitasse o auxílio e perdão), ela se irritaria tão demasiadamente com a situação que, para que isso não ocorresse, seu último ato de superioridade teria sido o de suicidar-se para não deixar que Charles a pudesse superar (VACCARI, 2018, p. 62).

Em exatos 166 anos, embora o mundo tenha vivido muitas modificações e passado por extensos processos de metamorfose (social, cultural, filosófica etc.), muitas concepções seguem intactas. Um exemplo disso é a necessidade humana em destacar-se publicamente, causando, a si, sérios conflitos sociais e psíquicos. Para Richard Sennet¹⁰, o seu olhar enquanto sociólogo e historiador, no que concerne à sociedade que se formara nos séculos XVIII e XIX, é o mesmo que se sustenta até hoje. Os “monstros íntimos”, como ele se refere aos nossos egos inflados e pretensiosos, são os que regem os indivíduos a deturparem a sua própria imagem em nome de prestígio social, a aparência externa, causando, dessa forma, o conflito entre o público e o privado:

¹⁰ É um sociólogo e historiador norte-americano, professor da London School of Economics, do Massachusetts Institute of Technology e da New York University. É também romancista e músico.

No século XIX, o indivíduo e suas forças, desejos e gostos específicos tornaram-se permanentemente venerados como uma ideia social, partindo de um individualismo tosco, sobrevivente de um mais ajustado, das ferozes justificativas da nova economia, para crenças mais sutis e mais perturbadoras, onde a sociedade deveria supostamente funcionar através da personalidade, existir para ela, reforçá-la (SENNETT, 1998, p. 161-162).

A concepção de Richard Sennett sobre a maneira envaidecida e de pensamentos mais livres e expandidos da época de Madame Bovary pode ser plenamente compreendida através da obra de Flaubert. A sociedade oitocentista alegava que a renovação dos tempos se encaixava com a evolução pregada pelo Iluminismo [em teoria, porque, em prática, a burguesia oitocentista se mantinha sob a égide da hipocrisia e do conservadorismo e, desse modo, tal liberdade de pensamento detinha-se apenas aos mais voltados às concepções iluministas].

Para o supradito sociólogo, a liberdade do indivíduo pregada pelo Iluminismo era breçada pelas barreiras sociais, religiosas e culturais e são, justamente, a superação da limitação e prisão ocasionadas por essas barreiras que fazem de Emma um indivíduo atípico, segundo as concepções tidas por sensatas – Emma não permanece na esfera na qual deveria estar a mulher de sua época (aquilo que podemos chamar de lugar-comum) e transgride por querer a sua plenitude. Se, segundo Sennett, o modo de vida do século XIX estava pautado em uma exacerbada vaidade, Emma é descrição ideal para compreender a época dos *dandies*, *bon vivants* e mademoiselles da França flaubertiana.

As mulheres são extremamente femininas, através de seus espartilhos que delineiam suas silhuetas de modo – às vezes – mortal, roupas de passeio chamativas, tecidos importados; enquanto os homens, sempre cavalheiros em estolas, cartolas e bengalas com bicos de pelicano. Havia total diferença entre a toailete masculina e feminina (ao contrário das opções unissex que surgiram a partir da segunda metade do século XX). O vestuário é uma das composições decisivas para o posicionamento do indivíduo oitocentista, fosse na esfera sexual, social ou etária. Emma, partícipe desse século cujo vestuário tinha total influência no posicionamento social, faz jus ao universo complexo da obra, o qual Llosa chama de “mundo binário” e ela transita entre as polarizações: ora descrita em total feminilidade: “Emma fez a toailete com a consciência meticulosa de uma atriz debutante” (FLAUBERT, 2009, p. 131), ora com total altives, em trajés varonis, a cavalgar, ao lado de seu amante Rodolphe pelo bosque ou a fumar feito um nobre sobre o leito de amor ao lado de León em Rouen.

Nessa oscilação vestuária, Emma é vista de modo que Flaubert não permita que

sua protagonista fique presa aos ditames sociais. Emma tem momentos e espaços de total liberdade, não coincidindo com a mulher aviltada fruto da sociedade segregada em modos e modas. Sennett ainda afirma que o vestuário do século XIX optava por cores neutras e sóbrias – que ia dos tons monocromáticos gris, sépia ou terra – como uma maneira de mostrar elegância equalizada com a sobriedade inexistente no vestuário dos séculos anteriores. No entanto, a burguesia optava por um vestuário chamativo, de cores vívidas, “à la française” ou “à la Paris”, como diziam os periódicos da época e, dessa maneira, Emma é descrita com figurinos de cores vibrantes: o verde cidra do primeiro jantar no condado ou do azul cerúleo ao receber pacientes de Charles, no primeiro capítulo, além de berloques e penteados em bandós meticulosamente planejados.

