

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE CASTELO BRANCO

A LETURA FEMININA
NO SÉCULO XIX:
De MADAME BOVARY ao PRIMO BAZÍLIO

TESE de Candidatura a
PROVAS PÚBLICAS para
Obtenção do Grau de
Professor Coordenador

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO
OFERTA
12058

Maria Eduarda Borges dos Santos
Abril de 1995

AGRADECIMENTOS

Aos Senhores Professores José Figueiredo Martinho, Domingos dos Santos Rijo e Valter Lemos, respectivamente Presidente e Vogais da Comissão Instaladora da Escola Superior de Educação de Castelo Branco, pelo incentivo que me transmitiram em me candidatar às presentes Provas Públicas.

Aos meus pais, a ilimitada capacidade de doação.

Aos Grandes Amigos que comigo partilharam os seus saberes e me comunicaram o alento necessário a circunstâncias como esta.

À Ana Paula Neves, pelo zelo demonstrado relativamente ao aturado trabalho de composição gráfica que a dissertação que se apresenta exigiu.

Ao Domingos,

Patrícia e Carolina

"EX TOTO CORDE"

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Madame Bovary. O Primo Basílio. Que interrogações poderão suscitar estas duas obras das literaturas francesa e portuguesa, se sobre o "chef-d'oeuvre" flaubertiano já quase tudo foi dito e se do romance queirosiano muitos são os estudos a que podemos recorrer, muitas as interpretações apresentadas? Por este motivo, porque o risco de cair em lugares comuns é uma realidade, me proponho responder ao desafio, tentando oferecer uma análise minuciosa dos universos ficcionais, evidenciando os pontos de contacto e as divergências que, de um a outro, nos reconfortam ou surpreendem, pelo inusitado da forma ou dos temas.

Tratando-se de um estudo de literatura comparada, procuraremos dilucidar o legado de Flaubert a Eça de Queirós, nestas duas obras em particular, a fim de corroborarmos a incontestável influência durante séculos exercida pela literatura francesa sobre as páginas escritas no idioma de Camões. Assim sendo, forçoso nos será recorrer, não só a exemplos literários distintos dos que constituem o "*corpus*" do nosso estudo, mas também a realizações de outros campos artísticos, para que possamos demonstrar como o tema que nos propomos analisar constitui uma constante epocal: a leitura feminina no século XIX.

No entanto, realizar um estudo de literatura comparada não é confinar-se ao reconhecimento de confluências temáticas. A análise de um topos deverá ser o ponto de partida para uma descoberta de novas coordenadas que contribuam para o aperfeiçoamento e enriquecimento do

processo interpretativo referente ao universo ficcional previamente seleccionado, tais como as implicações narratológicas e sociológicas que poderá suscitar, ou as alterações diegéticas sugeridas, realizadas ou conquistadas.

O percurso que nos propomos seguir partirá, por conseguinte, do geral para o particular, de uma breve contextualização histórico-cultural para a especificidade dos romances, o que nos permitirá salientar os aspectos passíveis de fazer da nossa leitura uma forma outra de posicionamento interpretativo: o do apaixonante jogo entre conquista e perda de poder, pelo Poder da leitura: entre poder ler e o Poder de Ler. Segundo Roland Barthes, ter a palavra é Ter o poder, e Ter a palavra é, não só detê-la através do discurso oral, mas também descobri-la, apoderar-se dela e manipulá-la, através da leitura. É neste sentido, pois, que a nossa análise ultrapassa o campo estritamente literário, já que a força da palavra lida e interpretada reflecte a energia e a influência que o elemento feminino exerce na sociedade do século XIX.

Ler pressupõe saber. E ler o que as personagens lêem implica conhecer o seu universo literário de referência, a forma como lêem, os momentos dedicados à leitura e as finalidades que se propõem atingir, lendo. Não será nosso objectivo quantificar as leituras realizadas por Emma Bovary ou por Luiza¹, nem avaliar da competência interpretativa de cada uma delas, mas evidenciar a relação (de causalidade?) entre a leitura levada a cabo e a transformação ou não das características fundamentais da personagem, já que, ainda segundo Roland Barthes, "Não restam dúvidas

¹ Adoptamos esta ortografia para o nome próprio da protagonista, bem como o de Bazílio, de acordo com a edição de *O Primo Bazílio*, de Eça de Queirós, Livros do Brasil, s/d.

de que isto é leitura: reescrever o texto da obra dentro do texto das nossas vidas"². A personagem que lê, estruturada pelas suas leituras, e de imaginário social formado por estratificações de clichés e de estereótipos, torna-se, ela própria, discurso social escarpado pelo narrador.

Assim sendo, é sobre a obra literária enquanto ponto de partida de uma cadeia de acontecimentos que nos vamos debruçar, já que, segundo Michel Riffaterre, "le phénomène littéraire ne se situe pas dans le rapport entre l'auteur et le texte, mais bien entre le texte et le lecteur"³. De facto, o fenómeno literário baseia-se na troca dialéctica entre texto e leitor; por conseguinte, o texto não existe ou não adquire função literária senão quando se constitui como ponto de partida de um processo generativo, processo este que se desenrola no espírito do leitor. É do texto que o leitor parte; é ao texto que ele procura ajustar ou adaptar a sua própria interpretação; é sobre o texto que constrói a sua grelha analítica.

O acto de leitura pressupõe, claramente, a existência de um suporte textual, e é na estética barroca que de imediato pensamos, quando se evoca a questão do tratamento, em ficção, dos livros.

Desde *D. Quixote* inúmeras foram as narrativas que nos apresentaram como personagens, leitores de romances. Após o célebre leitor de romances de cavalaria, que apenas vê e age no real segundo a grelha de percepção que esses lhe fornecem, outros romances, no séc. XVIII, nos mostraram personagens pervertidas por leituras romanescas. Como se constata, são os efeitos do livro sobre o leitor que são tomados em

² Citado por Robert Scholes in *Protocolos de Leitura*, Trad., Lisboa, Edições 70, 1989, p. 17.

³ *La Production du Texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 89

consideração; os livros em si não têm estatuto de entidade, de objecto, de categoria romanesca. No romance de Cervantes, os livros do cavaleiro são queimados no início da narrativa, mas continuam a existir, porque interiorizados pelo seu leitor. Por outro lado, nos romances de Sterne ou de Diderot, o leitor não é representado, mas interpelado por um narrador que antecipa as suas reacções e modela a sua narrativa baseando-se no que supõe serem as expectativas do seu leitor.

No século XIX, as condições de produção e de distribuição do livro transformam-se substancialmente, em consequência do desenvolvimento industrial que marcou a Europa de então, e das formas de "comércio de leitura", que foram surgindo - livrarias, gabinetes de leitura ou círculos literários⁴. Simultaneamente, a alfabetização, ao estender-se a novas franjas sociais, conquista, em favor do livro, um público cada vez mais alargado. Consideremos, a este propósito, as afirmações de Camilo Castelo Branco acerca do grau de instrução da sociedade feminina, de Oitocentos, em Portugal:

"Há cinquenta anos que as senhoras não liam romances, por uma razão cujo descobrimento me custou longas vigílias: - não sabiam ler. Algumas, rebeldes à vontade paternal, conseguiam soletrar e escrever à tia uma carta em dia de anos, copiada do Secretário Português, de Cândido Lusitano. Os pais aceitavam com repugnância aquele abuso de inteligência e castigavam a filha, forçando-a a um trabalho literário semanal: escrever em cada segunda-feira o rol da roupa.(...)"⁵

⁴ Cf. Roland Chollet, "Le commerce de la lecture à Paris sous la Restauration", in *Romantisme*, nº 47, Paris, C.D. V. et SEDES, 1985, pp. 33 e ss.

⁵ in "Discurso Proemial" a *Anos de Prosa*, 1863, citado por Reis, C. e Pires, M.N. in *História/Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V, Lisboa, Verbo, 1993, pág. 207.

Uma vez

*"Popularizada a literatura, era necessário despojá-la das alfaias graves e sinceras da ciência, trazê-la da profundidade da erudição à superfície das inteligências vulgares, e vesti-la do maravilhoso surpreendedor, já que o lógico verosímil é repellido da biblioteca da burguesa e do artista."*⁶

Por este motivo, o romance realista, a par de outras práticas artísticas lhe concedeu uma importância particular, na medida em que retoma fragmentos do discurso social na sociedade de referência. O objecto e a prática que são o livro e a leitura, passam a ser encarados segundo as duas dimensões da textualização. Por um lado serão postos em relação com a sua sociedade de referência, não para avaliar a sua fidelidade de representação, mas para medir e avaliar a especificidade da realidade que constroem; por outro, serão postos em relação com os elementos constitutivos do texto, dimensão esta a que será concedida uma atenção especial. De facto, livros e leituras, a partir do momento em que são representados num romance e constituídos em texto, são, simultaneamente, objectos poéticos e culturais. Inserido na ficção, um livro testemunha do processo pelo qual um elemento cultural se pode tornar o suporte de fantasmas individuais ou colectivos. E a representação da leitura mostra a relevância que o imaginário assume, como aliás o demonstra a fenomenologia da leitura de W. Iser.⁷

⁶ in "Introdução" a *Anátoma*, 1851, idem, pág. 204

⁷ *L'Acte de Lecture*, Trad., Bruxelles, Pierre Margada Editeur, 1976, pp. 198-9

A representação dos livros e das ficções, no romance, instaura dois graus distintos de ficcionalidade: o que é "real-no-romance" e o que é "fictício-no-romance". No anti-romance dos séculos XVII e XVIII este tipo de estrutura permite um esbatimento de fronteiras entre realidade e ficção. No romance dito realista, onde domina a intenção de representação, uma reflexão sobre a literatura e as suas relações com a realidade pode vir a lume, mas sob uma forma narrativa, e não lúdica: no romance realista as personagens lêem e podem mesmo chegar a ter um discurso sobre a literatura, como acontece, por exemplo, em *Madame Bovary*, de Flaubert. Segundo Joëlle Gleize,

"Les livres fictionnels réfèrent à des genres ou à des livres à l'existence attestée dans le monde de référence, et les livres fictifs obéissent aux règles de ce monde. La visée historique et sociologique qui est celle de nombreux romanciers du siècle les oblige à ne faire circuler dans leurs mondes fictifs que des livres non seulement vraisemblables, mais encore représentatifs. Les livres sont de 'petits faits vrais'".⁸

Esta afirmação demonstra que, no século XIX, a literatura assumiu uma função primordial: a de compensar as deficiências dos sistemas que pretendiam explicar exhaustivamente a realidade. Contrariamente a épocas anteriores, em que o valor dos diferentes sistemas está inscrito numa hierarquia mais ou menos estável, o século XIX assiste ao esboroamento dessa hierarquia, minada pela complexidade crescente de cada sistema, pela sua proliferação e concorrência. Todas as formas de explicar o real

⁸ *Le Double Miroir*, Paris, Hachette, 1992, p. 31.

rivalizam, da teologia à ciência, porque incapazes de definirem de maneira clara os conteúdos de análise e as fronteiras entre os objectos de estudo.

Assim, face a estas limitações, a ficção torna-se um meio importante de compensar as deficiências dos outros sistemas de conhecimento e de explicação.

1.

**REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DA LEITURA
FEMININA: das Artes Plásticas à Literatura do
Século XIX**

1. REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DA LEITURA FEMININA: Das Artes Plásticas à Literatura do Século XIX

A investigação no âmbito da leitura feminina dispõe de fontes de informação buscadas nas artes plásticas, já que nos apresenta, através de imagens, a leitura em acto. Estes documentos reflectem com precisão a realidade objectiva da recepção literária ao fornecerem indicações preciosas sobre a sua história social.

Assim, a primeira leitora que nos surge, na História da Arte, é *Témis de Ramnunte*, numa escultura de Kairestatos e que data de cerca de 270 a.C.. Témis, na mitologia grega, é uma titã, filha do Céu e da Terra, e que, com os seus irmãos - seres supremos do universo durante tempos incalculáveis - constituiu a geração primitiva dos deuses. Uma vez afastados os titãs por Zeus, deus dos deuses, Témis continua no entanto a desempenhar um lugar de destaque no Olimpo, por representar a Justiça divina. Na escultura, a deusa das leis e do direito surge com rosto solene e ataviada para a cerimónia da leitura das leis que regem o universo olímpico, escritas no rolo de papiro que detém na mão esquerda. Kairestatos utilizou na realização da sua *Témis* a invenção de Filisco baseada na técnica dos tecidos transparentes, que deixavam adivinhar o que estava por eles coberto, realçando, desta forma, a beleza corpórea da figura e revestindo-a de uma suave sensualidade, acentuada no caso presente pelo quiton finamente plissado e cingido sob os seios (imagem 1).¹

¹ Cf. *História da Arte*, Lisboa, Alfa, 1981, vol. II, pág. 188

Imagem 1



Imagem feminina de destaque é também a *Poetisa de Pompeia*, exemplo magistral da arte romana da época de Augusto (de 63 a.C. ao ano 14 da nossa era). Tendo sido o reinado de Augusto o mais brilhante da história romana, as letras, a poesia e a eloquência são nele cultivadas com incomparável esplendor. A História deu o nome de século de Augusto a essa época extraordinária em que Horácio, Virgílio, Tito Lívio, Salústio e Ovídio realizaram nas suas obras a mais alta expressão do génio latino. A *Poetisa de Pompeia* representa, por conseguinte, não uma poetisa específica, mas o conceito de Poesia, podendo ser considerada uma alegoria que sintetiza as imagens das musas inspiradoras das poesias épica, amorosa e lírica: Calíope, Erato e Euterpe, respectivamente. No caso da *Poetisa de Pompeia*, a delicada figura feminina, situada entre o retrato fisionómico e a idealização tipológica, faz da imagem mais do que uma simples leitora, já que, com o cálamo apoiado nos lábios, espera a inspiração que gravará nas tabuletas enceradas, constitutivas do livro que sustém na mão esquerda. (imagem 2)²

Durante a Idade Média, a leitora que as artes plásticas privilegiam é a Virgem. Pintores flamengos do século XV como Van Eyck, Van der Weyden, Hans Memling ou Gérard David, fazem-na sempre acompanhar de um livro, a Bíblia, que, segundo a etimologia grega significa conjunto de livros.

Na *Anunciação*, pintada inúmeras vezes por artistas italianos do primeiro Renascimento em finais do século XV, Maria surge, em geral, lendo, quando o núncio Gabriel lhe vem falar, como podemos verificar

² Cf. idem, pág. 254

Imagem 2



pelos testemunhos de Fra Angelico ou de Filippo Lippi (imagens 3 e 4)³. A mesma característica se mantém na *Anunciação* de El Greco, de finais do século XVI, inserida no maneirismo (imagem 5)⁴. Segundo Robert Scholes,

*"Na educação da Virgem, a Bíblia constitui um livro muito importante para Maria, pois o seu papel futuro está nele prefigurado em linguagem profética, mesmo que ela esteja apenas a ler o Antigo Testamento."*⁵

Mas também é verdade que, e ainda segundo o mesmo autor,

*"A maneira como aprendeu a ler, porém, é matéria que nem as Escrituras nem os artistas que se dedicaram a cenas bíblicas esclareceram(...)"*⁶

Esta observação ganha solidez se observarmos uma composição de Rossetti, pintor inglês do séc. XIX, intitulada *A Educação da Virgem* (imagem 6)⁷. De facto, neste quadro, verificamos que Maria aprende a bordar; pressupõe-se no entanto que a sua educação englobe ainda a aprendizagem da leitura, já que a seu lado se encontram alguns livros. Ficamos contudo na dúvida sobre quem será o seu mestre.

