> “Sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert”: procurando os motivos nos quadros de *Madame Bovary*

> “On this great conveyor belt that Flaubert’s pages are”:
looking for motifs in *Madame Bovary’s* paintings

por Hêmille Raquel Santos Perdigão

Mestranda em Letras na linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com bolsa CAPES. E-mail: hrsperdigao@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-7832-5572.

Resumo

Na leitura dos textos de Nabokov e Auerbach acerca de *Madame Bovary*, obra escrita por Gustave Flaubert, surgem as classificações do romance como pseudosubjetivo e objetivo, respectivamente. Partindo dessas leituras, o presente trabalho questiona sobre o romance ser, de fato, objetivo, com a hipótese de que o que se tem, na verdade, é uma subjetividade, visto que o ponto de vista da protagonista é predominante. Em seguida, são apresentadas pinturas que mais se aproximam do estilo do romance, pelas características de riqueza de detalhes, desierarquização dos acontecimentos e posicionamento do leitor com uma visão parcial das cenas.

Palavras-chave: Flaubert. Objetividade. Subjetividade. Quadros.

Abstract

Reading Nabokov and Auerbach’s texts about *Madame Bovary* of Gustave Flaubert, it is possible to see the classification of the novel as pseudo-subjective and objective, respectively. From these texts, the present work questions about the novel being, indeed, objective, with the hypothesis that what is there, in fact, is a subjectivity, since the protagonist’s point of view prevails. After that, paintings similar in style with Flaubert’s novel are presented, due to its wealth of details, the non-hierarchisation of events and the position of the reader with a partial vision of the scenes.

Keywords: Flaubert. Objectivity. Subjectivity. Paintings.

> Artigo recebido em 05.02.2020 e aceito em 09.04.2020

E não é possível, a quem quer que um dia tenha subido sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert, em deslocamento contínuo, monótono, morno, indefinido, desconhecer que elas não têm precedente na literatura.¹

Em suas *Lições de Literatura*, Vladimir Nabokov comenta a subjetividade como um recurso literário empregado por Gustave Flaubert para causar a impressão de realidade² e caracteriza o início de *Madame Bovary* como pseudosubjetivo, quando o narrador é um suposto colega de classe de Charles, não identificado, e que não volta a aparecer no romance. A sequência, quando há esse misto de pensamentos de vários personagens, ele caracteriza como objetiva. Ademais, o crítico destaca que tanto para marcar o fim dessa narração pseudosubjetiva inicial quanto em outros momentos, Flaubert “aproveita-se dos meandros estruturais da transição para passar em revista alguns dos personagens”³. Nabokov explica essas transições nas aparições dos amantes de Emma – Léon e Rodolphe –, comentando que, ao evidenciar o estado de espírito desses personagens, ficam evidentes, também, suas características. O crítico chama a atenção, também, para o emprego de metáforas, que aparecem justamente para destacar o pensamento da protagonista.

A função de Flaubert de traduzir os pensamentos de Emma é notada também por Erich Auerbach: “Todavia, não é a existência de Flaubert, mas a de Emma a única que se apresenta nestas palavras; Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena

¹ Marcel Proust, *Nas Trilhas da Crítica*, 1994, p. 67.

² Vladimir Nabokov, *Lições de Literatura*, 2015, p. 198.

³ *Ibidem*, p. 199.

subjetividade”⁴. Mais adiante em sua análise de *Madame Bovary*, Auerbach emprega três adjetivos para o estilo do autor: “apartidário, impessoal e objetivo”⁵. Sobre a posição em que se encontra o leitor no romance de Flaubert, Auerbach levanta uma hipótese, tomando como exemplo a passagem em que Emma está no extremo de seu sofrimento, o qual tem como causa a falta de acontecimentos:

A própria passagem mostra um quadro: marido e mulher juntos, durante uma refeição. Mas este quadro não é mostrado, de forma alguma, em si ou por si mesmo, mas está subordinado ao objeto dominante, ao desespero de Emma. Por isso mesmo também, não é apresentado ao leitor de forma imediata – eis duas pessoas sentadas à mesa e lá está o leitor que as observa -, mas o leitor vê, em primeiro lugar, Emma, da qual muito se falou nas páginas anteriores, e somente através dela é que vê o quadro.

Desta forma, a situação não é apresentada simplesmente como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem Emma e, através dela, apresenta-se a situação. Ainda não se trata, contudo, como em alguns romances em primeira pessoa e em outras obras posteriores do mesmo tipo, da simples reprodução do conteúdo da consciência de Emma, daquilo que sente e do modo como o sente. Embora seja dela que se irradie a luz que ilumina o quadro, ela própria não deixa de ser uma parte do quadro, situando-se em seu centro. [...] Não é Emma quem fala aqui, mas o escritor.⁶

Analisando as duas citações, nota-se que Auerbach acaba por contradizer o que havia defendido, sobre Flaubert não fazer mais do que “tornar linguisticamente maduro o material que Emma oferece”⁷ e, por isso, comete um equívoco. *Madame Bovary* dá início à tendência dos romances em primeira pessoa típicos do Modernismo, uma vez que Flaubert inaugura narrativas em que a

⁴ Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, 1987, p. 434.

⁵ *Ibidem*, p. 432.

⁶ *Ibidem*, p. 433.