Segundo Márcia Mesquita (2013), pesquisadora de moda feminina, a obra de Flaubert auxiliou-a a entender a vestimenta feminina do elegante século XIX. A referida designer de moda, ao ler a obra, afirma que Emma Bovary está inserida em uma época de transição considerável no tocante à compreensão da evolução da moda feminina nos últimos duzentos anos, como é perceptível no trecho abaixo:

A maioria dos historiadores da Moda que eu estudei (principalmente o James Laver em *A Roupas e a Moda*) divide o Séc. XVIII nas seguintes épocas: 1800 a 1850 (estilo Império do reinado de Napoleão, depois o período do *Romantismo*), e entre 1850 e 1900 – com destaque para a Era Vitoriana e a Belle Époque. Emma Bovary, portanto, viveu a transição do estilo romântico (mangas presunto imensas, decotes canoa que deixavam os ombros caídos, ar frágil) e a década seguinte, onde o fortalecimento da classe burguesa na Inglaterra e na França levou a uma maior sofisticação na moda e ornamentação na roupa feminina (MESQUITA, 2013, p. 02).

Mesquita afirma que, embora Flaubert não se detenha o suficiente ao vestuário de Emma, a obra é um mapa de caminhos claros para compreender os estilos de modos e modas da burguesia europeia, afinal, usar a obra de Flaubert para planejar a vestuária do século XIX é saber sobre posicionamentos e cargos sociais, já que Sennett diz que a forma do indivíduo se vestir é totalmente ligada à forma como ela atua privada e socialmente:

A vestimenta é uma das composições cruciais para a representação de cada indivíduo nesse período. O século XIX estava pautado na aparência. Nunca se preocupou tanto com o vestuário, uma cultura de massa que queria estar à altura da classe alta” (ANDRADE, 2013, p. 29).

As influências da obra de Flaubert ultrapassam as barreiras do campo literário, dando frutos nas mais variadas searas que compõem a vida do indivíduo enquanto

ser social. Madame Bovary é o grito de afronta à gana exacerbada da burguesia que, regida pelo desejo de estar cara a cara com a aristocracia que nascia sobejando riqueza, busca a ascensão, embora tal alpinismo lhe custasse conflitos pessoais, sociais e financeiros, como acontece com a protagonista de Flaubert.

4.4 Da literatura ao cinema: as várias faces de Emma Bovary através da Sétima arte

A literatura realista e a criação do cinematográfico são oriundas do mesmo século. Daí, então, a literatura tem sido fonte inspiradora dos mais variados filmes e adaptações (homônimas ou não). De tal modo, o cânone literário é, então, objeto inestimável para as telas ao longo das décadas. Nesse sentido, a obra Madame Bovary conta com mais de vinte adaptações, notoriamente, as produções dirigidas por Jean Renoir (1933) e Claude Chabrol (1991) são as mais evidenciadas, trazendo como a personagem principal, a anti-heroína, as atrizes Valentine Tessier e Isabelle Ruppert, além de última versão, de 2015, sob a direção de Sophie Barthes, trazendo como Emma Bovary a atriz Mia Wasikowska.

Para compreender as diferentes vezes que os produtores cinematográficos recorrem à obra de Gustave Flaubert, basta se levar em consideração a grandiosa contribuição do supracitado romance para as mais variadas esferas. Emma tornou-se muito mais que um simples protótipo de personagem feminina transgressora e inovadora – é quase uma figura titânica que nem a decisão de seu criador de matá-la não é suficiente para limitá-la às páginas do romance ou à fictícia vila francesa na qual ela está inserida. Emma escorre por entre os dedos de Flaubert e flui pelos mais variados universos da literatura, da arte, da ciência, da psicologia e, como aqui vemos, do cinema.

Embora o título – Madame Bovary – seja uma alusão ao modo submisso pelo qual a personagem é posta abaixo da figura masculina de Charles através da obtenção do seu sobrenome, a grandeza com a qual ela se cristaliza no mundo das artes é impressionante. Não podemos deixar de mencionar as variações interartísticas baseadas em adaptações indiretas (não-homônimas) da supradita obra flaubertiana.

O cinema português também recorreu à obra para fazer sua adaptação, intitulada Vale Abraão (1993). A versão fílmica, de autoria do cineasta Manoel de Oliveira, baseada no romance homônimo de Agustina Bessa Luís. Bessa é uma portuguesa (1922-2019) e, em 1991, escreve o romance considerado uma reescrita

de *Madame Bovary*, uma obra de arte interartística e intertextual. A obra de Bessa Luís se passa na Portugal do início da década de noventa e narra a história de Ema, uma moça misteriosa que se casa com Carlos Paiva e, assim como a Emma de Flaubert, transita por entre os devaneios das relações extraconjugais:

Existem inúmeras similitudes entre o romance de Flaubert e o de Bessa-Luís, ao qual nem sempre se manterá fiel Manoel de Oliveira como se o realizador tentasse reencontrar em certos momentos o hipotexto flaubertiano no hipertexto da escritora portuguesa, resgatando a memória que tem do romance francês. A Ema de Oliveira é assim mais provinciana que a de Agustina que afirma o seu cosmopolitismo através de viagens pelo mundo fora. Às viagens de Emma Bovary de Flaubert na diligência *L'Hirondelle*, entre a pequena vila onde reside, Yonville, e a capital provinciana Ruão correspondem no filme as deslocações ziguezagueantes de carro ou de barco pelas encostas e nos meandros do rio Douro e as referências a idas ao Porto (GONÇALVES, 2019, p. 04).