Embora não nos seja dado conhecer a forma como aprendeu a ler, podemos no entanto obter informação precisa acerca de um dos passos da Bíblia seleccionado por Maria, a leitura do "Cântico dos Cânticos de

³ Cf. idem, pág. 190; pág. 197

⁴ Idem, vol. VI, pág. 203

⁵ Scholes, R - *Protocolos de Leitura*, Trad. Edições 70, 1989, pág. 21

⁶ Idem, pág. 19

⁷ *História da Arte*, Publicações Alfa, idem, vol. VIII, pág. 198

Imagem 3



Imagem 4

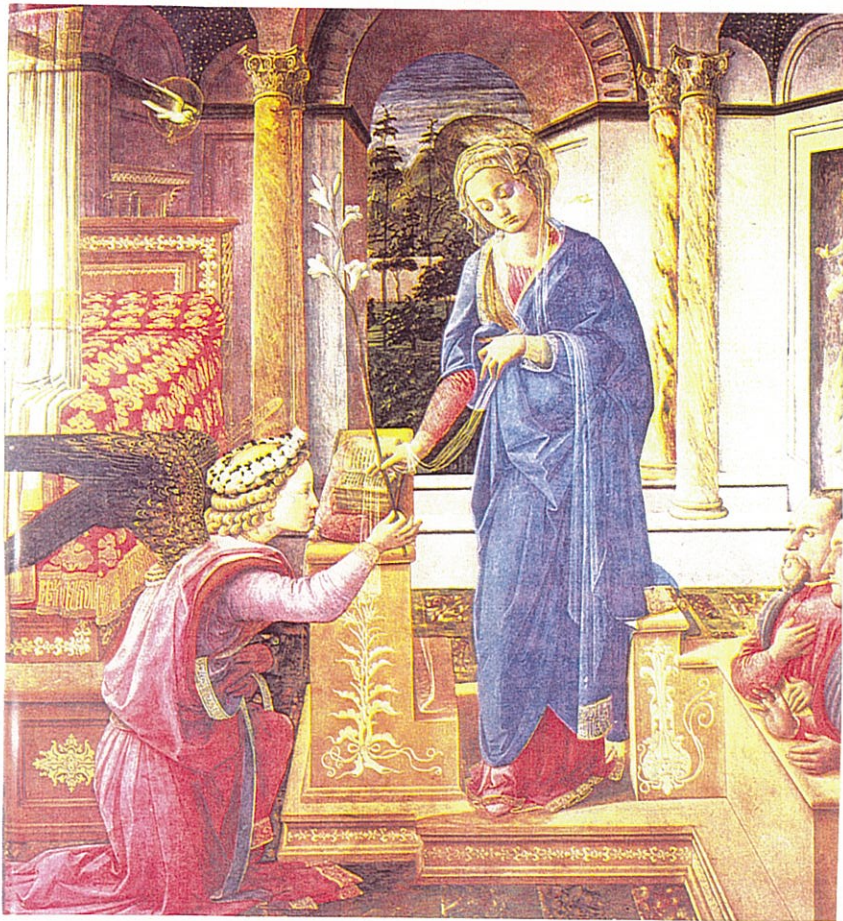
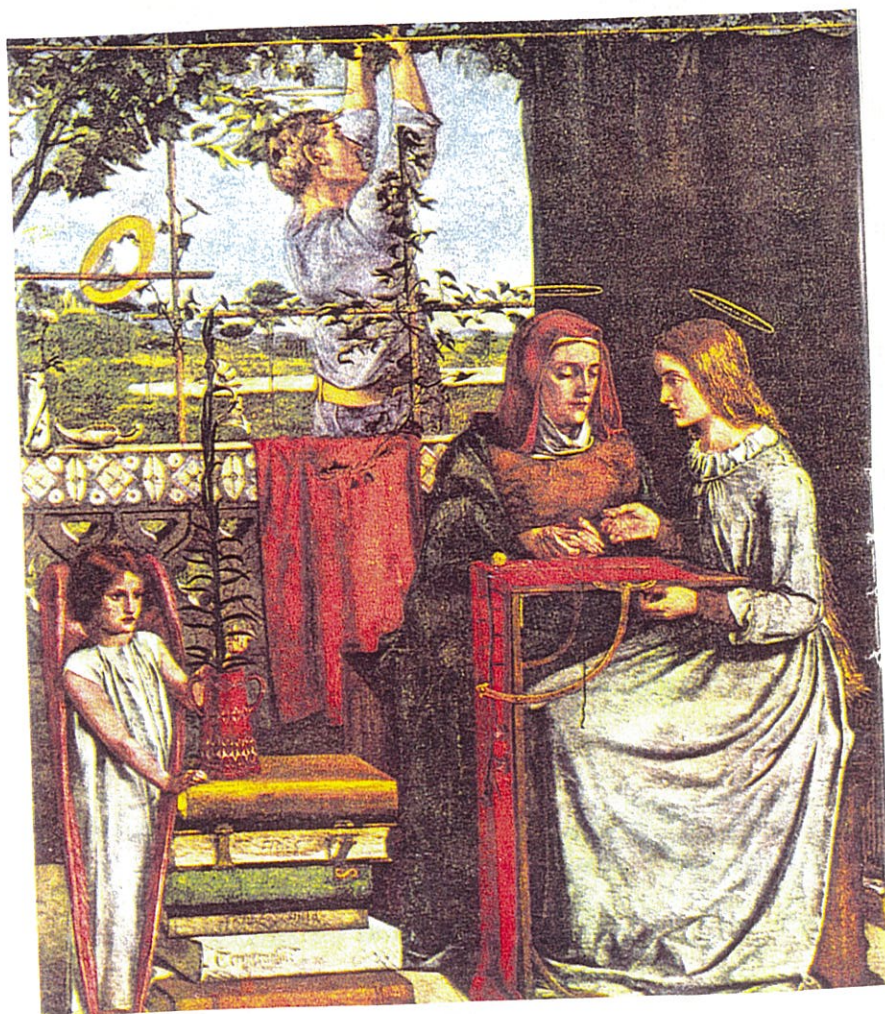


Imagem 5



Imagem 6



Salomão". Na *Aparição da Virgem a São Bernardo* (imagem 7)⁸, de Filippino, pintor italiano do século XV, o santo levanta a cabeça surpreendido, embora sem estranhar que Nossa Senhora aparecesse para lhe ditar o tratado sobre o "Cântico dos Cânticos" que está a escrever, porque costumava conversar com ela quando orava.

Como todos os epitalâmios, o "Cântico dos Cânticos" constitui um poema de forma quase dramática composto por ocasião de um casamento, em louvor dos nubentes e cujos temas são os de um amor eterno e da felicidade conjugal. Tratando-se de um livro doutrinal, pode ser considerado uma parábola de fundo idílico, com elementos alegóricos, em que se mostra a sublimidade do mútuo amor entre Deus e o seus fiéis. Assim, a Igreja, esposa de Cristo, aspira pelo seu amor como a coisa mais preciosa do mundo:

"Esposa - Vê como tu és formoso, amado meu e gentil. O nosso leito está alcatifado de flores. As traves da nossa casa são de cedro, os nossos tetos de cipreste. (...)

Esposo - Eu te despertei debaixo da macieira(...)

Põe-me a mim como um selo sobre o teu coração, como um selo sobre o teu braço: porque o amor é valente como a morte, o zelo do amor é inflexível, como o inferno, as suas lâmpadas são umas lâmpadas de amor e de chamas."⁹

⁸ *História da Arte*, Publicações Alfa, idem, vol. VIII, pág. 198

⁹ in *Bíblia Sagrada*, Trad., R. Janeiro, Edição Barsa, 1969, pág. 518; pág. 522

Imagem 7



É porém curioso que, nos finais de Quatrocentos - século que, como vimos, concedeu uma atenção especial à figura da Virgem - e início de Quinhentos, com o primeiro maneirismo, comecem a surgir-nos leitoras de características menos divinas, mais humanizadas. Andrea del Castagno pinta a *Sibila de Cumas*, no séc. XV, e Miguel Ângelo a *Sibila Délfica*, no séc. XVI. (imagens 8 e 9)¹⁰.

As sibilas eram, nas mitologias grega e romana, entidades humanas que possuíam, no entanto, o dom de predizer o futuro, isto é, conseguiam interpretar signos que só os deuses sabiam decifrar, estabelecendo, por conseguinte, entre a terra e o Olimpo, um elo de ligação fundamental, porque aconselhavam aos humanos condutas e comportamentos que as divindades privilegiavam. Eram, portanto, e mais uma vez, seres de eleição, distintos dos demais terrenos pela sabedoria que detinham.

No caso concreto das composições referidas, ambas se caracterizam por objectos que as acompanham; os livros onde estão inscritos os percursos da humanidade através dos tempos (passado, presente e futuro). O seu formato, porém, é diverso: um rolo de papiro no caso de *Sibila Délfica*, um livro formado por folhas de papiro, nas mãos da *Sibila de Cumas*. A diferença explica-se por meio de informações obtidas através da história do livro propriamente dito e da sua inscrição e utilização ao longo dos séculos.

Embora a pintura de Miguel Ângelo seja mais tardia que a de Andrea del Castagno, representa uma figura feminina que remonta aos primórdios da constituição do Olimpo, já que era ela que transmitia a verdade proferida

¹⁰ *História da Arte*, Publicações Alfa, idem, vol. V, pág. 179; vol. VI, pág. 28

Imagem 8



Imagem 9



pelo Oráculo de Apolo, em Delfos, considerado o centro do mundo da Antiguidade e aonde se deslocavam peregrinos das mais diversas proveniências.

Assim, sendo, a sacerdotisa utiliza o livro característico da época: o rolo de papiro, à imagem da *Témis de Ramnunte*.

Por seu lado, a *Sibila de Cumas* poderá ler já um livro com o formato que hoje conhecemos e que se assemelha ao que a *Poetisa de Pompeia* detém. De facto, a personagem da Sibila de Cumas é, na história da mitologia grega e romana, mais tardia que a de Delfos, uma vez que a primeira referência que lhe é feita surge na *Eneida*, de Vergílio.

Estas duas figuras femininas distinguem-se ainda, socialmente, das demais humanas por outro pormenor: a *Sibila de Cumas* apresenta-se adornada por um diadema, que lhe confere soberana autoridade, porque em geral apenas usada por deusas ou rainhas. A *Sibila Délfica* não se diferencia por qualquer peça de adorno, mas pelo lugar de destaque que ocupa na abóboda da Capela Sistina: ela é uma das cinco sibilas da tradição clássica que adornam a abóboda e que acompanham os sete profetas da tradição hebraica, sendo a personagem que se evidencia do conjunto pelo prodígio da cor que representa. As personagens, sacerdotes e sibilas assim reunidos, transmitem a alteração da visão do mundo preconizada pelos artistas renascentistas. O artista, ao colocar profetas hebraicos lado a lado com sibilas da tradição clássica, estabelece a síntese entre humanismo pagão e teocentrismo medieval.

É, por conseguinte, só nos finais do século XV, início do XVI, que a leitura pode ser levada a cabo por elementos femininos humanos, embora

de carácter excepcional, como vimos. A transição do livro faz-se de forma cautelosa das mãos da Titã Témis, para os dedos das sibilas.

No decorrer de Quinhentos, o retrato de *Lucrecia Ponciticci*, de Bronzino, fará com que o livro desça mais um degrau na hierarquia social, ao torná-lo pertença de um ser humano desprovido de dons divinos, mas, ainda assim, pertencente à aristocracia, única classe, a par do clero, a ter acesso à educação e à apreciação das artes e das letras. (imagem 10)¹¹

Por uma demarcação social indecisa e indefinida, porque de imprecisos traços reais, se pautam as diversas alegorias que as artes plásticas nos oferecem nos séculos XVI e XVII: a *Alegoria da Amizade*, de Hans Baldung Grien, pintor alemão do séc. XVI, a *Alegoria da Ciência*, de Giovanni Serodine, do início do barroco italiano de Seiscentos e as *Alegoria da Pintura* e *Alegoria da Fé* de Vermeer de Delft, pintor holandês do séc. XVII. (imagens 11, 12, 13 e 14)¹².

Qualquer destas alegorias é representada por uma figura feminina, sempre acompanhada de um livro. A *Alegoria da Amizade* é uma manifestação de intelectualismo afectivo e do sensualismo da época, característica esta que reaparecerá no séc. XIX; a *Alegoria da Ciência*, um prenúncio do Impressionismo, movimento que concedeu uma atenção especial ao acto de ler. Curiosamente, o que define a *Alegoria da Pintura* não é uma paleta de cores entre os dedos da personagem, mas mais uma vez um livro. Interessante será verificar que, em qualquer destas alegorias, ao lado do livro, encontramos sempre um instrumento musical, que

¹¹ idem, vol. VI, pág. 38

¹² idem, vol. VI, pág. 272; vol. VII, pág. 57; vol. VII, pág. 265; vol. VII, pág. 272