⁷ *Ibidem*, p. 434.

movimentação no interior do personagem é maior do que a observada no exterior. Assim, Emma não compõe o quadro estando no centro dele, mas o leitor vê o quadro pela perspectiva da personagem.

Também é questionável a classificação de *Madame Bovary*, por Auerbach, como impessoal. No romance, não há ausência total de um ponto de vista, mas somente a ausência do ponto de vista do autor, como o próprio Flaubert explica:

Madame Bovary não tem nada de verdadeiro. É uma história totalmente inventada; nela não coloquei nada de meus sentimentos nem de minha existência. A ilusão (se é que existe) vem ao contrário da impessoalidade da obra. É um de meus princípios que não se deve escrever a si mesmo. O artista deve ser em sua obra como Deus na criação, invisível e todo-poderoso de modo que o sentimos em toda parte, mas o vemos em nenhuma.⁸

Assim como em Flaubert, a literatura modernista aparenta objetividade e impessoalidade justamente pela ausência de julgamento do autor; há, no entanto, uma subjetividade, se considerarmos o ponto de vista de um personagem.

Observemos a seguinte explanação de Wisnik sobre subjetividade e concepção de mundo na época moderna:

A época moderna é, na expressão de Heidegger, a “época das ‘concepções do mundo’” – aquela em que o mundo não é dado como o ser que antecede o homem, mas que se concebe como imagem inseparável da subjetividade.

⁸ Gustave Flaubert, *Cartas Exemplares*, 2005, p. 162.

Só no mundo moderno, por rebarbativo que isso possa parecer, o mundo é concebido como “concepção de mundo”.⁹

Isso explica a subjetividade dos romances de Flaubert. O que o francês apresenta, na verdade, é uma inovação modernista: a apresentação das concepções de mundo dos personagens ao invés da apresentação da concepção de mundo do autor, o qual, de fato, se isenta de opiniões explícitas. A impressão de uma objetividade em *Madame Bovary* tem a função de reproduzir, para o leitor, a concepção de mundo de Emma: tomada pela monotonia de sua vida, os ambientes em que se encontra muito destoam daqueles dos romances que ela lê. Em função disso, a narrativa não é impessoal, mas predominantemente carregada das impressões da protagonista, que vê a própria vida como uma esteira rolante grande e monótona.¹⁰

Outra característica modernista que aparece em Flaubert é a ausência de divisão entre classes sociais. A transição para o Modernismo marcou a derrubada de muros na Literatura. Há mais tempo, tinha-se a apresentação de uma totalidade, mas “essa ‘totalidade’ era a de um mundo estritamente dividido em dois mundos de experiência sem comunicação. E é essa divisão que a democracia da ficção moderna vem revogar”¹¹. Exemplo disso está na seguinte cena do baile do marquês de Vaubyessard, ao qual os Bovary vão:

O ar do baile era pesado; as lâmpadas empalideciam. Muita gente dirigia-se para a sala de bilhar. Um criado subiu numa cadeira e quebrou dois vidros; ao barulho dos estilhaços a Sra. Bovary virou a cabeça e percebeu,

⁹ José Miguel Wisnik, “Drummond e o mundo”, 2005, p. 25.

¹⁰ Marcel Proust, *Op. Cit.*, 1994, p. 67.

¹¹ Jacques Rancière, *O Fio Perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 30.

no jardim, contra as vidraças, rostos de camponeses que observavam. Então, voltou-lhe a lembrança dos Bertaux. Reviu a quinta, o pântano lamacento, seu pai com a blusa sob as macieiras e reviu-se a si mesmo, como outrora, desnatando com seu dedo as terrinas de leite na leiteira. Porém, diante das fulgurações da hora presente, sua vida passada, tão nítida até então, desvanecia-se inteiramente e ela quase duvidava tê-la vivido. Estava lá; além disso, ao redor do baile não havia mais do que sombra estendida sobre todo o resto.¹²

Essa cena marca um dos típicos devaneios da protagonista sobre seu próprio passado, ainda recente. Tendo sido uma camponesa até então, Emma tem um devaneio ao ver que os camponeses lá fora representam o que ela era, e, por mais recente que fosse, aquela realidade lhe parece muito distante. É importante destacar o fato de uma camponesa estar no baile de um marquês e, também, o fato de os convidados estarem separados dos camponeses apenas por uma vidraça, o que marca a derrubada de muros do Modernismo, defendida por Rancière. Para além disso, *Madame Bovary* é um romance que aborda os sentimentos de uma mulher camponesa. Por mais que o sentimentalismo tenha sido tratado como razão para o fim trágico da protagonista, o simples fato de ter sido tema de um romance indica o surgimento de “um grande espaço, e admiravelmente preenchido, para a análise dos sentimentos, mais delicados, mais complicados, mais difíceis de serem desembaralhados e compreendidos nas almas da elite do que nas do povo”¹³.

Para contrapor a ideia do quadro *Madame Bovary*, apresentada por Auerbach, a melhor forma é apresentar outros quadros em que a comparação com o romance de Flaubert seja mais válida. Um quadro que bem representa o

¹² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2009, p. 59.