A outra adaptação em foco é o filme “*Gemma Boverly: a vida imita a arte*”, (2014), de Anne Fontaine. A produção do cinema inglês conta a história de Gemma, uma moça casada e recém-chegada para morar, juntamente com o seu marido, em um pequeno vilarejo francês. Na nova vida, Gemma conhece Martin Joubert, o qual apaixonou-se pela recém-habitante do vilarejo. Coincidentemente, a história se passa na mesma vila onde Flaubert, décadas atrás, escreveu o renomado romance. Joubert, um literato apaixonado pela obra flaubertiana, ao descobrir o sobrenome do casal Boverly, expõe grande excitação e admiração. Ao interagir com os novos vizinhos e, em especial, com Gemma, Joubert começa a perceber que a sua história vai, aos poucos, tomando rumos semelhantes à ficção de Flaubert. O referido filme é baseado na novela gráfica da autora Posy Simmonds¹¹, a qual usa a obra *Madame Bovary* para a composição de sua adaptação.

Os olhares diferenciados dos artistas que recorrem à obra *Madame Bovary*, além de criarem novas vias analíticas e interpretativas da obra explorada, reconhecem o farto aporte de informações literárias, históricas, filosóficas e culturais que a ficção inaugural do realismo possui.

As novas anti-heroínas, descendentes da icônica personagem de Flaubert, através de uma intertextualidade, ampliam, na geração atual, a curiosidade de conhecer a obra tida por esteio para tais adaptações. O dialogismo da obra para com as suas adaptações fílmicas e gráficas constroem, paralelamente, novas vias de

¹¹ Rosemary Elizabeth "Posy" Simmonds é uma jornalista, cartunista e ilustradora britânica. Além de autora de várias novelas gráficas.

intertextualidade e compreensão da supradita ficção.

Deve-se levar em consideração que as tantas adaptações, homônimas ou não, da obra de Flaubert não devem ser tomadas como simples recriações, e sim, como a construção de novas roupagens e novos prismas, baseadas em uma obra de 166 anos, para as múltiplas formas de arte do século XXI. Cada adaptação possui a sua singularidade e, dessa forma, mantém a conversação entre inspirador e inspirados.

Segundo Gonçalves (2019, p. 6) ao falar sobre a adaptação de Posy Simmonds, ele observa a inspiração da caricaturista para criar as feições de sua personagem Gemma Bovary: “representada por um olhar lânguido consentâneo com a imagem que a desenhadora tinha da mulher oitocentista [...] inspira-se em figuras existentes e célebres, nomeadamente na princesa Diana, que acabava de sofrer um acidente mortal” (GONÇALVES, 2019, p. 7). Simmonds explica que se o faz é pela proximidade com a personagem de Flaubert ao sofrer desgostos sentimentais e ao ter um fim trágico [Emma Bovary e Lady Diana].

A obra de Flaubert segue inspirando adaptações. A versão de 1991, dirigida pelo cineasta Claude Chabrol, é um filme franco-teuto-italiano e baseado no livro homônimo de Flaubert. Para Chabrol, assumir a responsabilidade em dar vida à prolixa obra em foco seria, de fato, dar vida a uma Emma nunca antes vista nas telas (estrelada pela notável atuação da francesa Isabelle Huppert), levando em consideração as produções de Renoir (1933) e Vincente Minnelli (1949) – dois grandes e renomadíssimos cineastas. Não à toa, a adaptação de Chabrol foi, sem dúvidas, um diferencial louvável em seu histórico enquanto cineasta – o caminho das pedras, como afirma a FOLHA.UOL (2010):

Alguns críticos de cinema consideram o filme de Chabrol, que adora narrativas sobre paixão e violência, como a melhor adaptação do clássico publicado por Flaubert em 1857. As outras foram de Vincente Minelli (1949) e Jean Renoir (1934). Seu trunfo é a atuação contida e enigmática de Isabelle Huppert no papel da protagonista Emma Bovary (FOLHA.UOL, 2010, p. 1).

Nota-se a fascinação dos cineastas pela personagem de Flaubert. Tanto Renoir (1933) quando Chabrol (1991) já iniciam suas adaptações através da Emma sonhadora e reticente. Não há apresentações ou referências aos fatos sucedidos previamente – a grandeza da personagem principal é o “abre-alas” das sequências imagéticas. Todavia, se observarmos todas as adaptações feitas até hoje (entre a versão de Renoir e a de Chabrol, temos a versão de Carlos Schlieper, de 1947; a de

Vincente Minnelli, de 1949; a de Rex Tucker, de 1964; a de Hans Schott-Schobinger, de 1969; a de Pierre Cardinal, de 1974; a de Rodney Bennett, de 1975; a de Daniele D'Anza, de 1978 e a de Aleksandr Sokurov, de 1989) a de Chabrol é a mais fiel.

Quanto à representação da anti-heroína na grandeza das telas, a Emma Bovary de Chabrol seja, talvez, a mais expressiva. Huppert consegue trazer em sua atuação um misto de sensualidade e inquietação espiritual. É maquinal, psicológica e irrequieta como a Emma de Flaubert e leva o espectador a ver, de perto, as oscilações sentimentais que expõem a sua alma através do olhar misterioso e reticencioso.