Imagem 10



Imagem 11

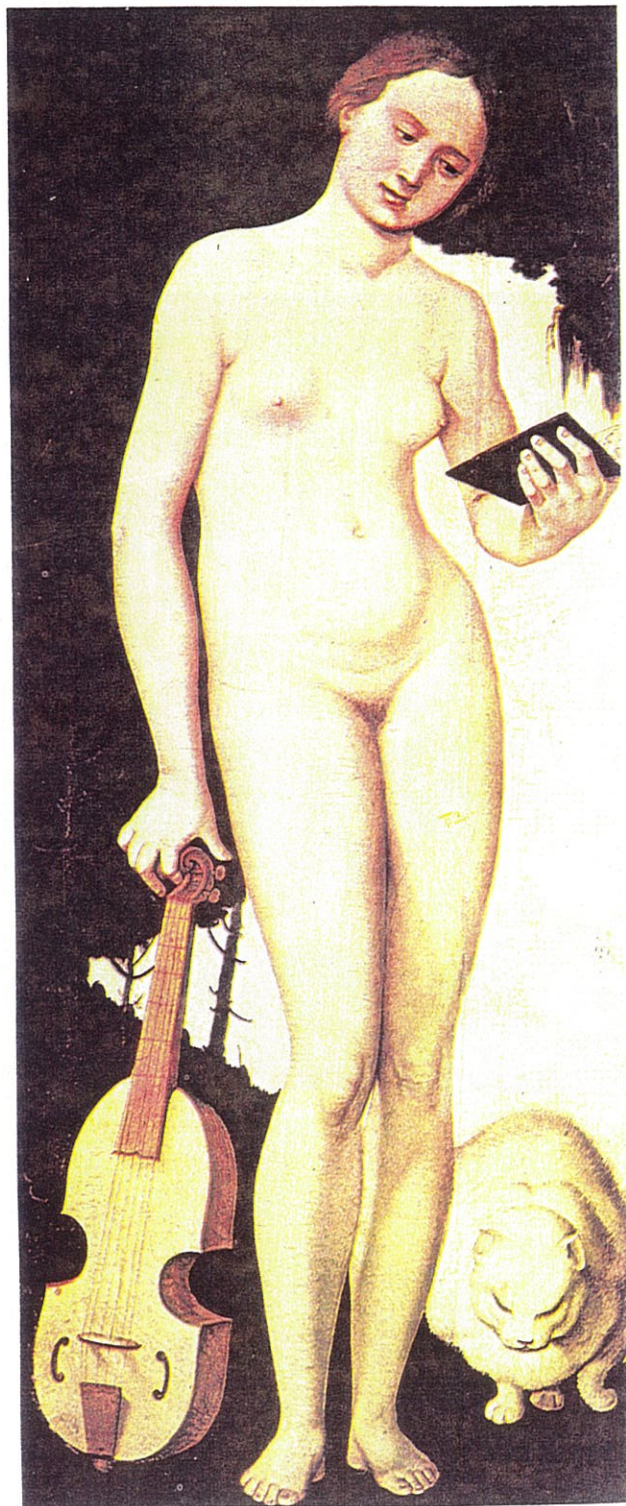


Imagem 12

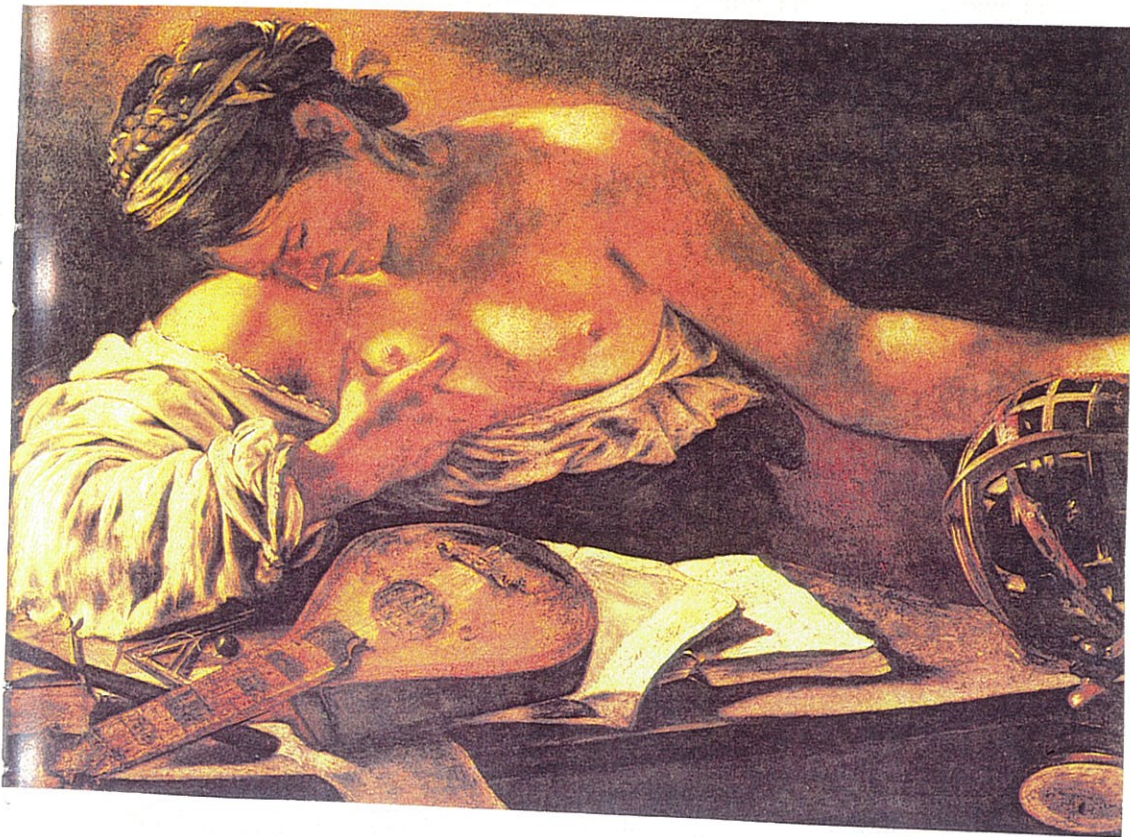
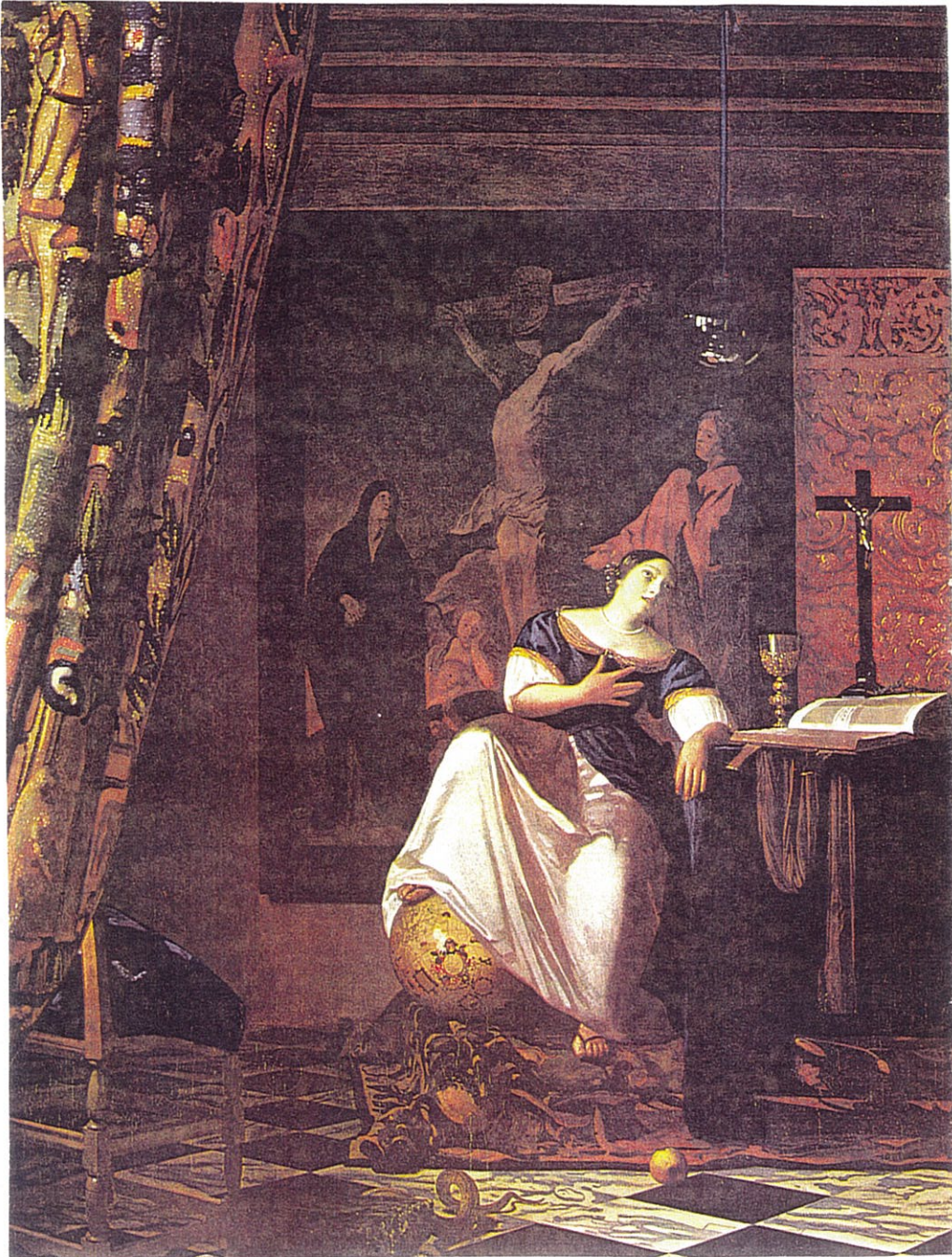


Imagem 13



Imagem 14



desempenhará duas funções específicas: por um lado demonstrar que o livro encerra, dentro das suas capas, uma obra de arte; por outro que, quem o lê, é uma alma sensível e cuidadosamente "iniciada" na interpretação dos signos artísticos, sejam eles literários, picturais ou musicais.

Vermeer de Delft, no século XVII, transporá mais uma barreira do protocolo artístico; a representação da leitura abre outra porta para a sua democratização através da *Dama de Azul*, imagem da sua própria esposa (imagem 15)¹³. A este alargamento social do processo de leitura corresponde uma alteração, ligada a uma justificada simplificação, do que se lê: o livro pode dar lugar à carta ou ao bilhete amoroso. Renoir, em finais do século XIX trata magistralmente o tema em *Femme à la Lettre*, sendo a carta apenas um pretexto, um ponto de partida para a divagação imaginativa da personagem, cuidadosamente analisada pelo artista. (imagem 16)¹⁴

Será, por conseguinte, em Oitocentos que o motivo da leitura inspirará de forma sistemática artistas de renome como Delacroix, Doré, Corot, Monet, Manet, Renoir, Van Gogh, Toulouse Lautrec ou Sisley, entre outros. Mas uma iconografia histórica da leitora deve ter em conta ainda outras fontes para além das grandes obras da pintura, como por exemplo o livro ilustrado, o azulejo ou mesmo objectos de porcelana pintados. A partir do século XIX duas novas categorias merecem igualmente a nossa atenção: o cartaz ilustrado, sempre actual, e a caricatura, que vai ganhando cada vez mais terreno na sociedade. Evoquemos alguns

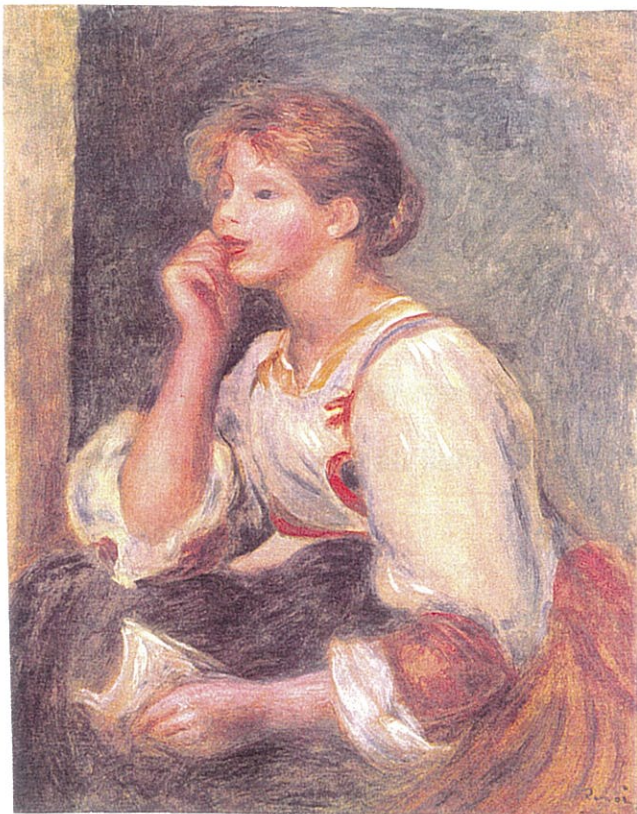
¹³ idem, vol. VII, pág. 277

¹⁴ in *Musée de l'Orangerie*, Paris, 1990, pág. 184

Imagem 15



Imagem 16



desenhos de Daumier, Gavarni ou Cham, representando leitoras, e jornais satíricos como *Le Charivari*, o *Petit Journal pour Rire*, ou o *Journal Amusant*, que fornecem informações preciosas acerca da sua ligação à realidade actual e evocação de atitudes típicas na sociedade.

Estas variadas fontes permitem-nos esboçar uma tipologia das leitoras, das situações de leitura, dos textos lidos e, finalmente, das modas de leitura.

Os principais tipos de leitoras que encontramos no século XIX são a mãe ou a avó lendo aos filhos ou aos netos - como se constata através de *Le Chemin de Fer*, de Manet, em que a mãe entretinha a filha, lendo, enquanto esperavam a chegada do comboio (imagem 17)¹⁵ -, ou a senhora contaminada pela "político-mania", mas, sobretudo, a jovem ou a senhorinha vivendo num meio abastado, onde os serviços domésticos são executados por outrem. *As Duas Irmãs*, que Fantin-Latour pinta em 1859, *Jeune Femme en Veste Rouge*, de James Tissot, em 1864 ou *A Arlesiana* de Van Gogh, em 1888 e *Jeune Fille Lisant*, de Renoir, em 1888, oferecem-nos imagens elucidativas de que a leitora em questão negligencia os deveres femininos, mostrando-se, por conseguinte, uma dona de casa pouco competente. (imagens 18, 19, 20 e 21)¹⁶. Lembremos, a este propósito, algumas considerações que, na literatura portuguesa, Camilo Castelo Branco tece, estabelecendo implicitamente uma diferença entre o tempo em que as damas não liam e aquele em que as ficções passaram a atrair as suas atenções:

¹⁵ *História da Arte*, Publicações Alfa, idem, vol. VIII, pág. 241

¹⁶ *As Belas Artes*, vol. VII, Trad. 1965, pág. 262; *La Peinture à Orsay*, Paris, Scala, 1986, pág. 46; *As Belas Artes*, idem, p. 172; *Os Grandes Artistas, V. Gogh, Monet, Renoir, Degas*, Trad., Difusão Cultural, 1990, pág. 76

Imagem 17



Imagem 18

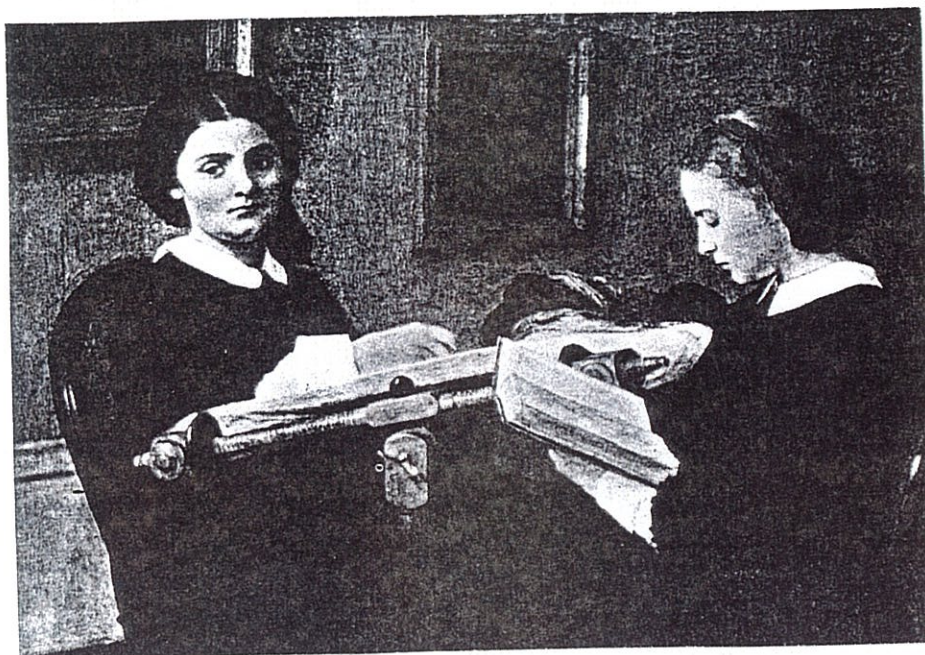


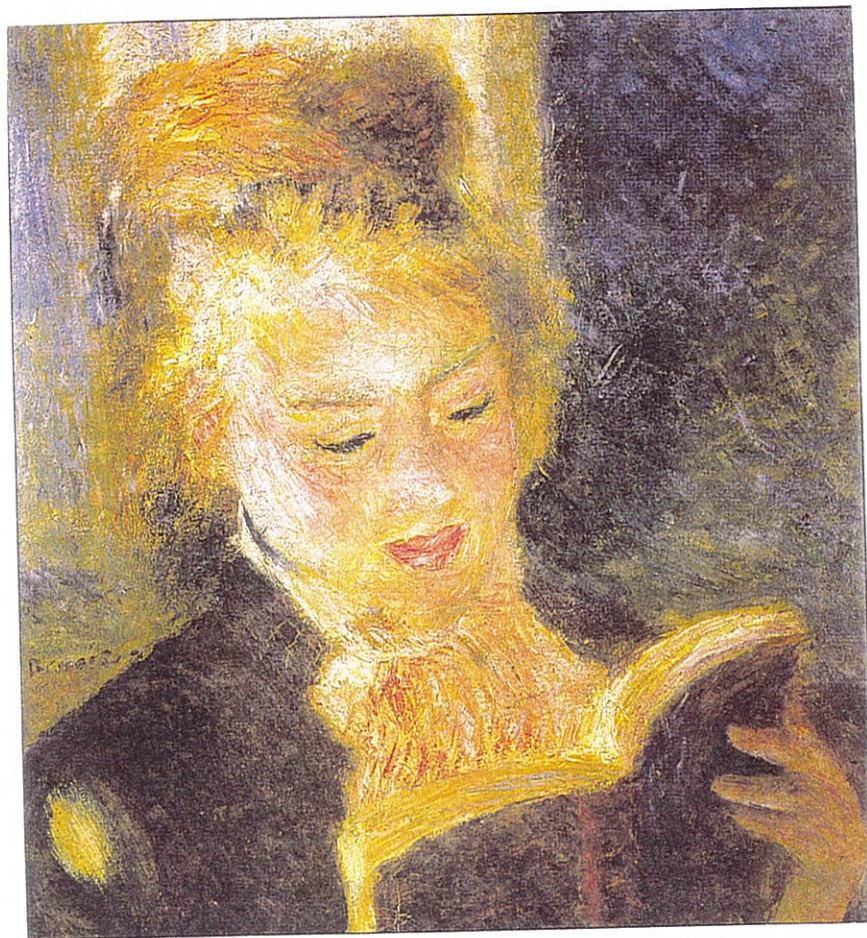
Imagem 19



Imagem 20



Imagem 21



"Os romances franceses, até 1830, encontraram as almas portuguesas hermeticamente calafetadas. Até esse ano infausto, a mulher era o anjo caseiro, a alma da despensa, a providência da peúga, e sobretudo a fêmea do homem, qual Jeová a fizera duma costela do mesmo"¹⁷

Segundo Anibal Pinto de Castro¹⁸, Camilo denunciou com frequência "a função moralizadora (ou desmoralizadora) da ficção romanesca", como se pode comprovar pela leitura de "múltiplos exemplos tirados d'*O Filho Natural*, dos *Mistérios de Fafe*, das *Estrelas Funestas*, dos *Anos de Prosa* e de muitas outras novelas". Também *Onde Está a Felicidade?* acusa de forma velada o que "viria depois a chamar-se o «bovarismo»":

"Os romances fazem mal a muita gente. Pessoas propensas a adaptarem-se aos moldes, que admiram e invejam na novela, perdem-se na contrafacção, ou dão-se em público ao ridículo. Nestes últimos tempos há muitos exemplos desta verdade, e tanto mais sensíveis, quanto a nossa sociedade é pequena para se nos esconderem, e intolerante para admiti-los, sem rir-se"¹⁹

No entanto, a leitura estende-se ainda a outros elementos da sociedade, no séc. XIX. Dão-nos disso exemplo não só as artes plásticas, mas também a literatura. Corot oferece-nos em 1855, *Pastora Lendo* (imagem 22)²⁰ e Gustave Flaubert, em 1857, apresenta-nos em *Madame*

¹⁷ "Discurso Proemial" a *Anos de Prosa*, 1863 citado por Reis, C. e Pires, M. N. in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V, Lisboa, Verbo, pág. 207

¹⁸ "Processos de Construção na Narrativa Camiliana" in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991*, Coimbra, Ediliber, 1994, pp. 66-68

¹⁹ Citado por Anibal Pinto de Castro, idem.