¹³ Pontmartin citado em Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2017, p. 23.

estilo flaubertiano de procura dos motivos é *O Casamento do Aldeão*, de Brueghel (Figura 1). Sobre o pintor renascentista, expõem Wölfflin e Foote:

É certo que a noiva se destaca das demais figuras, graças a um tapete que se encontra atrás dela, mas em termos de tamanho ela é muito pequena. [...] Os olhos buscam-na como centro imaginário da cena, e por isso mesmo apreendem conjuntamente tanto os elementos pequenos quanto os grandes. Para que a atenção não se desvie, o movimento da figura sentada, que pega os pratos de um tabuleiro – uma porta desengonçada – passando-os para os demais convidados, também colabora no sentido de unir a parte dianteira com o fundo [...]. Anteriormente a essa época, já se colocavam figuras pequenas no fundo, sem contudo uni-las às figuras maiores do primeiro plano. Em Brueghel verificou-se [...] a justaposição de figuras com tamanhos realmente iguais, que parecem ter dimensões completamente diferentes. O elemento novo reside no fato de o observador ser forçado a realizar uma leitura em conjunto.¹⁴

Mas gerações de contempladores e críticos nunca foram capazes de decidir qual é o noivo. [...] a pintura é tão rica em detalhes realistas que convida a uma longa e cuidadosa análise.¹⁵

O quadro de Brueghel, (Figura 1), como comentam os dois autores supracitados, não deixa tão claro quais são as figuras principais. Wölfflin destaca que o leitor precisa fazer uma leitura do conjunto, visto que nada evidencia a ação ou a figura principal. Isso nos leva a constatar algo importante nos trabalhos do pintor: a riqueza de detalhes conduz o leitor a notar, também, a dificuldade de percepção da individualidade de cada figura. Analisando a pintura de Brueghel, é perceptível que, como já dito, a noiva é até difícil de ser identificada, não fosse o tapete atrás, e, sobre o noivo, ainda hoje não há um consenso de quem seja.

¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2006, p. 122-3.

¹⁵ “But generations of viewers and critics have never quite been able to decide which is the bridegroom. [...] The painting is so rich in realistic details that it invites long and careful scrutiny.” Timothy Foote, *The World of Bruegel: 1525-1569*, 1971, p. 135. Tradução minha.

Todos estão em uma festa de casamento, porém nem todos compartilham do propósito da reunião, estando cada qual concentrado em uma ação. A ação do homem que serve os potes é separada da ação da criança que se alimenta no chão, e mesmo da ação da noiva, com quem ninguém se comunica. Duas pessoas dialogam no canto direito da tela, e, por suas feições, deduz-se que não são assuntos alegres, o que destoa da alegria que a festa pressupõe. O quadro é do século XVI, mas antecipa uma temática modernista que se estende até o século XXI: a solidão em meio a uma aglomeração.

Figura 1

Brueghel, *O Casamento do Aldeão*, 1567.

Essa temática é mais uma das características modernistas do romance *Madame Bovary*, no qual é muito explorada, predominantemente, a solidão da protagonista, principalmente nas cenas em que, embora na companhia do marido, ela se sente só. Também semelhante à pintura de Brueghel, a descrição de muitas cenas importantes, envolvendo os personagens principais do romance, se dá em meio à descrição de outras pessoas, objetos e animais, sem que o narrador deixe claro em quais dos componentes o leitor deve ter mais atenção. Ao contrário do que defende Auerbach, *Madame Bovary* não é um quadro em que Emma Bovary se encontra no centro, com a luz irradiando dela. No quadro *Madame Bovary*, o leitor vê tudo pelo olhar de Emma Bovary, a qual não está centralizada em suas próprias experiências de vida. Em função disso, é necessário que o leitor procure os motivos do quadro. Flaubert e Brueghel, então, se assemelham, apesar de este ser um pintor renascentista e aquele um romancista do século XIX. A lacuna temporal entre eles é suprimida em virtude de ambos: representarem a realidade destacando a solidão de cada pessoa em meio às outras; fornecerem riqueza de detalhes nas cenas retratadas; optarem pela desierarquização das figuras e personagens. Cabe dizer que uma das primeiras obras de Flaubert, *As tentações de Santo Antônio*, tem título homônimo à pintura de Brueghel que foi um dos pontos de partida para o início da sua produção literária. Isso significa que, de alguma forma, o estilo de Brueghel chamou a atenção do francês, o que transparece em suas páginas, nas quais se tem, em palavras, a mesma riqueza de detalhes do renascentista – e, paradoxalmente, a mesma solidão das figuras.

O romance *Madame Bovary*, já com características modernistas, é permeado de cenas como a do quadro de Brueghel (Figura 1). Há uma riqueza de

detalhes, é necessário o esforço do leitor para identificar os motivos e, além disso, tem-se essa ideia de que a personagem, sobretudo a protagonista Emma Bovary, está isolada do meio, imersa em seus devaneios. Vejamos algumas cenas do romance. Começemos por uma conversa entre a protagonista e seu então futuro esposo, Charles Bovary. Já existe um interesse amoroso do médico pela moça e esta é a primeira vez em que eles se encontram sozinhos para uma conversa. O narrador descreve que, enquanto o par estava sentado, “algumas moscas, sobre a mesa, subiam pelos copos que tinham sido servidos e zumbiam ao se afogar no fundo, na sidra que restara”¹⁶. Em uma primeira leitura, as moscas se afogando podem parecer algo dispensável na cena e, principalmente, algo que destoa de uma conversa entre futuros noivos. Porém, após procurar os motivos desse quadro, percebe-se que, em uma analogia às janelas e vidraças que, em diversos momentos do romance, separam Emma dos seus devaneios, as moscas estão separadas da sidra pela superfície de vidro dos copos. Estando fora, elas sobem e se atiram sedentas pelo restante de sidra, mas acabam se afogando. Também Emma, quando tenta chegar ao outro lado da janela, ou seja, quando tenta viver as cenas de sua imaginação, acaba por antecipar o fim de sua vida.