Chabrol é filho legítimo da escola cinematográfica *Nouvelle Vague* (que, em tradução literal, significa “Nova Onda”) e trouxe, para a produção do filme, todas as técnicas, até então, inovadoras como, por exemplo, movimentação diferenciada de câmera, foco na narrativa, perfeccionismo em trazer musas no papel das protagonistas e gravações ao ar livre, como afirma o excerto a seguir:

Os autores dispostos a criar uma “nova onda” do cinema francês tinham uma coisa em comum: o desejo de gravar em locações reais, abordando temas de cunho social. Muitos dos cineastas do movimento estavam ativamente engajados nas revoltas políticas que aconteciam na França, na década de 1960. Até mesmo suas experimentações radicais com a edição, o estilo visual e a narrativa faziam parte de uma necessidade de quebrar os paradigmas conservadores daquele tempo (KREUTZ, 2018, p.1).

A *Nouvelle Vague* e o Realismo de Flaubert conversam, em sintonia, partindo de suas similitudes e pressupostos, já que ambos são movimentos inaugurais e que viriam a desafiar as convenções francesas de épocas diferentes, tendo, praticamente, um século como intervalo e, também, leva-se em conta que ambos inauguram os respectivos momentos: Flaubert inaugura o Realismo, com *Madame Bovary* (1847) e Chabrol, com o filme *Le Beau Serge* (1958). Enquanto Flaubert buscava, através da prolixidade de seu romance, atacar os princípios e convenções burguesas, os filmes da *Nouvelle Vague* “optavam por temas existenciais, como as preocupações do indivíduo e a aceitação do absurdo da experiência humana” (KREUTZ, 2018, p. 1).

Os recursos de captação de imagem usados por Chabrol valorizam e enfatizam a atuação de Huppert por vários ângulos, como podemos ver o encantamento dela ao dançar a valsa no baile em Rouen, cuja cadência e movimento das imagens dos casais no salão, ao som de Strauss, leva junto o espectador pelos rodopios. É como

se víssemos todo o cenário ao redor com o mesmo deslumbramento da personagem e sentíssemos todo o seu encantamento com a realidade tão contrastante com a vida ordinária que ela leva no pequeno vilarejo.

Da mesma forma atraente, é possível ver tamanho envolvimento do espectador com as imagens através da cena da explosão dos fogos de artifício do comício, cena esta que é composta por dois atos que se entrelaçam, espontaneamente: a cena de amor entre Emma e Rodolphe e a queima dos fogos coloridos, cuja explosão eufórica faz alusão à explosão do prazer e orgasmo dos amantes. Flaubert e Chabrol são a prova cabal de que o pacto entre literatura e cinema criam um ponto de partida para o acesso à novas concepções artístico-literárias – uma louvável quebra das tradicionais convenções.

5 CONCLUSÃO

Constatamos, neste estudo, que a emblemática personagem do romance *Madame Bovary* surge como um mosaico cujas peças vão desde a necessidade de Flaubert em atacar o mundo burguês cujos princípios vigentes não condiziam com o seu modo de pensar e aceitar o mundo – a sociedade oitocentista – além de enxergar tal produção da problemática personagem como um resultado da forma conflituosa como o pai do Realismo lidava com as alternâncias da existência, as indagações oriundas de uma vivência familiar temperamental.

Emma é talhada como uma mulher atípica que vai contra os vieses tracejados pelos ditames da época, criando, assim, o entrelace entre Realismo, inovação e transgressão, além de abrir um novo caminho no universo da literatura. A mulher é a célula-máter da ficção flaubertiana em foco. Dito isto, ter dedicado parte desta pesquisa para compreender o percurso de altos e baixos trilhados pela mulher nos foi algo necessário, desde a origem do sistema patriarcal, passando por diferentes épocas ao longo da história da humanidade, até o momento no qual se passa a trama - o século XIX, período em que a mulher se locomove da esfera de submissão e mudez à esfera de seu lugar de fala e autonomia, como assegura Michelle Perrot (2015).

Foi necessário, também, nos embasarmos sob as concepções de Kehl (2015) e Rago (2021) para compreendermos o deslocamento feminino na esfera social e a reinvenção da mulher, além de aplainar as compreensões sobre o modo como a mulher assume papéis diversos os quais facilitam a compreensão dos itinerários femininos dos últimos duzentos anos e, desse modo, tomar Emma como norte para a consciência da origem da autonomia do percurso feminino foi algo primordial.

A nossa pesquisa também constatou e buscou compreender as tantas críticas que o romance de Flaubert direcionou ao Romantismo exacerbado, polarizando, a partir de então, as obras produzidas antes e depois do romance inaugural do Realismo – *Madame Bovary* foi um divisor de águas e, de tal modo, Emma segue como padrão essencial à criação das protagonistas da ficção que surgem depois de si, ao exemplo de Anna Karenina (Liev Tolstói) e Luísa (Eça de Queiroz): frutos dos romancistas os quais moldaram suas heroínas à sombra da anti-heroína de Flaubert. Para uma compreensão mais nítida da obra, assim como as influências internas e externas para a construção dessa anti-heroína, nos debruçamos sobre as concepções e estudos de Charles Baudelaire (2011) e Guy de Maupassant (1990), além da minuciosa pesquisa

de Jean Paul Sartre (1988) sobre a vida e a obra de Gustave Flaubert.

Independente do gênero ou orientação sexual, qualquer indivíduo pode encontrar em Emma alguma familiaridade. Um exemplo disso é a virilidade e o mundo interno complexo da protagonista e que, segundo Vargas Llosa (2015), tais comportamentos fazem dela um personagem dúbio e enigmático. Buscamos compreender os conflitos de Emma Bovary sob a ótica de Kehl (1998) a qual afirma que, da personagem em foco, surge o termo bovarismo, nomenclatura designada para se referir ao indivíduo que traz a tendência de fugir da realidade e imaginar para si uma personalidade e condições de vida que não possui, passando, então, a se comportar como se as possuísse.