²⁰ *El Arte y El hombre*, René Huyghe, Trad., 1967, vol. III, pág. 320

Imagem 22



Bovary, na literatura, uma costureira que introduzia, no convento em que Emma foi educada, livros transportados no bolso do avental, romances considerados de leitura perigosa, confirmando, deste modo, a informação transmitida por uma tela de Nicolas Maes, do séc. XVII, em que *A Rendilheira* se faz acompanhar de livros a fim de preencher as pausas do seu trabalho (imagem 23)²¹. Ainda na literatura, em 1878, Eça de Queirós, com *O Primo Bazílio*, permite-nos conhecer um tipo de leitora semelhante: a criada de Luiza e Jorge, Juliana que, porque sabia ler, se tornou o elemento causador de desestabilização psicológica da jovem, ao apoderar-se das cartas que a protagonista escrevia ao amante:

"Queria chamar a cozinheira, um homem, um polícia, alguém! Mas Juliana, descomposta, com o punho no ar, toda a tremer:

- A senhora não me faça sair de mim! A senhora não me faça perder a cabeça! - E com a voz estrangulada através dos dentes cerrados: - Olhe que nem todos os papéis foram para o lixo!

Luiza recuou, gritou:

- Que diz você?

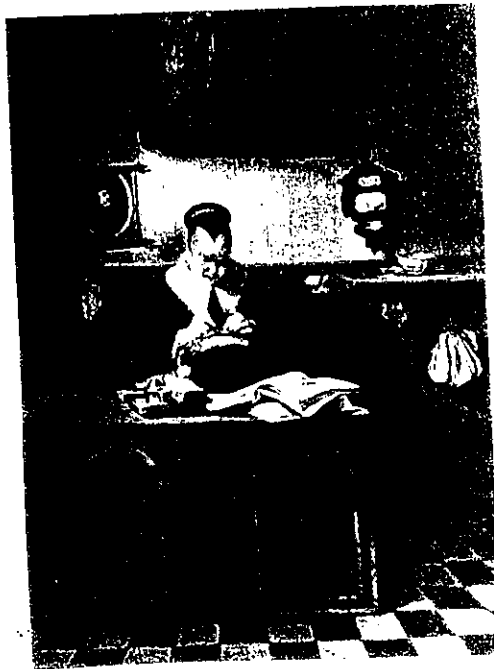
- Que as cartas que a senhora escreve aos seus amantes, tenho-as eu aqui! - E bateu na algibeira, ferozmente.

Luiza fitou-a um momento com os olhos desvairados, e caiu no chão, junto à causeuse, desmaiada." ²²

²¹ Idem, pág. 143

²² Queirós, Eça - *O Primo Bazílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 241

Imagem 23



Mas, de facto, a grande leitora do século XIX, a que mais prendeu a atenção de artistas e escritores, foi, sem dúvida a senhorinha, a jovem burguesinha que preenchia os seus dias a tocar piano — instrumento surgido no séc. XVIII e em voga na centúria seguinte —, falar francês e, sobretudo, a ler.

A par deste facto, numa época em que a grande pintura se desinteressa progressivamente dos exercícios da academia, uma outra particularidade icónica ganha relevo: várias são as jovens que, em situação de leitura, envergam vestidos de amplos decotes ou confeccionados com tecidos de reduzida opacidade, pelo que podemos concluir da intenção dos artistas em atribuir a tais actos de leitura feminina uma função levemente sensual. A corroborar esta ideia, atentemos num passo de *O Primo Bazílio*, revelador da postura de Luiza:

"Tinham acabado de almoçar.

[Luiza] Veio encostar-se à voltaire de Jorge, passou-lhe lentamente a mão sobre o cabelo preto e anelado. Jorge olhou-a, triste já da separação: os dois primeiros botões do seu roupão estavam desapertados; via-se o começo do peito de uma brancura muito tenra, a rendinha da camisa: muito castamente Jorge abotoou-lhos(...)

Luisa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música. Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas (...)

Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado(...)"²³

A languidez que acompanha o acto de leitura vem ainda expressa na tela de A. Stevens, pintor belga do séc. XIX, que em *La Baigneuse*, realça a particularidade da postura em que a personagem lê: justamente como Luiza gostaria de o fazer, numa banheira, "em água tépida, perfumada..." (imagem 24)²⁴.

A leitura é, essencialmente, uma leitura de interior e em posição reclinada, geralmente. Grande parte dos documentos demonstram a predilecção das leitoras pela escolha dos leitos ou cadeiras de repouso onde se estendem, rodeadas de almofadas e travesseiros, numa atmosfera lânguida. Continuemos, pois, a acompanhar os passos de Luiza para disso nos certificarmos:

"...veio estender-se na voltaire, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada. Era a "Dama das Camélias""²⁵

É justamente nesta época que, para o efeito, surgem umas poltronas baixas e longas, de costas elevadas e reclinadas, convidativas ao acto da leitura: as "voltage" que, como se vê, vão buscar o nome ao mais prestigiado escritor francês do século XVIII. Voltaire, poeta e prosador,

²³ Idem, pp. 11, 15, 17-18

²⁴ *El Arte y El Hombre*, vol. III, idem, p. 361

²⁵ Queirós, Eça - idem, pág. 18

Imagem 24



cultivou em Setecentos todos os géneros: a tragédia, a epopeia, o conto, a história, a crítica e a filosofia, o que lhe permitiu exercer uma influência literária e social notáveis. Digamos que os seus escritos convidavam de tal forma à leitura, à meditação e à "rêverie", que foi necessário criar o suporte ideal ao acto de leitura. E como o que mais se lia era Voltaire, o novo objecto recebeu o seu nome.

Embora com menos conforto, vejamos como Emma, lia, no convento:

*"Quelques-unes de ses camarades apportaient au convent les keepsakes qu'elles avaient reçues en étrennes. Il les fallait cacher, c'était une affaire; on les lisait au dortoir."*²⁸

Assim é que, por meados do séc. XIX, e quase contemporânea da "voltaire" surge a "liseuse", peça de vestuário feminino e que consistia numa capinha cuja função era cobrir os ombros e a parte superior dos braços da senhora, que lia, na cama, numa posição meio-sentada, meio-deitada.

Este estereótipo atribui um sentido bem pesado ao pequeno diálogo de uma caricatura de 1865, que surge no nº 481 do *Petit Journal pour Rire*, onde um marido, ao entrar em casa, pergunta à jovem leitora: "Comment! Toujours la position horizontale?", que responde: "A qui la faute! Faites-m'en une autre dans le monde". E é nesta posição que Luiza termina a leitura do seu livro:

"Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da "Dama das Camélias". E estendida na

²⁸ Flaubert, Gustave - idem, pág. 67

voltaire, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, e com ternura, a ária final da Traviata." ²⁷

De realçar, mais uma vez, a intenção que artistas e escritores da época demonstraram em associar ao acto de leitura uma velada sensualidade; no passo citado, essa tónica é evidenciada pela convergência do olhar e atenção que a personagem confere ao pormenor das suas unhas. Do mesmo modo, é em *As Musas*, de Maurice Denis, que encontramos duas das figuras femininas com um livro no regaço. Do conjunto das nove musas destacam-se três, as inspiradoras das poesias épica, amorosa e lírica. No entanto, o olhar do espectador recai de imediato sobre aquela que, pousando o livro, se preocupa em manter a beleza das suas mãos, limando as unhas, bem como sobre a figura que, de costas voltadas para o público, exhibe a perfeição dos seus ombros e do seu pescoço, já que a "écharpe" se encontra caída pelas costas da cadeira, numa atitude despreocupada (imagem 25)²⁸. Estas duas personagens evidenciam, assim, alguns dos aspectos físicos femininos mais apreciados na época, porque reveladores de uma suave sensualidade. Neste sentido, delas se aproxima, no quadro literário, a figura de Emma Bovary. De facto, quando o narrador de *Madame Bovary* nos permite conhecê-la, fá-lo através do olhar de Charles, que se detém na apreciação das suas mãos, na beleza dos seus ombros, na delicadeza do seu pescoço:

²⁷ Queirós, Eça - idem, pág. 19

²⁸ *História da Arte*, Publicações Alfa, idem, vol. IX, pág. 31

Imagem 25



"Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amende"

*"Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne; et laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondulé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie."*²⁹

No caso da leitura de interior, uma outra prerrogativa se associa em geral à da postura horizontal da leitura ligada a uma certa sensualidade: a da proximidade de uma janela. A leitora aproxima-se da janela não só com a finalidade de ver melhor, porque mais perto da luz, mas sobretudo porque ler à janela significa a consciência de mostrar-se, se for caso disso, mas também de se abrigar de olhares indiscretos. Protegida no seu interior, a leitora pode fazer entrar em casa e consoante os seus caprichos, pela leitura ou pelo olhar, o mundo desconhecido e cheio de aventuras, sem no entanto arriscar perder-se nele. Atentemos no testemunho flaubertiano das imagens de Keepsakes:

*"D'autres, rêvant sur des sofas près d'un billet décacheté, contemplaient la lune, par la fenêtre entrouverte, à demi drapée d'un rideau noir".*³⁰

²⁹ Flaubert, Gustave - idem, pág. 38; pp. 39,40.

³⁰ Idem, pág. 68

Contudo, embora a leitura, no século XIX, seja essencialmente uma actividade de interior como tivemos ocasião de constatar, surge também representada como acção passível de ser concretizada em ambientes abertos. Encontraremos senhoras lendo, no seio da natureza ou em jardins, à sombra das árvores, no caso de *As Musas*, de Maurice Denis, *Na Praia*, como nos prova Edouard Manet (imagem 26)³¹, ou à beira de um lago n' *Uma Tarde de Domingo na Ilha da Grande Jatte*, segundo testemunho de Seurat (imagem 27)³². Estes exemplos têm como objectivo mostrar que a leitura está intimamente ligada a momentos de lazer, podendo ser interrompida a qualquer momento ou intercalada com formas diferentes de distração, o que lhe confere um carácter pontual, mas essencialmente lúdico. Assim, e dado que se apresenta como actividade aparentemente desinteressada, é que a leitura é considerada uma das raízes da actividade estética, constituído-se tema artístico recorrente no século XIX.

Essencialmente *Leitora de Romances*, como a pinta Van Gogh (imagem 28)³³, a burguesinha parece também não desprezar o jornal, leitura masculina por excelência, na época, em desfavor do livro propriamente dito. Renoir, por exemplo, dá-nos testemunho de um *Charles e Georges Durand-Ruel* ou de um *Claude Monet Lendo jornais*, da mesma forma que retrata *Madame Monet Reclinada num Divã*, com um jornal no regaço. (imagens 29, 30 e 31)³⁴. A notação das preferências de leitura entre um e outro sexo insinua uma abundância de tempo disponível por parte das