A separação, por uma janela, entre Emma e sua realidade pode ser ilustrada pelo momento em que, já casada, a senhora Bovary conhece um amante em potencial, Léon. Todavia, o rapaz nada faz para que se concretize um relacionamento adúltero entre eles. Pelo contrário, ainda opta por se mudar para Paris. A cena a seguir é o momento em que Emma, após a decepcionante partida de Léon, se posiciona diante da janela e começa seus devaneios:

¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2011, p. 99.

A sra. Bovary abrira a janela que dava para o jardim e olhava as nuvens. Elas se amontoavam no poente do lado de Rouen, e rolavam depressa as suas volutas negras, de onde ultrapassavam por trás das grandes linhas do sol, como as flechas de ouro de um troféu suspenso, enquanto o resto do céu vazio tinha o brancor de uma porcelana. Mas uma rajada de vento fez curvarem-se os álamos e, de repente, a chuva caiu; ela crepitava sobre as folhas verdes. Depois o sol reapareceu, as galinhas cacarejaram, pardais batiam asas nas moitas úmidas, e as poças d’água sobre a areia carregavam, ao escorrer, flores róseas de uma acácia.¹⁷

A vista da janela de Emma mostra que tudo ao seu redor continua inalterado, apesar de sua tristeza pela partida do amante em potencial. A natureza não reflete seus problemas: vem a chuva, mas logo volta o sol e nada abala a harmonia dos animais. Lubbock defende que Flaubert, em alguns momentos, permite que o leitor saia da mente de Emma e tenha acesso à protagonista de um ponto de vista distinto, embora também parcial. O crítico exemplifica serem esses os momentos em que o leitor tem acesso à visão de outros personagens. Em alguns trechos de *Madame Bovary*, Flaubert permite que o leitor tenha acesso aos pensamentos de Charles e até mesmo aos dos amantes de Emma, Léon e Rodolphe. Lubbock defende ser essa uma estratégia de Flaubert para que compartilhemos da mente dos personagens. O crítico destaca que, caso tivéssemos o ponto de vista de Flaubert, as descrições de Léon e Rodolphe, por exemplo, não tomariam tantas páginas, visto que, para o autor, essas figuras são insignificantes, sendo homens atraentes somente para Emma Bovary. Dessa forma, em alguns momentos Flaubert permite que o leitor saia da mente de Emma, momentaneamente, para ter uma visão temporária de quem é a madame Bovary aos olhos dos outros. Salvo esses momentos, a visão de Emma prevalece.

¹⁷ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2011, p. 215.

Indo além do que defende Lubbock, defendo que, mais do que isso, em algumas cenas Flaubert desloca o leitor para um local neutro dentro do espaço da narrativa, ou seja, um local que não seja o ponto de vista de nenhum personagem, mas sim a posição de um leitor habilidoso. Flaubert deixou bem claro que, em sua opinião, o artista deve estar distante da obra, vendo-a de outro modo: “Não será necessário para ser artista *ver tudo* de um modo diferente do dos outros homens?”¹⁸. E, para alcançar isso, ele crê ser necessário estar em um outro meio: “Quanto mais estou em um ambiente contrário, melhor vejo o outro”¹⁹. Embora situe o leitor predominantemente dentro da mente de Emma Bovary, em cenas como a supracitada, Flaubert desloca o leitor não da mente da protagonista para a de outro personagem, mas para essa posição de um leitor habilidoso. Lubbock argumenta que “nenhum artista (e o leitor habilidoso é um artista) pode permitir que seu material o dirija e o acue; ele precisa pairar acima dele”²⁰. O leitor habilidoso de *Madame Bovary* é aquele que se permite fazer todos os deslocamentos propostos por Flaubert e, assim, em alguns momentos consegue perceber que há mais ali do que uma proposta de identificação com a protagonista. Permanecer o romance inteiro apenas pelo ponto de vista de Emma, sem esses breves distanciamentos, faz com que o leitor esteja sempre olhando pela janela, como Emma, e tomando ilusões por realidade.

Alberti defende que a proposta do Renascimento é de que

a narrativa deveria ser de novo apresentada ao observador como se ele fosse testemunha ocular de acontecimentos imaginários. Alberti tirou a

¹⁸ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2005, p. 79.

¹⁹ *Ibidem*, p. 86.