Desse modo, Emma surge como uma rota de alcance pela literatura moderna, em destaque, se comparada às outras anti-heroínas, conforme Geoffrey Wall. Emma Bovary é a primeira de uma série de jovens esposas perturbadas e insubordinadas; o modelo das heroínas burguesas adúlteras que dominaram setenta anos de ficção europeia. Emma Bovary é a precursora de Thérèse Raquin, Anna Karenina, Hedda Glaber, Sue Bridehead, Ursula Brangwen e Molly Bloom. Não há de ser por coincidência que, quando publicadas, quase todas as obras em que figuravam tais heroínas tenham sido perseguidas por imoralidade. Mas em meio a essa escandalosa companhia o castigo de Emma Bovary é o mais terrível, o mais prolongado. Ela se envenena com as próprias mãos; morre sentindo uma dor que corresponde exatamente à intensidade da nossa identificação (FLAUBERT, 2011, p. 51).

O escândalo causado pela obra na época de sua publicação, há exatos cento e sessenta e seis anos, não foi capaz de retê-la no século XIX e a obra perpassa as décadas e apresenta, ainda hoje, peculiaridades em si, as quais podem ser úteis à compreensão e estudos sobre o comportamento humano e suas alternâncias. Reanalisar e esmiuçar a obra, no afã de uma nova compreensão, alarga os resultados necessários aos campos da filosofia, psicanálise, história e literatura. Nesse sentido, nossa pesquisa abordou questões que buscaram compreender o comportamento humano, de modo concomitante, analisando o comportamento do autor (Flaubert) e a sua anti-heroína (Emma) que, segundo Sartre (1988), é justamente a chave mestra para acessar os meandros da mente do autor para com a sua criação.

O trabalho, ao alcançar o seu objetivo, justificou o modo como as oscilações existentes são uma constante na construção da ficção literária. Além disso, foi

possível compreender que a personagem e suas angústias, através de Flaubert, transmitiu, de modo nítido, o desafio de ser mulher em um século cujo machismo e o feminismo se digladiavam.

O autor compôs uma personagem que, embora estivesse sempre diante de conflitos e dissabores, foi capaz de representar a força da mulher que luta pelo seu lugar de ascensão o qual ainda não foi ocupado por completo e que, para se lutar por esse espaço de autonomia, a mulher pode e deve estar despida da utópica perfeição tracejada por tudo o que foi produzido referente ao gênero feminino antes da icônica Emma Bovary – os ideais de feminilidade ainda se deparam com muitas limitações. No entanto, ela conseguiu nos mostrar que a busca pelo espaço de autonomia não está atrelada aos princípios de excelência.

Ao esmiuçarmos a obra e dissecarmos a sua protagonista, nos deparamos com as mais variadas maneiras como Emma Bovary influenciou e influencia as mais distintas vertentes. Um exemplo disso é o mundo da sétima arte e as suas tantas adaptações fílmicas. Nesse sentido, acreditamos ter colaborado para os estudos literários e acadêmicos, cientes de que a continuidade no tocante ao avanço das pesquisas é essencial, uma vez que a obra de Flaubert, em sua grandeza e genialidade, continua a ceder novas compreensões sobre a mulher e as complexidades da vida.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE Iris Maria Costa de. **Emma Bovary, a personagem**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- BARANTA, Pedro Alexandre de Almeida Lima Fernandes. **Anti-herói no cinema áudio visual**. Dissertação (Mestrado em Som e Imagem). Escola das Artes - Universidade Católica Portuguesa, 2015.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. Madame Bovary, por Gustave Flaubert. In: FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução por Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____ **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 1ª ed. Tradução de José Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORDO, Susan R. **O Corpo e a reprodução da feminilidade: Uma apropriação feminista de Foucault**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BOTOSO, Altamir. **O Romance do Adultério: Uma leitura de O Primo Basílio de Eça de Queiroz**, Folio, Vitória da Conquista, Revista de Letras, 2014.
- CALEFFE, L. G. & MOREIRA, H. Classificação da pesquisa. In: _____. **Metodologia da Pesquisa para o professor pesquisador**. 1 Ed. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina Editora, 2006.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001
- CANDIDO Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. **Das Origens ao Realismo: História e Antologia**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de Teoria história-literária**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARIOCA, Ellen Márcia de S. **Madame Bovary: entre o desejo e o mal-estar**. Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, Departamento de Psicologia Clínica – PCL, Brasília, 2013
- CASTRO, Andrea Trench de. **De amores desmedidos e narradores irônicos: a (anti) heroína e a quebra do lugar comum**. Revista Criação, Crítica, nº VII, outubro de 2011.
- CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual- essa nossa (des-conhecida)**. São Paulo - SP: Ed. Brasiliense, 1984.

COETZEE, J.M. **Ensaio Recentes sobre Literatura** (2006—2017), tradução: Sérgio Flaksman [apresentação: Márcio Ferrari]. 1. ed., São Paulo: Carambaia, 2020.

COSTA, Camila. **As escritoras que tiveram de usar pseudônimos masculinos – e agora serão lidas com seus nomes verdadeiros.** BBC News/Brasil (2018). Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43592400> Acesso em: 27/05/2022.