³¹ in *Biblioteca de Arte*, idem, vol. IX, p. 46

³² Idem, col. VII, pp. 30-31

³³ Idem, vol. III, pág. 48

³⁴ Idem, vol. IV, pág. 40; pág. 20; pág. 20

Imagem 26



Imagem 27



Imagem 28

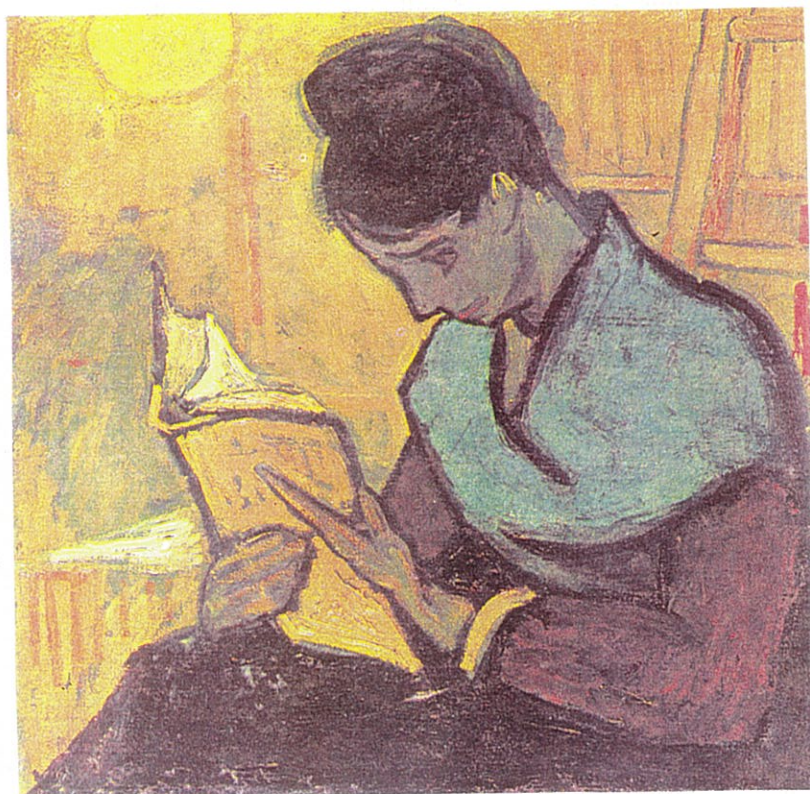


Imagem 29

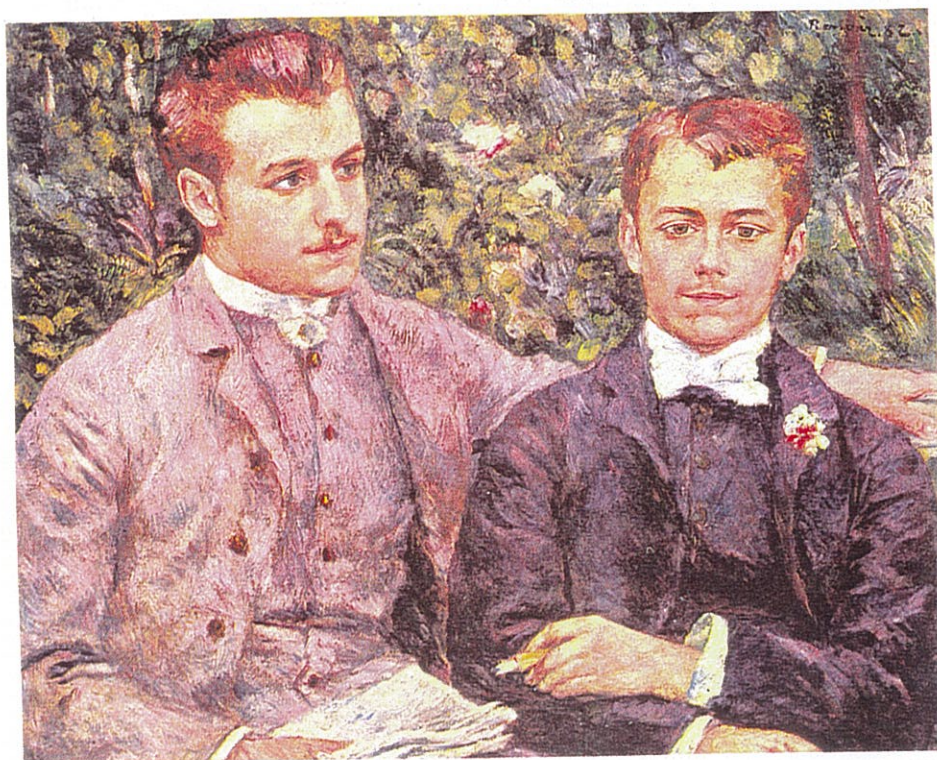
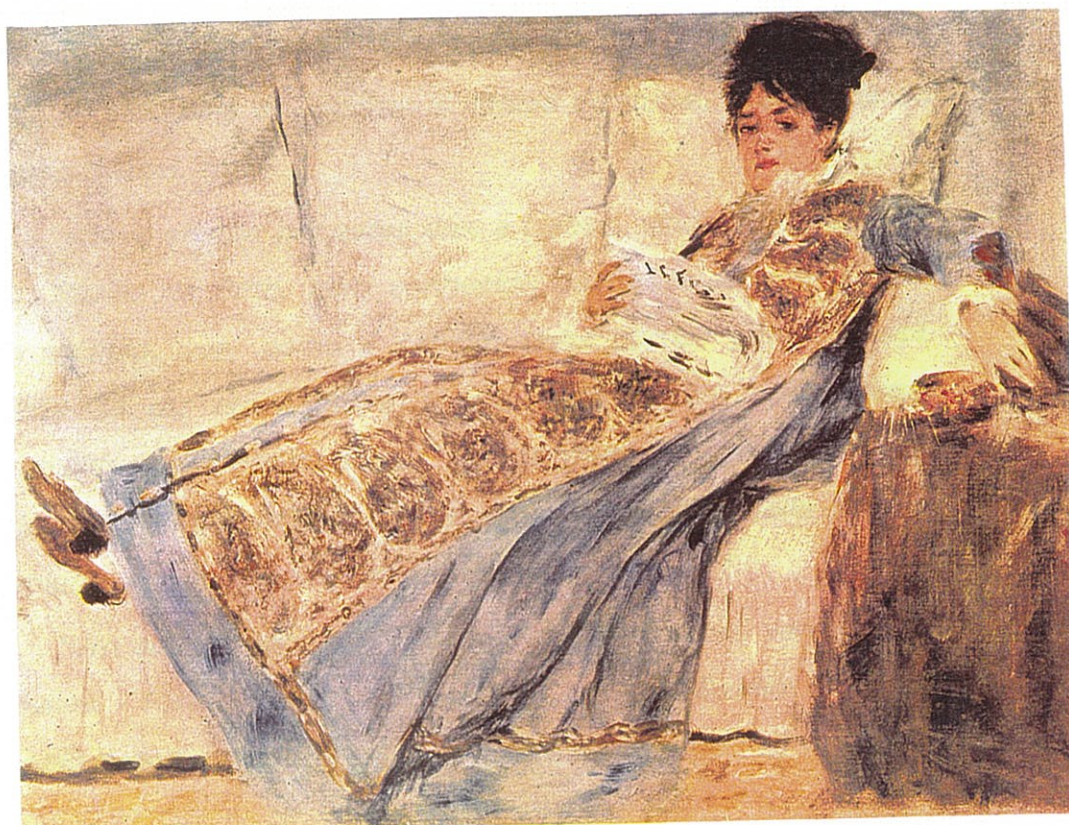


Imagem 30



Imagem 31



senhoras de que os cavalheiros não dispunham. Lembremos, por exemplo, que, em *Madame Bovary*, Charles não lia, sequer, ao contrário de Jorge, que, no *Primo Bazílio* demonstra conhecimentos literários embora nunca tivesse sido "sentimental"³⁶. Contrariamente, Emma "s'abonna à la *Corbeille*, journal de femmes, et au *Sylphe des salons*"³⁶, o que evidencia a sua apetência também por periódicos. E, n' *O Primo Bazílio* é, justamente a leitura de um Jornal que causará a perdição de Luiza:

"Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Bazílio. (...)

"«Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o Sr. Bazílio de Brito, bem conhecido da nossa sociedade. Sua excelência, que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos de Sua Excelência, que são numerosos»."

"Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios. - Fora o seu primeiro namoro, o primo Bazílio! Tinha ela então dezoito anos! Ninguém o sabia, nem Jorge (...)"³⁷

No entanto, como podemos verificar, não são propriamente as notícias de cariz político e económico que atraem as atenções das leitoras, não é a actualidade do mundo real coetâneo que as cativa, mas a informação, o "fait-divers" que permita dar largas à sua memória ou à sua imaginação sempre profícuas.

³⁶ Queirós, Eça - idem, pág. 13

³⁶ Flaubert; Gustave - idem, pág. 92

³⁷ Queirós, Eça - idem, pág. 14; pág. 19

E é-lhes sem dúvida necessário alimentar estas duas características, o que fazem com deleite através do bilhete amoroso, de revistas ilustradas, de poesia de amantes, mas sobretudo através do romance. Assim, em França, dos anos trinta aos anos sessenta de Oitocentos, é Paul de Kock o autor favorito, e os romances mais lidos *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, *Antonine* de Dumas Filho ou uma obra de Georges Sand. Qualificada de *Liseuse*, por Matisse (imagem 32)³⁸, de devoradora de livros, a leitora caracteriza-se pelo gosto do sonho, proporcionado pelas páginas de ficção. Por este motivo, as leituras femininas são qualificadas de irrealis, quiméricas, mundo de desejos e de evasão. Não é por acaso que algumas representações de elementos femininos têm por título "Rêverie", "La Rêveuse" ou "Chimère de l'imagination", porque, segundo W. Iser, em *L'Acte de Lecture*:

"Au cour de la lecture se produit un travail de transformation du texte qui se réalise par la mise en oeuvre de certaines facultés humaines. Il s'ensuit un effet du texte qui ne peut être étudié ni dans le texte seul ni dans le seul comportement du lecteur; le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise" ³⁹

E é porque a criatividade entra em jogo que a leitura se torna prazer, já que permite pôr as suas qualidades interpretativas à prova, seleccionando conhecimentos armazenados e estabelecendo uma infinidade

³⁸ in *Matisse*, Booking International, Paris, Euredition, 1993, F19

³⁹ Pág. 13

Imagem 32



de correspondências entre a realidade e os textos, e entre a realidade dos textos em si.

2.

MADAME BOVARY

2. MADAME BOVARY

2.1. Relevância e Funcionalidade da leitura em Madame Bovary

*"L'homme est incapable de désirer par lui seul: il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers. Ce tiers peut-être extérieur à l'action romanesque: comme les manuels de chevalerie pour Don Quichotte ou les romans d'amour pour Emma Bovary"*¹

O romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, conta a "história" de uma personagem, Emma Bovary, condicionada por certas características psicoculturais que influenciam o seu comportamento, "história" de que fazem parte também outras personagens - Charles Bovary, M. Homais, Rodolphe, Léon, entre outros __, determinados cenários __ Rouen, Tostes Yonville __ e situações socio-culturais que envolvem as personagens. É esta "história" que é relatada por um "discurso" estruturado e que identificaremos com o longo "enunciado" que começa com as palavras "Nous étions à l'étude" e que termina com o período "Il vient de recevoir la croix d'honneur".

Emma Bovary, a protagonista, converte-se no centro da nossa atenção por adoptar, no mundo possível que povoa, uma atitude recorrente

¹ Prefácio a *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, René Girard, Paris, Editions Bernard Grasset, 1961

que, pelos aspectos durativos de que se reveste, surge como forma de caracterização da personagem: a leitura. Ficção vista pela ficção, acto de ler tornado objecto da nossa interpretação, este processo de "mise en abyme", tem como objectivo primordial evidenciar as funções estruturais e semânticas que a leitura desempenha neste universo romanesco sobretudo se pensarmos como Christian Doumet qu'"Il y a sans doute deux façons de représenter symboliquement l'expérience de la lecture".²

Flaubert divide a sua narrativa em três partes, nas quais assistimos à emergência de espaços concretos que se afirmam pela sua individualidade, pela sua alternância ou mesmo pela relação de interdependência que entre eles se estabelece.

Sob o signo de Tostes, é-nos dado a conhecer, de forma breve e por intermédio de um narrador de certa forma indefinido, um "nous" de evidente focalização interna, Charles Bovary, desde a sua infância até ao momento em que, já adulto, conheceu Emma. A heroína é apresentada ao leitor através do discurso do narrador heterodiegético que, no entanto, dissimula a sua presença ao utilizar o ponto de vista de Charles.

Charles, no entanto, e por razões que adiante apresentaremos, apenas conhece de Emma o estritamente observável, fixando a essência da sua

² "Soit on s'attache à la structure de son support: surface plane, étendue délébile, résumé de la superficie du monde; et peu importe de la matière, papier ou pierre, peau ou soie, eau ou glace: toute phénoménologie de la lecture doit partir de l'évidence des surfaces; car toute surface n'est bonne à lire autant qu'à écrire.

Soit on se consacre à la structure du signe: lettre, mot ou phrase, parcelle du monde absent, dont Mallarmé mieux que d'autres a montré la nécessaire défection. Alors sera privilégié dans le texte son pouvoir d'évanescence ou, au contraire, sa résistance, sa capacité d'obturation. Images de l'obscurcissement et de l'épiphanie alterneront, par exemple, sous les espèces opposées du gouffre et de l'émersion. Toute métaphysique de la lecture doit partir de l'évidence du vide, de l'évidence du langage." in *Le Rituel du Livre*, Paris, Hachette, 1992, pág. 124

paixão nascente nos dados fornecidos por uma insuficiente e lacunar focalização externa. Ao médico de Tostes bastava a contemplação da beleza de Emma para alimentar o seu amor, como se fosse o reflexo inequívoco da sua alma. Dela ficamos a conhecer em pormenor características das suas mãos, a cor dos cabelos, mas também o desenhado do seu rosto ou o timbre da sua voz, que têm como objectivo exaltar a fina sensualidade da personagem:

"Selon la mode de la campagne, elle lui proposa de boire quelque chose. (...) elle se renversait pour boire; et, la tête en arrière, les lèvres avancées, le cou tendu, elle riait de ne rien sentir, tandis que le bout de la langue, passant entre des dents fines léchait à petits coups le fond du verre. (...) et, selon ce qu'elle disait, sa voix était claire, aigüe, ou, se couvrant de langueur tout à coup, traînait des modulations qui finissaient presque en murmures (...)"³

A lânguida beleza de Emma ganha relevo aos olhos de Charles, quando este, implicitamente, a compara a Madame Dubuc, sua esposa e viúva de um oficial de diligência de Dieppe. Héloïse era magra,

"(...) avait les dents longues; elle portait en toute saison un petit châle noir dont la pointe lui descendait dans les omoplates; sa taille dure était engainée dans les robes en façon de fourreau, trop courtes, qui décrouvaient ses chevilles avec

³ Flaubert, Gustave - idem, pp. 47-48

les rubans de ses souliers larges s'entrecroisant sur des bas gris".

É, por conseguinte, com agrado que Charles vai a Bertaux, enquanto médico, para se informar acerca do estado de saúde de M. Rouault, pai de Emma. É, no entanto, sintomática a ausência de diálogo entre Charles e Emma, durante as visitas:

*" Elle se rassit et elle reprit son ouvrage, qui était un bas de coton blanc où elle faisait des reprises; elle travaillait le front baissé; elle ne parlait pas, Charles non plus."*⁴

Inflamado pelo charme de Emma, expresso no seu comportamento e atitudes, Charles "esquece-se" de dialogar, o que o impede de aceder ao conhecimento do carácter de Mademoiselle Rouault, da sua educação, da sua cultura. Esta "tarefa" é-lhe facilitada pela curiosidade ciumenta de Heloïse Dubuc, que, ao saber que

*"(...) Mlle Rouault, élevée au convent, chez les Ursulines, avait reçu, comme on dit, une belle éducation, qu'elle savait, en conséquence, la danse, la géographie, le dessin, faire de la tapisserie et toucher du piano",*⁵

logo impede o marido de continuar a cumprir as suas visitas médicas à quinta de Bertaux.

⁴ Idem, pp. 42-43.

⁵ Idem, pág. 47.

⁶ Idem, pág. 42.

Enviuvando pouco tempo depois, Charles, convidado por M. Rouault a frequentar de novo a casa, insiste em alimentar a sua paixão de elementos exteriores da beleza de Emma, sem se preocupar em os analisar e interpretar, a fim de concluir algo relativo ao foro psicológico da jovem, ao seu universo de valores, ao seu mundo de referências ideológicas. Charles tinha reparado que

"Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille",⁷

mas não verificou, neste pormenor, um índicio de espírito aberto, ávido de situações novas, buscando a liberdade interdita à condição feminina do séc. XIX. Do mesmo modo, a atracção que sobre ele exerciam os "petits cheveux follets de sa nuque" (p. 41), impediu-o de compreender a mensagem por eles subtilmente expressa: a de que, assemelhar-se a um "jeu follet", é ser uma figura portadora de um encanto especial, sem dúvida, mas também de uma inconstância irremediável, e, por esse motivo, ser pouco merecedora de confiança, de abdicação e sobretudo de amor, como a sequência narrativa o demonstrará. Contudo, apesar do reduzido conhecimento que detêm um acerca do outro, Charles desposa Emma.

Após a cerimónia do casamento, os noivos vão para Tostes. Neste momento da narrativa, que coincide com o Capítulo V da Primeira Parte, opera-se uma alteração dos pontos de vista inicialmente utilizados pelo narrador: o "nous" indefinido que nos deu a conhecer Charles, e o deste, através de quem pudemos ver Emma, cedem lugar a um narrador

⁷ Idem, pág. 40

heterodiegético que oscila entre a utilização de um regime omnisciente de focalização que lhe é peculiar e o interno da personagem:

*"Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fut trompée, songeait-elle."*⁹

Neste sentido, Flaubert seguiu a lição balzaquiana, segundo a qual o comportamento da personagem é consequência directa e imediata do meio físico em que está inserida, e revelador de características sociais, ideológicas e culturais que, mais cedo ou mais tarde, se vislumbram através de atitudes e discursos dos intervenientes na acção. Por este motivo, o ponto de vista inicial de Emma se reveste apenas de uma capacidade relativa de conhecimento; ela só vê o espaço físico, de que fazem parte alguns objectos simbólicos, como por exemplo o "bouquet" de casamento da primeira esposa de Charles. São estes símbolos que facultarão a passagem de um regime de focalização eminentemente externa, para o campo de observação subjectivo e interno da personagem, que alternará de forma subtil com o do narrador, e que se manterá até ao suicídio da personagem. De facto, o final do Capítulo V permite-nos aceder aos pensamentos da heroína, ao desenrolar da sua corrente de consciência, à análise da sua desilusão, à busca de causas para a sua tristeza:

*"Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres."*⁹

⁹ Idem, pág. 62

⁹ Idem, pág. 63

Em *Madame Bovary*, o Capítulo VI da Primeira Parte, ao fazer referência à educação de Emma, baseada essencialmente na leitura de romances, fixa o foco da observação da personagem no seu próprio espaço psicológico. Só então se mencionam os seus paradigmas de comportamento, através de um discurso que combina habilmente uma focalização omnisciente utilizada pelo narrador e a interna da personagem, o que se torna evidente pela utilização de pronomes pessoais de primeira e segunda pessoa, "nous" e "vous", misto de diálogo entre um registo abstracto do discurso narrador e o subjectivo da personagem, mas também, e sobretudo, entre as duas vertentes do sujeito interiormente dividido e dilacerado que é Emma Bovary:

"Elle avait lu Paul et Virginie et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clachers (...)"¹⁰.

No convento,

"[Une vieille fille] contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches".¹¹

¹⁰ Idem, pág. 64

¹¹ Idem, pág. 66

A partir deste capítulo, o narrador privilegiará a visão de Emma, acerca do mundo exterior e de si mesma, já que, sendo a análise do seu carácter o tema central deste romance psicológico só assim será possível tornar verosimilhante o discurso textual, embora o narrador não resista à tentação de mostrar que, não raro, pactua com os anseios da protagonista.

A referência às leituras de Emma funciona, por conseguinte, como signo narrativo de eleição utilizado pelo narrador, dado que permitirá ao leitor compreender o comportamento da heroína, colocando-se este numa posição privilegiada em relação a Charles, que terá sempre um conhecimento incompleto e assaz imperfeito da razão de ser das atitudes extraordinárias da esposa.

A função estrutural das leituras na economia do romance surge também reforçada pelo facto de ainda não terem sido anteriormente mencionadas as suas preferências ficcionais, mesmo quando se fizera uma breve alusão à educação de Emma, através de informações que Mme Dubuc recebera da jovem de Bertaux, como

*"quelqu'un qui savait causer, une brodeuse, un bel esprit."*¹²

E nós, leitores, só ficamos disso informados quando o narrador decide dar-nos o panorama da mente de Emma, panorama esse que continua a ser ocultado às demais personagens que povoam o universo diegético.