²⁰ Percy Lubbock, *A Técnica da Ficção*, 1976, p. 19.

conclusão final dessa exigência renovadora ao descrever a moldura como a janela através da qual o observador contempla o mundo do quadro.²¹

Para entender os devaneios em *Madame Bovary*, devemos pensar no oposto do que propôs Alberti, considerando a janela como moldura através da qual o observador contempla o quadro do mundo. Explicando melhor, Emma se aproxima da janela como quem quer ver um quadro, uma irrealdade, e não como quem quer ver o mundo, a realidade. Por isso, caso o leitor não acompanhe as mudanças de posição propostas por Flaubert, ele corre o risco de permanecer olhando pela mesma janela que Emma, tomando seus devaneios por realidade, ou, nas palavras de Gombrich, sendo “testemunha ocular de acontecimentos imaginários”²². Gérard Genette afirma, nesse sentido, que “as viagens imaginárias de Emma não são para nós nem mais nem menos imaginárias que sua vida real”²³. Essa afirmação é resultante de uma leitura na qual há esses momentos de afastamento que possibilitam uma visão não panorâmica, mas parcial (como é típico do estilo de Flaubert) de um ângulo que abranja Emma e parte do que está ao redor dela. Desse modo, o leitor entende que muitos dos problemas da camponesa estão apenas em seu interior, não havendo nada externo a ela que esteja em consonância com aquilo. Sem esse distanciamento, haverá leitores que se identifiquem com Emma e que tomem o seu ideal de vida feliz como uma realidade possível. É verdade que isso garante o efeito de realidade no romance; porém, tal efeito não se limita a isso: mesmo em uma leitura como a de Genette, o efeito de real do romance não se perde, uma vez que

²¹ Ernst Gombrich, *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, 2007, p. 131.

²² *Ibidem*, p. 131.

²³ Gérard Genette, *Figuras*, 1972, p. 218.

a impressão de realidade tem maior relação com a visão parcial, e, mesmo deslocando o leitor para tantos pontos de vista, nenhum deles é total. A diferença é que o efeito de real de um romance de Flaubert, para o leitor habilidoso, será obtido através da análise do cotidiano de Emma, ao passo que, para um leitor que se limita à mente da protagonista, o efeito de real será obtido pelo apego aos sonhos da moça. Como afirma Kosik:

O homem vive em muitos mundos mas cada mundo tem uma chave diferente, e o homem não pode passar de um mundo para o outro sem a chave respectiva, isto é, sem mudar a intencionalidade e o correspondente modo de apropriação da realidade.²⁴

O leitor que permanece sob a perspectiva de Emma durante todo o romance tende a ter o mesmo problema da personagem: a incapacidade de trocar a chave para acessar cada mundo; ao contrário do leitor habilidoso sobre o qual o romance terá o efeito de real, porém, ele fará uso de uma chave na sua transição entre o mundo *por* Emma Bovary e o mundo *de* Emma Bovary.

Para melhor compreensão desses momentos em que Flaubert convida o leitor a um deslocamento, é interessante observar as pinturas de Edward Hopper, nas quais é possível captar a angústia da situação apenas através da expressão de uma personagem. Em *Manhã em Cape Cod* (Figura 2), tem-se uma paisagem corriqueira e a visão é parcial, de modo que só é possível captar o problema pela feição da mulher. O leitor está localizado dentro do quadro, com visão parcial, e consegue ver parte do ambiente em que a mulher se encontra, mas não visualiza

²⁴ Karel Kosik, *Dialética do Concreto*, 1985, p. 23.

nada que possa ser a causa de sua tristeza. Percebe-se, por sua expressão e pela posição do seu corpo, que ela espera por algo. Assim como na cena de *Madame Bovary*, o problema é interno e não externo: se passa no interior da personagem e não ao seu redor.

Figura 2

Hopper, *Manhã em Cape Cod*, 1950.

Outra pintura de Hopper que bem ilustra esses momentos de deslocamento do leitor em *Madame Bovary* é *Onze Horas da Manhã* (Figura 3):

Figura 3

Hopper, *Onze Horas da Manhã*, 1926.

Tudo é calmo nesta pintura, até as cortinas. A inevitável figura feminina nua está sentada numa poltrona estofada, o busto inclinado para a frente, os cotovelos apoiados nas coxas e olha pela janela. Os raios de Sol que entram pela janela aberta aquecem-na. Também aqui, o espectador ignora o que ela vê e o rosto dela não está virado para ele. A jovem tem acesso ao que a pessoa que se encontra fora do quadro não pode ver. A tela cria uma realidade autônoma, dotada das suas próprias leis. O espectador é mantido à distância, tornando-se num observador a quem apenas uma parte do que se passa é acessível.²⁵

²⁵ *Ibidem*, p. 45.

Como em Flaubert, em Hopper o espectador tem acesso apenas a pontos de vista parciais. Nas cenas em que o leitor vê Emma de um ponto de vista parcial de fora da mente dela, ele não vê ao que a personagem tem acesso e o que lhe causa tristeza, justamente porque o que ela vê não é nada concreto; são seus devaneios. O leitor de Flaubert, ao procurar os motivos dos quadros, em alguns momentos, vê as moscas subindo pelo copo e caindo na sidra, vê a chuva e os animais. Já em outros momentos do romance, estando o leitor na mente da protagonista, ele enxerga os seus devaneios e as causas de sua permanente insatisfação.