COSTA, Cristiane. **Compro, logo existo: romantismo e consumismo em Madame Bovary.** Niterói, Gênero, 2000.

COVA, Tatiana Paiva. **Corpo Feminino no Corpo Social na Passagem do séc. XIX ao XX na cidade do Rio de Janeiro.** XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio. Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro: Unirio, 2010.

DELAGO, Ariane. O segredo das mulheres na literatura. Prensa, 2021. Disponível em: [O segredo das mulheres na literatura | Prensa](#) Acesso em: 25/05/2022.

DELPRIORE, Mary. **Ao Sul do Corpo- condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil.** São Paulo: ed. Unesp, 2008.

FARACO e MOURA (1995), **Língua e Literatura.** São Paulo, SP: Ática, 1995.

FERRO, Jeferson. **Os signos do Realismo: da literatura ao cinema, de Flaubert às imagens digitais – Cascavel- PR: travessias,** 2021.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary.** Tradução e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo, SP: Nova Alexandria, 2009.

FABRETI, Ariane Andrade. **Traumas e paixões da modernidade: o materialismo Lacaniano lê Madame Bovary.** Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR, 2013.

FREUD, S. (1893-1895) **Estudos sobre a Histeria.** Em: Edição Standard Brasileira das obras Completas de Sigmund Freud [ESB]. Rio de Janeiro: Imago, 1977

GONÇALVES, Luís Carlos Pimenta. **Variações e recriações cinematográficas de Madame Bovary.** Universidade Aberta, Portugal, ICONO 14, Revista de comunicação y tecnologías emergentes, vol. 17, núm. 2, pp. 82-108, 2019

GONSALVES, Elisa p.: **Iniciação à pesquisa científica,** São Paulo: Alínea, 2001.

HUGO, Victor. **Do Grotesco ao Sublime.** Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução por Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JAGUARIBE, Beatriz. **Modernidade cultural e estéticas do realismo – ECO-PÓS,** v.9, nº. 1 – janeiro - julho, pp. 222.243, 2006

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo e Modernidade in Literatura e Sociedade.** Psicanálise , ----- 2015.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino.** Rio de Janeiro: Imago, 344 p. 1998.

KIERKEGAARD, S. **O Conceito de angústia** (T. Guimarães tradução), São Paulo: Hemus, 2007.

KOSS, Monika Von. **Feminino + Masculino** – uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades. São Paulo: Escrituras, 2000.

KREUTZ, Kátia. **A Nouvelle Vague**. Academia Internacional de Cinema – AIC – disponível em <https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/> acesso em 18 de dezembro de 2022.

LACLOS, Chorderlos de. **Da educação das mulheres** – tradução de Luís Leitão, Lisboa, Portugal: Antígona, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Terceira Mulher – Permanência e Revolução do Feminino**. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 2000.

LLOSA, Mário Vargas. **A Orgia Perpétua** – Flaubert e Madame Bovary. Rio de Janeiro, RJ: Alfabeta, 2015.

LOPES, Manuela Nunes; ZANON, Letícia Lovato Dellazzana; BOECKELL, Mariana Gonçalves. **A multiplicidade de papéis da mulher contemporânea e a maternidade tardia**. Periódicos Eletrônicos em Psicologia (PEPSIC), Temas psicológicos. vol.22 no.4. Ribeirão Preto, SP, 2014.

MAUPASSANT, Guy de. **Estudo sobre Flaubert**. In: MAUPASSANT, Guy de. Gustavo Flaubert. Tradução por Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990. p. 19 – 58, 1990.

MESQUITA, MÁRCIA. **Estilo Emma Bovary**. Bainha de fita crepe – culturete, moda. 2013. Disponível em: [www.https://bainhadefitacrepe.wordpress.com/2013/07/09/estilo-emma-bovary/](https://bainhadefitacrepe.wordpress.com/2013/07/09/estilo-emma-bovary/) Acesso em: 18/10/2022.

MIGUEZ, Eloisa Marques. **Educação em Viktor Frankl: entre o vazio existencial e o sentido da vida** – Universidade de São Paulo – Faculdade de Educação, São Paulo, 2015.

MORETO, Bruno Penteadado Natividade. **Desejo e Escritura num Flaubert da Juventude**. São Paulo: USP, 2009.

MURARO, Rose Marie. BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino – uma nova consciência para o encontro das diferenças**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Sextante, 2002.

NOBRE, Thalita Lacerda. **Madame Bovary, e histeria: algumas considerações psicanalíticas** (Periódicos Eletrônicos em Psicologia). Universidade Católica de Santos, SP, Brasil, 2013.

PATRICK, Julian. **501 Grandes Escritores**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias, Liliths... as voltas do feminino**. 2. edição. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1993.

PASCAL, Blaise. **Diversão e Tédio**. Tradução Mário Laranjeira. 1. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 27.

PEREIRA, Deise Quintiliano. **Psicanálise Existencial: a autópsia sartriana de Flaubert – o eremita de Croisset** – Programa de pós-graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras: UFRJ, 2021.

PEREIRA, Júnior Vilarino. **A Forma é o Real: Flaubert lido por Baudelaire e Maupassant**. Universidade Federal de Viçosa: Matraca, vl.28, n. 24, p. 486-498, set/dez, 2021.