¹² Idem, pág. 42

2.2. Funções Semânticas da Leitura

Através da leitura do Capítulo VI da Primeira parte de *Madame Bovary*, ficamos a saber que, desde os treze anos, Emma leu durante a sua permanência no convento, não só a Bíblia, cujas

" (...) *comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues.*"¹³

mas também "les *Conférences* de l'abbé Frayssinous, et, le dimanche, des passages du *Génie du Christianisme par récréation*"¹⁴, que exaltavam a melancolia romântica e o lirismo da natureza - o mar tempestuoso e o campo povoado de ruínas.

Durante a semana, lia, "en cachette", romances que contavam histórias de "amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires (...), forêts sombres, troubles du coeur, serments, sanglots, larmes et baisers" e cujos heróis eram "messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes."¹⁵

Aos quinze anos e durante seis meses, Emma frequentou com assiduidade os gabinetes de leitura onde escolhia livros de cariz romântico, fosse ele sentimental ou histórico. Assim sendo, leu e viveu por intermédio

¹³ Idem, pág. 65

¹⁴ Idem, pág. 65

¹⁵ Idem, pág. 67

de páginas de romance as intrigas concebidas por W. Scott¹⁶, Byron, Rousseau ou Lamartine, e, à noite, no silêncio do dormitório, tremia e vibrava de sentimento ao ver as imagens dos Keepsakes que algumas colegas tinham recebido como presente, imagens concebidas por autores desconhecidos, mas quase sempre condes ou viscondes. Destas leituras, Emma procurava retirar um proveito pessoal, porque de "tempérament plus sentimental qu'artiste, cherchant de émotions et non des paysages". A capa dos livros, em geral, e dos Keepsakes em particular não tem como função dissimular um determinado conteúdo, mas, pelo contrário revelá-lo, dando das suas páginas uma imagem sensível, sensual, essencial. Neste sentido, o acto de ler, como nos demonstra Emma, mobiliza igualmente o tacto e o olhar a par da capacidade de interpretação, numa apreensão sintética da obra:

*"Maniant délicatement leurs belles reliures de satin (...)
[Emma] frémissait, en soulevant de son haleine le papier de
soie des gravures, qui se levait à demi plié et retombait
doucement contre la page. C'était, derrière la balustrade d'un
balcon, un jeune homme en court manteau qui serrait dans ses
bras une jeune fille(...)"¹⁷.*

Como o espírito se faz corpo, a leitura aqui fez-se livro. Porque ler deve ser também fruição para a personagem que se esforça por reconciliar a sua alma com o seu corpo; os livros obras-de-arte tornam sensíveis as

¹⁶ O sucesso de Walter Scott, na época, deveu-se, segundo Stendhal, ao teor das histórias narradas, misto de "tragédie romantique" e de "longues descriptions". Cf. Michel Lioure, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 67.

¹⁷ Flaubert, G. - idem, pág. 67

realidades de ordem espiritual. E estes livros, que materializam a leitura, representam, para a heroína que não é nem artista nem escritora, uma forma de criação: como a protagonista põe em cena a sua pessoa e a sua vida, o livro inscreve na realidade imagens dela própria, as suas interpretações dos livros. Tornada subjectiva, a experiência de leitura aproxima-se de uma experiência sensível, na medida em que o texto lido se apaga por trás da "história" e das "personagens". Assim é que podemos afirmar com Joëlle Gleize que "Pour que la lecture devienne expérience sensible, il suffit que le livre ne soit plus qu'un objet"¹⁸.

Como podemos observar, lido ou não, o livro integra-se no texto romanesco e ganha sentido pelas relações que estabelece com todos os outros elementos da diegese, para além de ser uma marca do real no texto ficcional, um "efeito do real" na acepção de Roland Barthes.

Os livros no romance, identificados ou não, são fautores de uma linha de continuidade entre mundo real e mundo ficcional, sobretudo no romance realista. Os livros de ficção são, por conseguinte, produzidos, distribuídos, postos em circulação e oferecidos ao acto de leitura segundo processos que vigoram na sociedade de referência, podendo, por esse motivo, fornecer informações concretas sobre o estado social e económico real¹⁹. O pendor histórico e sociológico dos romancistas de Oitocentos obriga-os a fazer circular nas suas obras livros, não só verosimilhantes, mas sobretudo representativos. Os livros são "de petits faits vrais"²⁰, já que, na maioria dos casos, os títulos que aparecem nas ficções são os que conheceram

¹⁸ Gleize, Joëlle - idem , pág. 233

¹⁹ Cf. Barbier, *Histoire de l'Édition Française*, t. III, Promodis, 1985, p. 70

²⁰ Cf. Gleize, J. - idem

grande notoriedade no mundo real, o que contribui para fazer dos livros um eco da recepção literária num momento histórico concreto:

No caso de *Emma Bovary*, o livro tem como objectivo primordial caracterizar a personagem, do ponto de vista sociológico e psicológico. Este valor descritivo dos livros, descritivo do seu leitor ou do seu possuidor, é uma convenção social apresentada como verdade de experiência, já que contribui para o retrato indirecto da personagem. Os livros lidos pela personagem devem, por conseguinte, ser interpretados como signos ou como emblemas portadores de informação acerca do seu leitor.

2.2.1. Função Explicativa da Leitura

Assim sendo, uma das funções semânticas da leitura neste romance é a *Explicativa*, dado que instaura no sintagma narrativo o princípio da causalidade e do determinismo diegético, bem como o de esclarecimento e de explicação dos actos da personagens.

Foi, de facto, a leitura que inscreveu na mente da jovem de Bertaux os paradigmas de beleza, inteligência e sensibilidade masculinas, bem como o conceito de Amor que, para si, construiu. Ora, Charles, na realidade quotidianamente vivida e partilhada, não se aproximava dos ideais que povoavam a mente de Emma, o que a levou a concluir __ já que era "[un] esprit positif au milieu des enthousiasmes"²¹ __, que um desfasamento

²¹ Flaubert, Gustave - idem, pág. 69

evidente se instaurava entre a vida e a imagem da vida que os romancistas tinham criado no universo da literatura.

Na verdade, a literatura até ao século XVIII sempre privilegiou como protagonistas das suas diegeses seres de eleição social e cultural, da epopeia clássica à epopeia burlesca medieval, do teatro grego às peças de Corneille, Racine ou Molière, passando pela narrativa de viagens ou pela novela sentimental. Papel contrário desempenha a novela picaresca espanhola do século XVII que, ao apresentar-nos como herói das suas acções um ser moralmente desclassificado e, por conseguinte, banido da sociedade, vai a pouco e pouco ajudando a abrir caminho, neste sentido, à multiplicidade de tipos sociais que o romance realista nos apresenta.

Foi o livro ficcional que apresentou à leitora-personagem um mundo possível rico em cenários a reproduzir. Foi a literatura que facultou a Emma um modelo em relação ao qual ela passou a identificar-se, antecipando, desta forma, a sequência textual que mostrará o sucesso ou o fracasso dos processos miméticos. Estas possibilidades de reforço da coerência narrativa graças ao livro são particularmente exploradas por Flaubert. Por meio do mimetismo, o livro conforma a estrutura narrativa da história que, parcialmente, segue as vias que tinha traçado, como se se tratasse de um cenário integrado na obra.

Este é o motivo fator da desilusão da personagem face ao casamento, por intermédio da figura do marido que não correspondia ao tipo de amante descrito pela literatura. Flaubert, recorrendo a um método de observação tanto quanto possível científico, mostra, na sua narrativa, que as características culturais da sua heroína são produto da educação a

que foi votada. Pela análise de *Madame Bovary*, e sobretudo do Capítulo VI da Primeira Parte, concluímos que a prática cultural da leitura e as preferências em matéria de literatura manifestadas por Emma estão estritamente ligadas, em primeiro lugar, ao seu nível de instrução - dado por títulos escolares ou por anos de estudo - e, em segundo, à sua origem social. Michel Picard²² considera que "Madame Bovary" est un roman de l'éducation", já que as primeiras palavras do "incipit" inscrevem "la fiction dans le cadre de l'institution scolaire", pelo que o título de "Education Sentimentale" se adaptaria de forma singular à história de Emma Bovary.

De facto, verifica-se um abismo entre a qualidade da educação/instrução de Emma, que aos doze anos já tinha lido *Paul et Virginie*, e a de Charles que só tardiamente inicia a sua aprendizagem e em condições deploráveis:

*"A douze ans, sa mère obtint que l'on commençât ses études. On en chargea le curé. Mais les leçons étaient si courtes et si mal suivies, qu'elles ne pouvaient servir à grand-chose. C'était aux moments perdus qu'elles se donnaient, dans la sacristie, debout, à la hâte, entre un baptême et un enterrement (...)."*²³

Só aos quinze anos os pais decidem enviá-lo para a escola, onde "il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera dans les grands, où l'appelle son âge"²⁴, segundo opinião do "Proviseur".

²² Picard, Michel - "La prodigalité d'Emma Bovary" in *La Lecture comme Jeu*, Paris, Minuit, 1986, p. 272

²³ Flaubert, Gustave - idem, p. 29

Este pormenor vai constituir um fosso intransponível entre Charles e Emma, que, aos treze anos, ingressa no convento onde recebe uma educação esmerada e onde dá provas de possuir uma inteligência extraordinária;

"Elle jouait fort peu durant les récréations, comprenait bien le catéchisme, et c'est elle qui répondait toujours à M. le vicaire dans les questions difficiles",²⁵

contrariamente a Charles que mal sabia pronunciar o seu nome:

*" - Levez-vous, reprit le professeur, et dites-moi votre nom.
Le nouveau articula, d'une voix bredouillante, un nom inintelligible.*

- Répétez!

(...)

Le nouveau, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche demesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelq'un, ce mot:

- Charbovari"²⁶

A distância intelectual entre Charles e Emma é ainda marcada pela dificuldade por ele demonstrada na prossecução dos seus estudos, na lentidão com que obtém os graus escolares, na apatia face ao saber instituído:

"Le programme des cours, qu'il lut sur l'affiche, lui fit un effet d'étourdissement: cours d'anatomie, cours de pathologie,

²⁴ Idem, pág. 23

²⁵ Idem, pág. 24

²⁶ Idem, pág. 25

cours de physiologie, cours de pharmacie, cours de chimie, et de botanique, et de clinique, et de thérapeutique, sans compter l'hygiène ni la matière médicale, tous noms dont il ignorait les étymologies et qui étaient comme autant de portes de sanctuaires pleins d'augustes ténèbres."

"Il n'y comprit rien; il avait beau écouter, il ne saisissait pas".²⁷

Tendo ficado reprovado no primeiro exame para "officier de santé", só cinco anos mais tarde obtém o diploma. Contrariamente, Emma tinha sido uma aluna exemplar, a avaliar pelos prémios escolares que recebeu:

"Elle lui fit voir ses anciens cahiers de musique, les petits livres qu'on lui avait donnés en prix et les couronnes en feuilles de chêne(...)"

"Elle se rappelait les jours de distribution des prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes (...) elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments; la cour était pleine de calèches, on lui disait adieu par les portières, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon."²⁸

Mas Charles,

²⁷ Idem, pp. 30, 31.

²⁸ Idem, pág. 48; pág. 76

"A force de s'appliquer, (...) se mantint toujours vers le milieu de la classe (...)"²⁹

Através destas acções de inculcação e de imposição de valor que exerce, a instituição escolar contribui também para a constituição de uma disposição geral e transportável em relação à cultura legítima que, adquirida por meio de saberes e práticas escolares reconhecidas, tende a aplicar-se para além dos limites do estritamente "escolar", no caso de Emma, sempre propensa a acumular experiências e "prémios" que se mostram rentáveis também noutros campos da actividade humana.

A intensidade da concentração do autor no pormenor da educação, radicalmente distinta, das duas personagens, tem como objectivo explicar a razão de ser do comportamento de Emma para com o marido, da sua intransigência relativamente à mediocridade e ao carácter eminentemente obnócio deste, porque responsável por dois tipos opostos de gosto e de cultura. Educações diferentes originam ciências de gosto e consumos culturais específicos. Pela obtenção de prémios académicos Emma acedeu, ao contrário de Charles, à cultura legítima, que se manifesta por preferências específicas, como os gostos em matéria de música e de culinária, em matéria de literatura e de penteado, em matéria de pintura e de desporto:

" La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. Il n'avait jamais été curieux (...) d'aller voir au théâtre

²⁹ Idem, pág. 30

les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman."

"Comme il avait eu longtemps l'habitude du bonnet de coton, son foulard ne lui tenait pas aux oreilles, aussi ses cheveux, le matin, étaient rabattus pêle-mêle sur sa figure et blanchis par le duvet de son oreiller, dont les cordons se dénouaient pendant la nuit (...)."³⁰

Esta reintegração aparentemente bárbara do consumo estético no universo de consumo comum reinstaura a oposição, fundamento da estética intelectual desde Kant, entre gosto dos sentidos e gosto da reflexão, e entre prazer fácil - prazer sensível reduzido a um prazer dos sentidos - e prazer puro, predisposto a tornar-se um símbolo de excelência moral e uma medida da capacidade de sublimação que define o homem verdadeiramente humano. Por isso, olhando e analisando o comportamento de Charles, e comparando-o ao das personagens masculinas que tinha encontrado nos romances, Emma interroga-se se

" Un homme au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien."³¹

³⁰ Idem, pág. 72-73

³¹ Idem, pág. 72

Médico por deliberação paterna e não sem um desmesurado esforço, como tivemos ocasião de observar, Charles não foi nunca iniciado na prática da leitura ou na apreciação da arte musical ou pictural, como aconteceu com Emma, o que o impediu de aceder a um posicionamento estético perante a vida, já que, "M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que *ce n'était pas la peine!*" Assim sendo, e por comparação implícita entre ambos, podemos considerar que a arte e a prática artística em qualquer das suas vertentes formais desempenham, quer se queira quer não, quer se saiba ou não, uma função social de legitimação das diferenças sociais, o que cria, aparentemente, uma situação paradoxal neste universo diegético. Emma tinha obtido prémios, no convento, mas era Charles quem possuía o grau académico. No entanto, a superioridade intelectual de Emma denota-se pela familiaridade que demonstra possuir com vários campos artísticos: a literatura, a pintura, a música. De todos os objectos oferecidos à escolha do público, os que indubitavelmente *classificam* o indivíduo são as obras de arte legítimas que, globalmente distintas, permitem estabelecer distinções infinitas, pelo jogo das divisões e subdivisões em géneros, épocas, formas e autores, e pelas concepções de formas de vida que suscitam na vida real ou no imaginário do sujeito. Foi porque leu romances que exaltavam a paixão e o ultra-romantismo das atitudes que Emma

"eût (...) désiré se marier à minuit, aux flambeaux"³²

e que

³² Idem, pág. 51

*"d'après des théories qu'elle croyait bonnes, elle voulut se donner de l'amour. Au clair de lune, dans le jardin, elle récitait tout ce qu'elle savait par coeur de rimes passionnées et lui chantait en soupirant des adagios mélancoliques; mais elle se trouvait ensuite aussi calme qu'auparavant, et Charles n'en paraissait ni plus amoureux ni plus remué."*³³

As receitas romanescas de sublimação passional demonstraram à heroína toda a sua ineficácia, porque desfasadas em relação aos tipos humanos realmente existentes e aos estilos de vida comuns:

*"Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse! (...) avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte les bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes!"*³⁴

A protagonista, parece, no entanto, aceitar a sorte que o destino lhe reservou, o fracasso do casamento, o sofrimento e o tédio da província, porque era esta afinal a vida, era esta a realidade. E, à imagem das heroínas romanescas, obedece resignadamente à força implacável do Fado. O sentido estético que rege as suas atitudes torna-se marca distintiva da personagem, já que a disposição estética é uma dimensão do

³³ Idem, pág. 75

³⁴ Idem, pág. 71

distanciamento assumido face ao mundo e face aos outros. O afastamento torna-se tanto mais lancinante quanto mais Emma se comporta de forma estética, reagindo segundo as leis romanescas e não segundo os imperativos do comportamento humano real.³⁵

Mas o posicionamento estético de Emma face aos estímulos quotidianos é consequência directa e imediata, não só do seu grau de instrução/educação, mas também da sua origem social. Foi porque pertenceu à burguesia média-alta que teve acesso, desde cedo, à educação, contrariamente a Charles que, como todo o pequeno burguês, retarda o seu processo de aprendizagem "(...) ses parents, par économie, ne l'ayant envoyé au collège que le plus tard possible". Lembremo-nos de que a leitura de romances não era uma prática de todas as classes sociais, mas daquelas que tinham, na época, meios económicos para os comprar ou alugar. Ora, o pai de Emma, "M. Rouault devait être un cultivateur des plus aisés"³⁶ e o que, de imediato, surpreendeu Charles - Charles que sempre vivera numa espécie de "logis moitié ferme, moitié maison de maître"³⁷ alugado, "sur les confins du pays de Caux et de la Picardie" -, ao chegar a Bertaux, foi a boa aparência da quinta e a sua riqueza, manifesta através "de gros chevaux de labour", dos "râteliers neufs", do "large fumier", da "bergerie larguée", da "grange haute", das "deux grandes charrettes et quatre charrues"³⁸. Obviamente, estas duas condições sociais criaram, desde cedo, estilos de vida peculiares, que se tornaram na mais

³⁵ Cf. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris: Minuit, 1979, p. 59.