A comparação com Hopper é válida, também, em função do significado da janela na obra do artista, conforme explana Gail Levin:

Ele [Hopper] começa também a pintar as visões do exterior através de uma janela. A janela evoca o entendimento daquele mundo exterior, mas ela serve também de barreira, separando o espectador- voyeur do drama que se desenrola no interior.²⁶

Quando Flaubert desloca o leitor para fora da mente de Emma e o coloca em posição semelhante a do espectador de um quadro de Hopper, o leitor constata que o que havia para além da janela não eram os devaneios de Emma, mas uma realidade comum. O leitor não precisa ser, como Charles Bovary, indiferente a ponto de não notar que há uma tristeza na cena. Nos quadros de

²⁶ “Il [Hopper] commence aussi à peindre des vues de l’extérieur à travers une fenêtre; [...] La fenêtre évoque l’entendue de ce monde extérieur, mais elle sert aussi de barrière séparant le spectateur-voyeur du drame qui se déroule à l’intérieur.” Gail Levin, *Edward Hopper*, 1985, p. 43. Tradução minha.

Hopper, a tristeza das figuras femininas é notável, mas percebemos que não há uma cena triste acontecendo exatamente próximo à mulher; a tristeza é no interior dela. Isso aponta, mais uma vez, para os romances modernistas, cujos enredos são predominantemente compostos por pensamentos dos personagens, muitas vezes mais agitados do que o meio em que se encontram. No caso de *Madame Bovary*, apenas Emma enxerga os motivos que causam sua melancolia – a saber, o fato de ela olhar ao redor e ver seus devaneios, pela janela, nunca conseguindo alcançá-los. Ela vê que a realidade que deseja não é palpável, atingível. Além disso, olhando para as pessoas ao seu redor – seu marido, seus amantes –, Emma tristemente conclui que, no universo de seus devaneios, ela está sozinha. Analogamente, no universo dos seus devaneios, as personagens femininas de Hopper estão sozinhas. Também no universo rico em detalhes das pinturas de Brueghel, cada personagem está sozinho. Isso pode ser provado se pensarmos nos leitores dos três.

O leitor de Brueghel, como Wölfflin defendeu²⁷, tem que ter uma visão geral do quadro, o que significa que, em uma primeira leitura da pintura, ele não apreende a individualidade de cada figura. O mesmo se dá com o leitor de Hopper: apesar de as suas pinturas não serem repletas de detalhes, o leitor se depara com a harmonia do quadro e precisa buscar o motivo através da feição da personagem. O leitor de Flaubert compreende os sentimentos de Emma quando do ponto de vista dela. Já um leitor habilidoso, que faça os deslocamentos propostos pelo autor, terá acesso a pontos de vista distintos do de Emma; deixando, assim, de compreendê-la, uma vez que os ambientes do romance não

²⁷ Heinrich Wölfflin, *Op. Cit.*, 2006, p. 122-123.

são de tristeza quando ela está triste e tampouco de alegria quando ela está alegre. Além do quê, o ponto de vista de Charles dá acesso a um casamento feliz, que difere do casamento fracassado visto por Emma, enquanto os pontos de vista de seus amantes dão acesso a relacionamentos temporários, que diferem dos relacionamentos eternos depreendidos por Emma. Dessarte, em uma primeira leitura, os leitores de Brueghel, Hopper e Flaubert não identificam a individualidade de cada personagem. Havendo ou não riqueza de detalhes nos quadros, em se tratando de seus pensamentos, sejam de melancolia ou mesmo de alegria, cada personagem sempre está em um estado de solidão.

Vejamos como essa solidão se estabelece, também, em momentos em que a personagem está vivendo algo que lhe agrada. Enquanto nas cenas em que Emma está triste o ambiente está alegre, nas cenas de amor o exterior também destoa do interior da personagem. Exemplo disso é a cena da feira de agricultura:

A praça, até às casas, estava cheia de gente. Viam-se pessoas debruçadas em todas as janelas, outras de pé em todas as portas e Justin, diante da vitrina da farmácia, parecia completamente cravado na contemplação do que estava olhando. Apesar do silêncio, a voz do Sr. Lieuvain perdia-se no ar. Somente chegavam aos ouvidos fragmentos de frases interrompidas pelo barulho das cadeiras na multidão; depois cada um ouvia, de repente, atrás de si, um longo mugido de boi ou então os balidos dos cordeiros que se respondiam nas esquinas das ruas. De fato, os vaqueiros e os pastores haviam levado até lá seus animais que mugiam de vez em quando, arrancando com a língua algum pedaço de folhagem que lhes pendia do focinho.²⁸

- Adubo flamengo, - cultivo do linho, - drenagem, - arrendamento a longo prazo, - serviço de criados.

²⁸ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2009, p. 136.

Rodolphe não falava mais. Olhavam-se. Um desejo supremo fazia tremer seus lábios secos; e suavemente, sem esforço, seus dedos se confundiram.²⁹

A descrição é do local em que se passa o início do flerte entre Emma e Rodolphe, seu primeiro amante. Como se percebe, não é nada típico de uma cena de amor, sendo, por isso, bem distante dos livros que Emma lia, uma vez que o narrador descreve animais mugindo e limpando o focinho. Rodolphe e Emma entrelaçam as mãos em meio aos berros vindos do palco e da plateia da feira de agricultura. Assim como na tela *O Casamento do Aldeão* (Figura 1), de Brueghel, há uma riqueza tão grande de detalhes que é preciso uma análise maior para perceber onde estão os amantes, que se perdem em meio aos acontecimentos. “A cidade e a sua vida não estão por trás da heroína, em tons abafados, para representar um fundo de quadro; estão com ela, plenamente, em primeiro plano; seu valor no quadro é tão forte quanto o dela”³⁰. Percebe-se que, assim como a personagem está solitária em suas horas melancólicas, Emma também está sozinha nesse momento de uma cena romântica, pois apenas ela está vivendo uma típica cena amorosa, nos moldes dos romances. Ao redor, as pessoas estão interessadas na feira e mesmo seu próprio amante não compartilha do significado daquele momento; tendo tido várias amantes, aquilo é, para ele, o início de uma aventura com data marcada para o final, ao passo que, para Emma, é a experiência que ela sonhara desde a adolescência, quando lia seus livros.