PERROT, Michelle. **História da vida privada** – da revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.

_____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 1019. 2019.

QUEIROZ, Eça de. **O Primo Basílio**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Formar, 1975.

_____. **Os Maias**. Porto, Portugal: Lelo & Irmão Editores, 1951.

RAGO, Margareth. **Madame Bovary, e a reinvenção da mulher**. Entrevista concedida ao café filosófico. São Paulo, 07 de abril de 2015. Disponível em <https://institutocpfl.org.br/madame-bovary-e-as-tirantias-da-intimidade-com-margareth-rago-versao-tv-cultura/>. Instituto CPFL, UNICAMP. Acesso em 15 de novembro de 2021

SACRAMENTO, Sandra. **Resenha de “As mulheres ou os silêncios da história”, de Michele Perrot**. Revista Estudos Feministas, vol. 14, núm. 2, Universidade de Santa Catarina. Santa Catarina, 2016.

SANTOS, Gislaine Silva dos. RAMOS, Joranaide Alves Ramos. **A mocinha romântica e a mulher realista representadas na figura da mulher do séc. XXI**- Anais do Festival Literário de Paulo Afonso- FLIPA, Faculdade Sete de Setembro- Paulo Afonso, Bahia, 2015.

SANTOS, Maria Aparecida C. Mendonça. SALLES, Vera Lúcia Rolim. **O fenômeno da história e a visão de sexualidade feminina na literatura: realismo/naturalismo europeu**. Rev. Interd. em Cult e Soc. (RICS), São Luís, v.2. N 1, p. 109-126, 2016.

SANTOS, Maria Benedita Ribeiro. **Uma Estética do no feminino: Pinturas como práticas de investigação feminista**. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **O Idiota da Família** – Gustave Flaubert de 1821 a 1857 vol. 2. Porto Alegre, RS: L&MP editores. 1988.

SILVA e OLIVERA, **Sob a Pluma da mulher**: idealizações e transgressões em Indiana, de George Sand – Rio de Janeiro: Jangada, 2019,

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Monumento ao sujeito**: quando Flaubert foi personagem de Sartre. Folha de São Paulo. Disponível em: [Professor da USP escreve sobre “O idiota da família” na Folha de S. Paulo « Blog da L&PM Editores \(lpm-blog.com.br\)](#) Acesso em: 05/06/2022.

SILVA, Maria Escolástica. **O gozo feminino**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVA, Vânia Eugênia da; FARIAS, Rita de Cássia Pereira. **Gênero e consumo no romance Madame Bovary**. Olkos: Família e Sociedade em debate, v. 30, n°. 1. P. 29-48, 2009

SOUZA, Eliana Maria de Melo. **Itinerários do bovarismo**. Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, SP (Revista ponto-e-vírgula 14 – pp. 01-20), 2013

TOLSTÓI, Leon. **Anna Karenina**. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1971.

TRAVERSO, Enzo. **O Século de Hobsbawn**. Revista movimento, 2017.

VACARI, Priscila Duarte Baldini. **Uma leitura da Problemática da Heroína em Madame Bovary de Gustave Flaubert**. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2018.

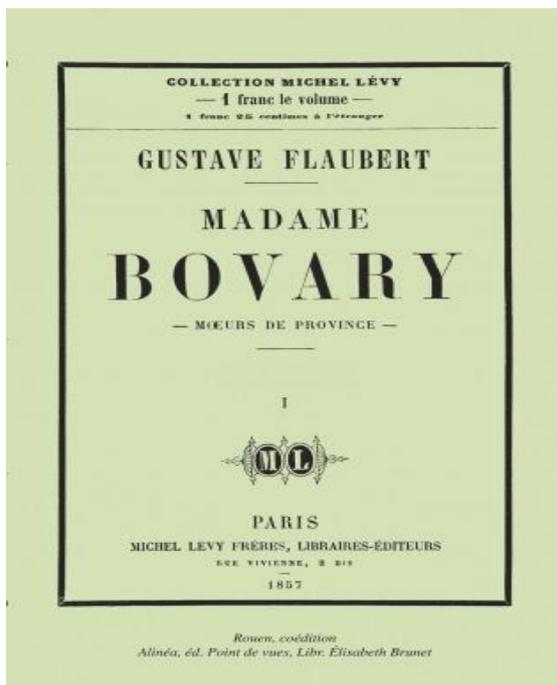
VEBLEN, Thorstein Bunde. **A Teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Pioneira, 1965.

VIEIRA, Carla Borin. **A Presença do Corpo Feminino como Objeto na Arte Contemporânea**: as artistas contemporâneas e suas autorias. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

WOOD, James. **The Broken Estate: Essays on Literatura and Beliefs** (Modern Library Paperbacks), 2008.

ZANIN, Marina. **Conflitos Socioculturais de Madame Bovary e Anna Karenina**: O social na literatura do séc. XIX. Passo Fundo, 2018.