³⁶ Flaubert, Gustave - idem, pág. 36

³⁷ Idem, pág. 27

³⁸ Idem, pág. 37

intransponível das barreiras entre ambos. Na verdade, o estilo de vida de Emma, obedecendo a um paradigma artístico, transformou uma maneira arbitrária de viver numa maneira legítima de existência, numa arte de viver que não tolera outras formas consideradas inferiores.

Assim, as preferências de Emma são a afirmação prática de uma diferença inevitável relativamente a Charles. E não é por acaso que, quando têm necessidade de se justificar, elas se afirmem de modo negativo, pela recusa de outro tipo de gostos: em matéria de gostos, qualquer determinação é negação; então, os gostos convertem-se, antes de mais, em *desgostos*, feitos de horror ou de intolerância visceral relativamente aos outros gostos, aos gostos do outro:

*"Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient, sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du convent."*³⁹

Descodificar os outros e o mundo consiste, segundo Joëlle Gleize, "à rechercher, derrière les répétitions et les différences les lois qui les régissent, lois générales qui sont, dans le domaine mondain, l'équivalent de l'essence d'une oeuvre dans le monde de l'art".⁴⁰ Desta forma, a leitura

³⁹ Idem, pág. 76

⁴⁰ Gleize, Joëlle - idem, pág. 239

ocupa, no campo das comparações, a posição dominante que não pode ocupar no das experiências artísticas; adquirindo o estatuto de experiência modelo para todo o desvio entre a realidade e a representação que dela Emma fez através da literatura.

Desta forma, o estilo de vida de Emma, um estilo de vida estético, converte-se num permanente desafio lançado ao estilo de vida pequeno burguês de Charles, com a finalidade de lhe fazer ressaltar o irrealismo e o absurdo. E este absurdo torna-se dramático quando à heroína surge a possibilidade de comparar, na vida real, o marido a outros elementos masculinos da sociedade, no castelo de Vaubyessard.

2.2.2. Função Reveladora da Leitura

A tragicidade que encerra a verdade da sua vida como esposa de Charles torna-se verdadeiramente lancinante quando, convidada para um baile no castelo de Vaubyessard, Emma se dá conta de que, afinal, na vida real, também se pode encontrar o fascínio evocado nas páginas de ficção, quando se dá conta de que, na sociedade contemporânea, também há personagens de eleição e que são, do ponto de vista da beleza, do carácter e do discurso, a réplica perfeita dos figurinos romanescos.

Charles e Emma são convidados pelo marquês d'Andervilliers, no final de Setembro, para comparecerem ao baile, não apenas como forma de reconhecimento pelo tratamento prescrito por Charles ao candidato à Câmara dos Deputados e pelos rebentos de cerejeira que lhe enviara, mas

sobretudo porque o marquês, tendo ido a Tostes agradecer pessoalmente a Charles os seus cuidados, reparou em Emma, "trouva qu'elle avait une jolie taille"⁴¹ e, acima de tudo, "qu'elle ne saluait point en paysanne". Como se pode concluir, a razão de ser do convite foram a beleza, o charme e o comportamento da heróína, o seu estilo próprio, a sua elegância natural e não propriamente a pessoa de Charles, pelas suas qualidades ou funções,

*"si bien qu'on ne croit pas au château outrepasser les bornes de la condescendance, ni d'autre part commettre une maladresse, en invitant le jeune ménage."*⁴²

Como se verifica, a nobreza é essencialista: considerando a existência como uma emanção da essência, a nobreza apenas confere atenção aos actos em si mesmos na medida em que manifestam claramente, pelas suas nuances formais, que o único princípio por que se regem é a perpetuação da essência, em virtude da qual se realizam.

É este mesmo essencialismo que faz com que a nobreza se imponha a si mesma o que a sua essência determina - "noblesse oblige" -, que peça a si mesma o que ninguém ousaria pedir-lhe, que se dê provas a si mesma de que está à sua própria altura, isto é, à altura da sua essência. Compreendemos, assim, como se exerce o efeito das marcas de classe, das distinções de casta. Por este motivo, em *Vaubyessard*, encontraremos personagens com características semelhantes, marcando um gosto de classe instituído, burilado pelo tempo, auto-aperfeiçoado:

⁴¹ Flaubert, Gustave - idem, pág. 78

⁴² Idem

"Emma vit autour du jeu des hommes à figure grave, le menton posé sur de hautes cravates, décorés tous, et qui souriaient silencieusement, en poussant leur queue."⁴³

Estes sim, ao contrário de Charles, estavam em sintonia com as descrições de heróis fornecidos pelas obras literárias a que tivera acesso na adolescência e juventude. "Livres et lectures [d'adolescence] agissent comme des corps conducteurs qui mènent à [l'adolescence] même"⁴⁴. A sua aparência e o seu comportamento surgem aos olhos da protagonista com virtudes essenciais, através das quais se revela a "antiguidade" de classe e a forma de aí chegar. Existem determinados pormenores que nunca se vêem se não forem "vistos" no momento preciso: paradoxalmente, a precocidade é um efeito da antiguidade. A nobreza é a forma por excelência da precocidade, na medida em que não é nada mais senão a "antiguidade" que possuem desde a nascença os descendentes de famílias com história. Este capital estatutário de origem é reforçado pelas vantagens que dá a precocidade da aquisição da cultura legítima, no que se refere às aprendizagens culturais, à arte da conversação, à cultura musical ou ao sentido das conveniências. Por isso Emma nota que, do conjunto dos convidados, um grupo se distingia "par un air de famille":

"Leurs habits, mieux faits, semblaient d'un drap plus souple, et leurs cheveux, ramenés en boucles vers les tempes, lustrés par des pommades plus fines. Ils avaient le teint de la richesse, ce teint blanc que rehaussent la pâleur des

⁴³ Idem, pág. 79,80

⁴⁴ Gleize, Joëlle - idem, pág. 237

porcelaines, les moires de satin, le vernis des beaux meubles, et qu'entretient dans sa santé un régime discret de nourritures exquises. Leur cou tournait à l'aise sur des cravates basses; leurs favoris longs tombaient sur des cols rabattus; ils s'essuyaient les lèvres à des mouchoirs brodés d'un large chiffre, d'où sortait une odeur suave."⁴⁵

Como se constata - e Emma sente-o de forma lancinante, uma vez que toma não só consciência da mediocridade de Charles, mas sobretudo de que ela se agravará com o tempo -, o efeito do modo de apropriação da cultura legítima (legítima porque apanágio da classe dominante) evidencia-se nas escolhas mais comuns da existência quotidiana, como o mobiliário, o vestuário ou a culinária, profundamente reveladoras das disposições profundas e antigas, porque situadas fora do campo de intervenção da instituição escolar, e constitutivas de um hábito específico, de um estilo de vida peculiar:

*"A trois pas de Emma, un cavalier en habit bleu causait Italie avec une jeune femme pâle, portant une parure de perles. Ils vantaient la grosseur des piliers de Saint-Pierre, Tivoli, le Vésuve, Castellamare et les cassines, les roses de Gênes, le Colisée au clair de la lune."*⁴⁶

O hábito, enquanto sistema de esquemas geradores de práticas inerentes à condição de classe, apreende e revela as diferenças de condição social, pela naturalidade ou afectação com que as personagens as

⁴⁵ Flaubert, Gustave - idem, pág. 84

⁴⁶ Idem, pág. 84

desenvolvem. Os estilos de vida são, por conseguinte, produtos sistemáticos do hábito e; uma vez considerados nas suas relações mútuas, segundo os esquemas pré-estabelecidos, convertem-se em sistemas de signos socialmente qualificados como distintos ou vulgares. Por este motivo, a falta de à-vontade de Charles, a sua postura desajeitada, e, ao mesmo tempo, a sua falta de noção do ridículo evidenciam ainda mais, por comparação constrastiva, a vulgaridade da sua pessoa:

"Charles se traînait à la rampe, les genoux lui rentraient dans le corps. Il avait passé cinq heures de suite, tout debout devant les tables, à regarder jouer au Whist, sans y rien comprendre. Aussi poussa-t-il un grand soupir de satisfaction lorsqu'il eut retiré ses bottes."⁴⁷

O episódio do baile de Vaubyessard reveste-se, como se pode verificar, de uma importância capital na economia da narrativa, na medida em que revela a Emma a existência concreta de sujeitos que são a réplica perfeita dos modelos romanescos, modelos que lhe tinham parecido inexistentes e irreais. Este passo, confirma, aos olhos da heroína, a veracidade do universo ficcional, por ela entendido como único verdadeiro na juventude, pensado inatingível depois do casamento e agora inesperada e agudamente real. E se, antes da experiência da riqueza e do luxo, o enfraquecimento do apreço de Emma em relação a Charles se baseava no confronto estabelecido entre o conjuge e os heróis de romance, a partir do baile, o desinteresse da figura de Charles torna-se mais tocante, porque

⁴⁷ Idem, pág. 87

contraposto à atracção exercida pelos cavalheiros da alta sociedade. O narrador utiliza a focalização da protagonista para nos mostrar o médico:

"Le pantalon de Charles le serrait au ventre,

- Les sous-pieds vont me gêner pour danser, dit-il.

- Danser? reprit Emma

- Oui!

- Mais tu as perdu la tête! on se moquerait de toi, reste à ta place. D'ailleurs c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle."⁴⁸,

comparando-o implicitamente ao charme inqualificável do visconde:

"(...) au milieu du salon, une dame assise sur un tabouret avait devant elle trois valseurs agenouillés. Elle choisit le viconte, et le violon recommença.

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans la même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres."⁴⁹

Como se verifica pela análise dos passos citados, as atitudes e as práticas de Charles e do visconde, estão individualmente harmonizadas entre si, mesmo sem que tenha havido uma procura intencional de coerência, e objectivamente orquestradas, embora longe de qualquer concertação consciente, com as de todos os membros da mesma classe. O

⁴⁸ Idem, pág. 82

⁴⁹ Idem, pp. 86, 87

hábito gera constantemente metáforas práticas, isto é, transferências (de que as práticas motrizes não são senão um exemplo particular) ou antes, transposições sistemáticas impostas pelas condições particulares de actuação comportamental. Charles denota, pela sua timidez, pelo embaraço de não se sentir bem no seu próprio corpo e na sua linguagem, uma experiência pequeno-burguesa do mundo social. Em vez de se integrar no grupo, Charles observa-o à distância, toma "conta de si mesmo", corrige-se e reafirma-se; finalmente, cansado, como que adormece "le dos appuyé contre une porte". Por oposição, o à-vontade do visconde, a sua indiferença perante o olhar dos outros, pressupõe uma segurança capaz de impôr normas de domínio corporal, fautoras de armas específicas como o porte distinto e o charme, que lhe são essencialmente inerentes e lhe propiciam o poder de sedução. O seu charme e o seu carisma designam o poder que detém ao impor, como representação objectiva do seu corpo e do seu ser, a representação que tem de si mesmo, como ser absoluto.

Assim, o facto de o visconde se ter aproximado de Emma para a convidar para uma valsa, a ela que não pertencia, de direito, à nobreza, revela que ele achou, tal como o marquês de Andersvilliers, que a heroína reunia todas as condições para aceder à aristocracia, condições estas facultadas pela prática assídua do universo artístico, por parte de Emma:

"Cependant, un des valseurs, qu'on appelait familièrement vicomte, et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur sa poitrine, vint une seconde fois encore inviter Mme Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien."⁶⁰

⁶⁰ Idem, pág. 86

Desta forma, os três convites feitos a Emma, pelo marquês para o baile, e pelo visconde "une seconde fois encore" para dançar, confirmam à heroína a sua superioridade social, consequência da sua destreza cultural e intelectual, o que se converte numa verdade pungente, já que, na vida real, ela pertence, de facto, à burguesia rural e porque "il lui faudrait tout à l'heure abandonner" (p. 87) a ilusão desta vida luxuosa a que tinha tido acesso. O marquês e o visconde souberam interpretar correctamente as inúmeras informações que, consciente ou inconscientemente, o comportamento de Emma traduzia, pelas simetrias e correspondências resultantes de uma distribuição harmoniosa das redundâncias da sua conduta, do seu gosto.

"Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. Elle disposa ses cheveux d'après les recommandations du coiffeur, et elle entra dans sa robe de barège, étalée sur son lit (...). Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure".⁵¹

O gosto é o operador prático da transmutação dos factos em signos distintos e distintivos, fazendo aceder as diferenças inscritas na *ordem física* dos corpos, à *ordem simbólica* das distinções significantes. O gosto de Emma transformou a sua resposta objectiva aos estímulos oferecidos

⁵¹ Idem, pp. 82,83

em expressão simbólica de posição de classe, ao fazer das obrigações estratégicas de actuação e das dificuldades preferências vivenciais: o aristocracismo das atitudes denota-se pela suavidade, segundo Nietzsche⁵² os gestos moderados e o olhar calmo aliam-se à contenção e à impassibilidade denotativas de superioridade social:

*"On entendit une retournelle de violon et les sons d'un cor.
Elle descendit l'escalier, se retenant de courir.*

*Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On
se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une
banquette."⁵³*

Contudo, o episódio do baile de Vaubyessard, não se restringe a uma experiência única e votada ao esquecimento após a sua realização. Ele vai ser fruto de reinterpretações várias por parte da personagem, dando lugar a uma vivência profundamente subjectiva do matematicismo do tempo cronológico, convertendo-se num momento simbólico da vida de Emma: símbolo de objectivação literária, através da presença do visconde, de quem guarda religiosamente a cigarreira encontrada por Charles à partida do castelo; símbolo da sua distinção, mas essencialmente símbolo da mediocridade em que vive, em virtude do marido escolhido, porque "ce qu'Emma reproche à Charles, au fond, c'est l'absence de signes extérieures d'appartenance à la noblesse"⁵⁴. Consciente de que, afinal, entre Literatura e Sociedade há uma proximidade evidente; consciente de que é o

⁵² F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1964, p. 630.

⁵³ Flaubert, Gustave - idem, pág. 83

⁵⁴ Picard, Michel - idem, pág. 280

real que fornece o suporte de edificação do universo ficcional - embora este possa ter tido o defeito de só mostrar do mundo o Belo Ideal - e aceitando a função dilacerantemente reveladora do romance, a desilusão de Emma, face ao quotidiano que Charles lhe oferecia, torna-se mais incisiva e dolorosa. Esta particularidade é posta em relevo por parte do narrador ao incluir, ainda no capítulo consagrado ao baile de Vaubyessard, o regresso do casal a Tostes. Imediatamente Emma estabelece comparações implícitas entre o mundo da aristocracia, para sempre distante, e o universo pequeno burguês em que estava inserida:

"Quand ils arrivèrent chez eux, le dîner n'était point prêt. Madame s'emporta. Nastasia répondit insolente."