A próxima cena marca o início do que culminará na morte de Emma:

²⁹ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2009, p. 139.

³⁰ Percy Lubbock, *Op. Cit.*, 1976, p. 58.

E chegou diante da loja do farmacêutico.

Não havia ninguém. Ela ia entrar, porém, ao ruído da campainha alguém poderia vir; e deslizando pela cancela, retendo a respiração, tateando as paredes, avançou até a soleira da cozinha onde ardia uma vela colocada sobre o fogão. Justin, em mangas de camisa, carregava um prato.

-Ah, estão jantando. Esperemos.

Ele voltou. Ela bateu na vidraça. Ele saiu.

-A chave! Lá de cima, onde estão os...

-Como?

E ele a olhava assombrado pela palidez de seu rosto que sobressaía no fundo negro da noite. Ela pareceu-lhe extraordinariamente bela, e majestosa como um fantasma; sem compreender o que ela queria, ele pressentia algo de terrível. Porém, ela redarguiu com rapidez, em voz baixa, com voz doce, dissolvente:

-Eu a quero! Dá-ma.

Como a parede era fina, ouvia-se o tinido dos garfos sobre os pratos na sala de jantar.

Ela afirmava que precisava matar os ratos que a impediam de dormir.³¹

É assim que Emma consegue o frasco do ácido com o qual se matará. Apesar da gravidade do momento, a família de Homais janta tranquilamente ao lado. Há uma fina vidraça que separa um momento trágico de um momento corriqueiro em família. É interessante nos atentarmos para a fala de Emma sobre os ratos. Trata-se de uma das metáforas empregadas por Flaubert para dar conta do fluxo de pensamentos da protagonista; o que é, também, uma característica modernista. Mais uma vez, vale ressaltar a semelhança com os quadros aqui expostos, de Brueghel e Hopper. Os pensamentos de Emma – ou, empregando a

³¹ Gustave Flaubert, *Op. Cit.*, 2009, p. 271.

mesma metáfora da personagem, os ratos que a impedem de dormir – não são visíveis, tal como não o são os motivos da melancolia das figuras de Hopper. Assim como nas telas de Brueghel, o narrador flaubertiano não coloca em evidência, hierarquizada, a cena de Emma obtendo o arsênico com o qual se matará. Ao contrário, ele coloca em igualdade um jantar corriqueiro, separado do ambiente de Emma apenas por uma vidraça. O leitor precisa procurar os motivos desse quadro para perceber que se trata de um momento trágico e decisivo para o romance, não apenas de uma cena em que uma família janta mais uma vez, como de costume. Além disso, a cena destaca, novamente, a solidão de Emma naquele sofrimento. Ninguém ao seu redor compartilha do seu momento, assim como ninguém compartilhou da sua felicidade na cena da feira de agricultura ou de sua melancolia, quando tantas vezes se colocou à janela para se entregar aos seus devaneios. Analogamente, ninguém partilha do momento da noiva em *O Casamento do Aldeão* (Figura 1), e os ambientes harmônicos de Hopper (Figuras 2 e 3) não compartilham da tristeza das suas figuras femininas.

Há outros dois trabalhos de Brueghel que enfatizam essa solidão nos sentimentos, a saber: *Navio de guerra com queda de Ícaro* (Figura 4) e *Paisagem com queda de Ícaro* (Figura 5). Em ambos os trabalhos (Figuras 4 e 5), a morte de Ícaro aparece como algo menor, sendo necessário procurar o motivo do quadro. O acontecimento principal não se destaca em relação aos ordinários, assim como nas cenas de *Madame Bovary*. Ambos os trabalhos têm títulos que remetem ao mesmo acontecimento: a queda de Ícaro. Mesmo nos títulos, o fim trágico do personagem mitológico não é colocado como motivo principal dos quadros. Em um dos títulos, coloca-se o navio de guerra no mesmo patamar que a queda de Ícaro; no outro, coloca-se a paisagem no mesmo patamar que a queda de Ícaro.

Na Figura 4, o navio, que segue seu percurso sem nenhum acontecimento inesperado, se destaca em relação à morte, que é algo extraordinário. Na Figura 5, o homem e o animal seguem seu caminho sem nem mesmo voltarem o olhar para a cena de morte. Cada figura, em Brueghel, está ensimesmada, concentrada em seu próprio destino e seus próprios afazeres. De forma análoga, em *Madame Bovary* os Homais seguem concentrados no jantar sem serem interrompidos pelo suicídio iminente de Emma.

Figura 4

Brueghel, Navio de guerra com queda de Ícaro, n/d.