ANEXO A - Foto da capa da primeira edição do romance Madame Bovary, de 1857:



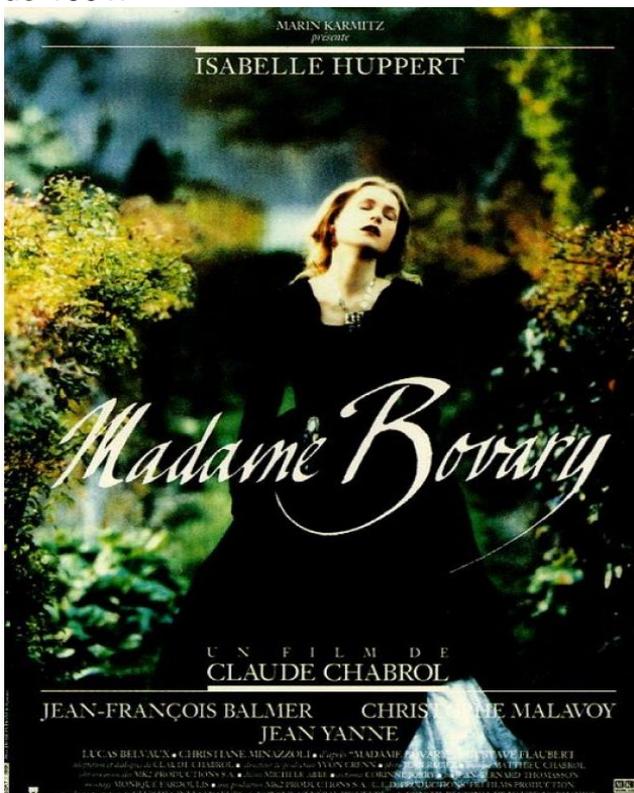
Fonte: <https://www.aliancafrancesa.com.br/novidades/top-3-curiosidades-sobre-madame-bovary/>.
Acesso em 07 de janeiro de 2023.

ANEXO B – Foto de Madame Bovary - Adaptação fílmica de Jean Renoir, de 1933:



Fonte: <https://filmow.com/madame-bovary-t5326/>. Acesso em 09 de janeiro de 2023.

ANEXO C - Foto de Madame Bovary - Capa da adaptação fílmica de Claude Chabrol, de 1991:



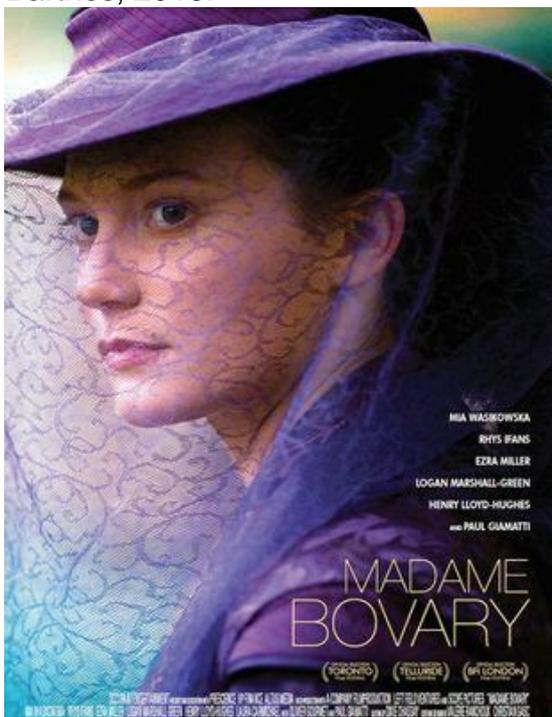
Fonte: <https://filmow.com/madame-bovary-t5326/>. Acesso em 12 de janeiro de 2023.

ANEXO D - Foto da capa do filme Gemma Boveri, de Anne Fontaine, de 2014:



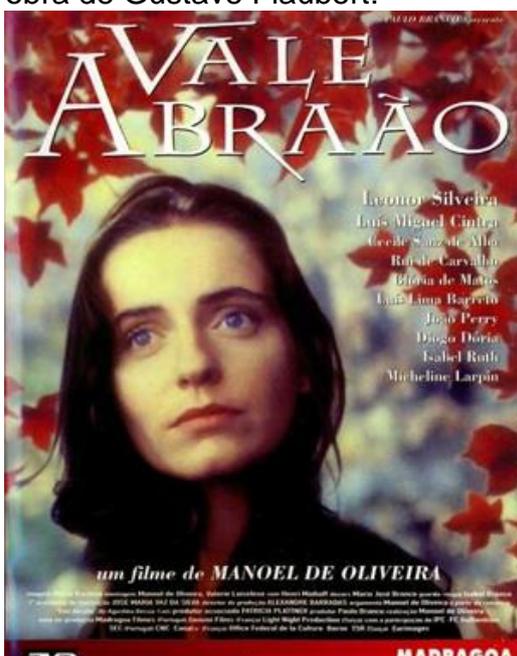
Fonte: <https://www.cinebelasartes.com.br/filme/gemma-boveri-a-vida-imita-a-arte/>. Acesso em 16 de janeiro de 2023.

ANEXO E - Foto de Madame Bovary – adaptação fílmica da cineasta britânica Sophie Barthes, 2016:



Fonte: <https://www.cinebelasartes.com.br/filme/gemma-bovary-a-vida-imita-a-arte/>. Acesso em 18 de janeiro de 2023.

ANEXO F - Foto de Vale Abraão, filme do cineasta português Manoel de Oliveira, baseado no romance homônimo de Agustina Bessa, cuja obra foi escrita inspirada na obra de Gustave Flaubert:



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-205758/>. Acesso em 20 de janeiro de 2023.