Figura 5

Brueghel, Paisagem com queda de Ícaro, 1558

É importante destacar que não só a protagonista do romance de Flaubert vive esses momentos de solidão. Após ela se matar com o arsênico, chega, então, a vez de Charles Bovary viver momentos semelhantes ao da esposa. Tal qual Emma, o sofrimento está apenas no interior do viúvo, estando tudo ao seu redor em perfeita harmonia:

Bovary estava longe. Caminhava a passos largos, ao longo do muro, perto do caramanchão, e rangia os dentes, erguia ao céu olhares de maldição; mas nenhuma folha se mexeu por isso.³²

O narrador faz questão de mostrar que nada se altera em função do sofrimento de Charles – “nenhuma folha se mexeu por isso”. Tem-se o mesmo na narrativa da morte do médico:

No dia seguinte, Charles foi sentar-se no banco, debaixo do caramanchão. Claridades passavam pela treliça; as parras desenhavam as suas sombras na areia, o jasmim embalsamava, o céu estava azul, cantáridas zumbiam em torno dos lírios em flor, e Charles sufocava como um adolescente sob os vagos eflúvios amorosos que inflamavam o seu coração magoado.³³

Uma leitura da realidade da morte seria a conclusão de que, por mais que, para quem sofre, pareça ser algo grandioso, o sofrimento de uma pessoa é algo muito pequeno, tendo em vista a quantidade de acontecimentos que ocorrem simultaneamente. A morte e a beleza da natureza, embora heterogêneas, estão lado a lado. O momento experienciado por Charles também se assemelha aos das figuras de Brueghel e Hopper pela temática da solidão em meio a uma harmonia do ambiente: nas cenas finais do livro, com a morte de Emma e Charles, apenas uma linha imaginária separa o sofrimento – a morte – do que é corriqueiro – o céu, o jasmim, as cantáridas, os lírios em flor. Como em Hopper, embora se perceba uma personagem em evidência na tela, o olhar dela aponta para além da janela, do que se deduz que o motivo daquele quadro – a saber, a tristeza – é o que está no interior da personagem. Quando o viúvo sofre pela morte da esposa e,

³² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 2011, p. 455

³³ *Ibidem*, p. 455.

mesmo depois, quando em sua própria morte, ele não é a figura central. Analogamente, nos trabalhos de Brueghel sobre a queda de Ícaro (Figuras 4 e 5), a morte não é o elemento central.

A solidão das pessoas, consequente da falta de centralidade nos sofrimentos e alegrias de cada um, se tornou uma temática modernista que se estende até a atualidade. Flaubert, ao ter contato com os trabalhos de Brueghel, teve um *insight* que aparece em seus romances e o faz um precursor do Modernismo. A solidão dos personagens de Hopper e de Flaubert é a mesma solidão dos personagens de Brueghel, os quais desempenham suas ações sozinhos, cada qual isolado do seu meio por uma barreira dos pensamentos, apesar de todos os detalhes e do excesso de pessoas ao redor. Em uma primeira leitura das pinturas de Brueghel, não se percebe a individualidade de cada figura; caso haja o interesse de percebê-la, é necessário que o leitor faça releituras das imagens, alterando a sua posição e se tornando, assim, um leitor habilidoso como o que *Madame Bovary* demanda. Brueghel expôs, séculos antes, o que viria a se tornar uma temática modernista, tendo Flaubert como um dos pioneiros: estar na companhia de outrem não implica não estar sozinho. É por isso que o pintor renascentista é tão retomado em tempos modernos. É o caso do poema *Musée des Beaux Arts* escrito por W. H. Auden, que, embora composto no início do século XX, trata da pintura *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Brueghel (Figura 5). Também no século XX, o artista L.S. Lowry retratou a solidão em meio à aglomeração de pessoas, o que lhe rendeu associações a Brueghel.

Dessa forma, tomando os quadros pintados por Flaubert em *Madame Bovary*, percebe-se que, semelhante aos de Brueghel, não há uma explicitação do

motivo, e sim uma desierarquização dos acontecimentos e dos personagens. Semelhante aos quadros de Hopper, os quadros flaubertianos apresentam uma visão parcial da cena, sendo que, às vezes, o motivo do quadro está no interior do personagem, o que aponta para outra característica dos romances modernistas: o acesso à narrativa por apenas um ponto de vista e a maior movimentação no interior que no exterior do personagem. Flaubert se coloca, assim, como um precursor dos romances modernistas.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt 1606-1669: o mistério da aparição*. Lisboa: Taschen, 1993.

BROWN, Christopher. *Obras-primas de Brueghel*. Lisboa: Verbo, 1975.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas Exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Flammarion, 2006.

FOOTE, Timothy. *The World of Bruegel: 1525-1569*. New York: Time Life Books, 1971.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KONINGSBERGER, Hans. *The World of Vermeer*. New York: Time Life Books, 1979.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper: visão da realidade*. Hohenzollernring: Taschen. 1996.

LEVIN, Gail. *Edward Hopper*. Flammarion: Paris, 1985.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*. Belo Horizonte: Âyné, 2017.

PROUST, Marcel. *Nas Trilhas da Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *O Fio Perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Referência para citação deste artigo

PERDIGÃO, Hêmille Raquel Santos. “Sobre essa grande esteira rolante que são as páginas de Flaubert”: procurando os motivos nos quadros de *Madame Bovary*. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 260 – 288, junho de 2020.