"Il y avait pour dîner de la soupe à l'oignon, avec un morceau de veau à l'oseille. Charles, assis devant Emma, dit en se frottant les mains d'un air heureux:

- Cela fait plaisir de se retrouver chez soi!"⁵⁵

Tinham ficado irremediavelmente distantes o luxo e o prazer da sua experiência. No castelo, ao jantar, o aparato surpreendera os convivas: a qualidade substituíra a quantidade, e a beleza e o cuidado na apresentação gastronómica, a trivialidade dos jantares de Tostes:

"Les pattes rouges des homards dépassaient les plats; de gros fruits dans ses corbeilles à jour s'étagaient sur la mousse; les cailles avaient leurs plumes, des fumées montaient; et, en bas de soie, en culotte courte, en cravate blanche, en jabot, grave comme un juge, le maître d'hôtel,

⁵⁵ idem, p. 89

*passant entre les épaules des convives les plats tout découpés, faisait d'un coup de sa cuiller sauter pour vous le morceau qu'on choisissait".*⁶⁶

O episódio da Vaubyessard converte-se, por conseguinte, em função cardinal, no presente universo diegético, na medida em que se torna motor de uma inflexão no decurso dos acontecimentos:

*"Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie (...). Elle se résigna pourtant; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son coeur était comme eux: au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas."*⁶⁷

Na verdade, detentora do símbolo do sonho tornado realidade - a cigarreira do visconde -, Emma vai, a partir de então, transformar a sua vida, fazer dela uma ficção. Para esse efeito, para alimentar o seu "bovarismo"⁶⁸ e minorar a desilusão, Emma regressa à leitura, não aos

⁶⁶ Idem, pág. 81

⁶⁷ Idem, pág. 90

⁶⁸ "O "bovarismo" (do francês «bovarysme»), termo cunhado em 1892 pelo filósofo Jules Gaultier (1854-1942) a partir do romance de Gustave Flaubert *Madame Bovary* (1856) designa o sentimento de insatisfação nos domínios afectivo e social resultante de um misto de imaginação, vaidade, ambição e desejo sexual insatisfeito, frequente sobretudo no decurso de certas nevroses de mulher. Na filosofia de Gaultier, autor de um estudo intitulado *Le Bovarysme* (1902), a expressão ultrapassa a obra de Flaubert, confundindo-se com a *mitomania* e aparentando-se com a *histeria*; sobre um fundo de vaidade e de imaginação exuberante, o bovarismo processa-se por autogestão nas pessoas ambiciosas que tendem a imaginar-se diferentemente da sua condição real; o bovarismo seria assim tudo aquilo que leva o homem a mentir a si próprio, concebendo-se como aquilo que não é." Cf. Medina, João - *Eça de Queiroz e a Geração de Setenta*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 105.

René Girard, em *Mensonge Romantique et Verité Romanesque*, citando Gaultier, considera que as personagens caracterizadas pelo "bovarismo" "ne parviennent pas à

romances que tinha lido na adolescência e apresentados ao leitor de forma analéptica, mas a uma leitura actual, cronologicamente mais perto de si, ainda mais real, para que a sua transposição para o dia-a-dia da heroína se pudesse consumir de forma definitiva, sem desvios e sem erros. E são os romances de Eugène Sue, Georges Sand e Balzac os que significam as novas preferências literárias de Emma.

Por outro lado, é a partir do momento em que a literatura se reveste de uma função reveladora através do baile, muito embora reveladora apenas de certa parte do real, que a corrente de consciência da personagem passa a ser-nos mostrada de forma sistemática pelo narrador, no dramatismo dialéctivo estabelecido entre desilusão e ilusão, entre violência da dor e sonho de uma fantasia.

2.2.3. Função Evasiva da Leitura

Segundo La Rochefoucault, "Notre amour-propre souffre plus impatiemment la condamnation de nos goûts que de nos opinions."⁶⁹ Por este motivo, a intenção de fuga à banalidade quotidiana vai manifestar-se em Emma pela edificação de um universo fantástico, pleno de vivências extraordinárias; os seus anseios e desejos, em certa medida utópicos, avolumam o estado permanente de "rêverie" em que se encontra, dando origem a uma característica que não mais abandonará e que será a causa

s'égalier au modèle qu'ils se sont proposé. Cependant, l'amour de soi leur défend de s'avouer à eux-mêmes leur impuissance". Paris, Bernard Grasset, 1961, pp. 79/80

⁶⁹ Apud. P. Bourdieu, in *La Distinction*, idem, p. 289.

de frustrações ainda mais profundas: o seu bovarismo ou o "ópio do idealismo", segundo Michel Picard.⁶⁰

Emma decide, após o baile de Vaubyessard, mudar o rumo dos seus dias, o que só se consuma por meio de novas leituras, de escolha de novos universos ficcionais. A estes mundos possíveis, a heroína fará corresponder um espaço físico concreto, Paris, onde se deve encontrar o visconde, onde a elite se reúne, onde as grandes paixões têm lugar, espaço mítico e de sonho, uma vez que nunca terá oportunidade de o conhecer e viver de facto.

"Elle était à Tostes. Lui [le vicomte], il était à Paris, maintenant; là-bas! Comment était ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir (...)".⁶¹

A única experiência que Emma poderá ter da Cidade Luz é a que lhe faculta a sua frutífera imaginação, o seu desmesurado desejo de evasão, a sua real necessidade de expansão anímica para locais distantes. E Paris reúne as condições necessárias para acolher a sua fantasia, por ser, não tanto uma capital administrativa, mas sobretudo o omphalos do mundo económico, social e cultural de então. Assim, se por limitações económicas inerentes à sua condição pequeno-burguesa adquirida com o casamento, não podia aceder à aristocracia, através da sua imaginação e coadjuvada por novos textos, Emma pode passar de "la vie en noir à la vie en rose":

⁶⁰ Picard, Michel - *La Lecture comme jeu*. Essai Sur la Littérature, Paris, Minuit, 1986, pág. 269; "le bovarisme devient la forme moderne du malheur de l'homme pascalien, mis au goût du jour par Unamuno, Camus ou telle mode intellectuelle récente."

⁶¹ Flaubert, Gustave - idem, pág. 91

*"Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons."*⁶²

Mas um mapa de Paris não foi suficiente para alimentar a sua curiosidade. Assinou jornais e revistas, numa avidez acumuladora de informações sobre moda, estreias artísticas ou soirées sociais. No entanto, foram Eugène Sue, Balzac e George Sand que, através dos seus romances, responderam à sua preocupação de conformidade comportamental e intelectual, pela autoridade de que se revestiam os modelos de conduta que propunham. "Elle étudia, dans Eugène Sue, des descriptions d'ameublements"⁶³; por intermédio de Balzac, conheceu todos os pormenores das "Scènes de la Vie Parisienne", os seus mistérios amorosos, as angústias da paixão dissimulada por sorrisos cálidos, à imagem de Mme de Beauséant, e a emoção da vida a três. Mas Georges Sand foi o paradigma: nascida e educada num convento em Paris, Aurore Dupin acaba por levar uma vida bastante livre, tão livre, que toca as franjas do escândalo; os homens sucedem-se na sua vida: casada com o barão Dudevant, acaba por se separar dele (coragem que Emma nunca teve), e liga-se a Jules Sandeau, Musset e finalmente Chopin. São os seus romances, romanescos e românticos, como *Indianna*, *Lélia* e *Mauprat*, de 1832, 1832 e 1837 respectivamente, que prendem a atenção de Emma,

⁶² Idem, pág. 92 .

⁶³ Idem, pág. 92

pela exaltação da paixão e pela expressão de reivindicações femininas, fruto de uma revolta contra os imperativos e os preconceitos sociais da época. Não sabendo, no entanto, jogar como jogo o jogo da literatura, Emma volta a tornar-se vítima das suas próprias leituras, porque de débil compleição psicológica. Os novos romances excitaram a sua sensibilidade, porque idealizaram a realidade, ao substituírem o objecto pelo ideal do objecto.

Os livros ganham, desta forma, uma qualidade, a da sua presença: aparecem com discrição, no caso de *Madame Bovary*, como elementos do quotidiano da personagem, denotando um espaço íntimo e privado; são simultaneamente o princípio de todos os sonhos e de todos os fracassos, mas também, signo de categoria social ou marca de um universo ideológico, já que o saber que encerram é integrado e difundido, de modo subjectivo, pela personagem que lê. O livro surge com a função de mediatizar os desejos e as representações da personagem, provocando uma mutação, uma evolução da heroína na cadeia narrativa, que põe em jogo o seu destino. No entanto, estas leituras de evasão não mostram de imediato, nem de forma unívoca, o sentido da inflexão sofrida pela personagem : este aspecto é retardado pela textualização das contradições, ambiguidades e impasses vividos pela protagonista:

"(...) elle époussetait son étagère, se regardait dans la glace, prenait un livre, puis, rêvant entre les lignes, le laissait tomber sur ses genoux. Elle avait envie de faire des voyages ou de retourner vivre à son couvent. Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris."

" Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon."⁶⁴

E, mais uma vez, como antes, aliás, o romance trai as suas expectativas, na medida em que, aos heróis romanescos sobrevém sempre qualquer acontecimento que muda o rumo das suas vidas. No seu caso os textos tornaram-se pretextos, as narrativas não fizeram mais do que aumentar a sua angústia, porque nada de extraordinário lhe acontece. E a sua desilusão não encontra já solução na literatura:

"- J'ai tout lu, se disait-elle."

"Puis elle remontait, fermait la porte, étalait les charbons et, défaillant à la chaleur du foyer, sentait l'ennui plus lourd qui retombait sur elle."⁶⁵

As leituras de evasão evidenciam, pela dialéctica entre "spleen" e "idéaI", o dramatismo cada vez mais agudo da divisão interior do sujeito, plasmado na tensão estabelecida entre as leituras iniciáticas da adolescência e as páginas sedutoras, mas por si só ineficazes, da idade adulta. O valor ideológico atribuído a estas leituras — antitéticas para a personagem do ponto de vista dos seus efeitos imediatos: portadoras de bem estar as realizadas no convento, inoperantes as de agora — permanece, então, carregado de incertezas. E esta oscilação da personagem, esta incapacidade de decidir qual das leituras é portadora de verdade, é um dos

⁶⁴ Idem, pág. 95; pág. 97

⁶⁵ Idem, pág. 98; pág. 94

sintomas mais evidentes do "vague des passions"⁶⁶. O saber e os valores que lhe foram transmitidos pela leitura de Sue, Balzac e G. Sand aumentaram a sua inadaptação, situando-a historicamente, ao dotá-la dos sintomas do "mal du siècle"⁶⁷. Nesta evasão romântica pelo romance, tomada de consciência e ilusão caminham lado a lado:

*"Est-ce que cette misère durerait toujours? est-ce qu'elle n'en sortirait pas? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu; elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer; elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner."*⁶⁸

A cena da leitura, momento em que a narração pareceria dever parar e fazer uma pausa, configura-se, pelo contrário, momento de reunião de dados anteriores e manifestação de pormenores posteriores, momento de concentração de forças. O episódio de leitura torna-se lugar de reforço da

⁶⁶ Cf. Reis, Carlos - *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1995, pág. 423

⁶⁷ Carlos Reis, na página acima indicada, chama a atenção para a relação estabelecida por Chateaubriand, no *Génie du Christianisme*, entre "o vague des passions" ("un état d'âme [...] qui précède le développement des passions, lorsque nos facultés, jeunes, actives, entières mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet") e o "mal du siècle": "Dégoutées par leur siècle, effrayées par leur religion, [les âmes ardentes] sont restées dans le monde, sans se livrer au monde; alors elles sont devenues la prose de mille chimères; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consomment d'elles-mêmes dans un coeur solitaire." (*Le Génie du Christianisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, vol. I, pp. 309-310).

⁶⁸ Flaubert, Gustave - *idem*, pp. 102, 103

narrativa pelo seu valor construtivo: Advertência ou espelho apresentado às leituras demasiado romanescas, a cena da leitura faz testemunho de uma imagem mítica da leitura, que domina quase todo o século: a de uma "força" estruturante, benéfica ou maléfica, consoante o caso.⁶⁹

*"Dès lors, elle but du vinaigre pour se faire maigrir,
contracta une petite toux sèche et perdit complètement
l'appétit".⁷⁰*

Assim é que, no caso de Emma, a leitura de evasão, leitura-acontecimento romanesco vai alternar, a partir deste momento, com uma leitura-experiência do amor, que porá em evidência a Função Pragmática da Leitura, nesta narrativa. A cena de leitura de evasão instaura, no universo da personagem, um momento de crise e de dúvida existencial "révélateur de l'importance que prend à ses yeux sa propre vie"⁷¹, com o objectivo de a fazer posteriormente seguir uma via que parecia contrária a esse estágio dialéctico. Momentos de uma tomada de consciência, estas leituras narrativizadas, fadoras de um comportamento errático por parte da personagem, indicam, no entanto, uma *possibilidade* de prossecução mais euforizante da diegese.

⁶⁹ cf. J. Gleize - idem, pp. 56/7.

⁷⁰ Flaubert, Gustave - idem, pág. 103

⁷¹ Gleize, J. - idem, pág. 237



2.2.4. Função Pragmática da Leitura

Com o início da Segunda Parte de *Madame Bovary*, assistimos a uma mudança de espaço físico, de Tostes para Yonville, e que corresponde a uma nova fase da vida psicológica de Emma. Sob o signo de Láquesis, aliada a Afrodite, a felicidade da adolescência e juventude, ligada ao espaço de Bertaux e Rouen e a desilusão relacionada com Tostes são substituídas, em Yonville, por um "bovarismo" elevado ao seu máximo expoente: a construção efectiva de uma ficção que faz da vida de Emma uma narrativa e da sua figura uma protagonista romanesca.

Sem que tivesse havido uma intenção expressa da sua parte, o acaso da vida vai proporcionar a Emma momentos de felicidade, idênticos aos que tinha encontrado nas páginas de romance que tinha lido, ao permitir-lhe o encontro com personagens que se revestem de características peculiares. De facto, Léon e Rodolphe distinguem-se do conjunto dos intervenientes na acção, pelas suas particularidades físicas, intelectuais e psicológicas, que exercerão um indizível fascínio sobre Emma. Neste sentido, a Função Pragmática da Leitura está intimamente ligada à sua Função Reveladora, na medida em que, ao aproximar Léon e Rodolphe da imagem que detinha da figura do visconde de Vaubyessard, Emma está, indirectamente, a fazê-los corresponder ao modelo ideal de herói romanesco.

Constituindo a chegada dos Bovary a Yonville um acontecimento social, Emma torna-se a figura central da atenção do narrador, que, no

entanto, para obedecer aos imperativos realistas de construção diegética, dissimula a sua presença, apaga-se na narrativa, e vê o que se passa na acção escondido por trás do olhar de uma personagem que, desta forma, ganha relevo actancial pelo privilégio estratégico que lhe é concedido.

No dia da chegada, a família Bovary é convidada para jantar no *Lion d'Or*, pousada situada na praça central, aonde chega a *Hirondelle*, diligência que se revestirá de uma importância particular na vida de Emma; em frente situa-se a farmácia de M. Homais, figura proeminente da localidade e, no início desta Segunda Parte, anfitrião do médico e da sua família. O *Lion d'Or* é frequentado regularmente, às horas das refeições, por algumas figuras locais, entre elas o ajudante de notário, M. Léon Dupuis; é, por conseguinte, a Léon que cabe a função de ver Emma; é pelo seu olhar que a protagonista é vista em Yonville; pelos seus olhos vêem, não só o narrador, mas também Homais e toda a sua família, Mme Lefrançois, Lestiboudois e Binet:

"Mme Bovary, quand elle fut dans la cuisine, s'approcha de la cheminée. Du bout de ses deux doigts elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l'ayant ainsi remontée jusqu'aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d'une bottine noire. Le feu l'éclairait en entier, pénétrant d'une lumière crue la trame de sa robe, les pores égaux de sa peau blanche et même les paupières de ses yeux qu'elle clignait de temps à autre. Une grande couleur rouge passait sur elle, selon le souffle du vent qui venait par la porte entrouverte.

De l'autre côté de la cheminée, un jeune homme à chevelure blonde la regardait silencieusement."⁷²

Cada gesto de Emma é, como verificamos, minuciosamente estudado por Léon; e esta cena indicia acções futuras, pela localização das personagens. Ambas se encontram perto da lareira, que, por acolher o fogo, se torna, do ponto de vista actancial, um elemento simbólico. Lembremo-nos de que, já no castelo de Vaubyessard, tínhamos encontrado

*"des messieurs, qui avaient une petite fleur à la boutonnière de leur habit, [et qui] causaient avec les dames, tout autour de la cheminée."*⁷³

O fogo torna-se adjuvante porque aproxima fisicamente Emma e Léon; mas, pelo exemplo de Vaubyessard, o leitor prevê que se proporcionarão, entre ambos, momentos de diálogo importantes e que o fogo real acenderá nas personagens um fogo de paixão. Esta paixão, intensa, mas que não ultrapassará o platonismo, funda-se numa partilha de experiências de leitura, que evoca o gosto por temas idênticos, por paisagens correspondentes, por interpretações recíprocas que suscitam, num e noutro, o mesmo tipo de reacções, os mesmos sentimentos e capacidades correlativas de edificação imaginária dos cenários descritos:

" - On ne songe à rien, continuait-il, les heures passent. On se promène immobile dans les pays que l'on croit voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, se joue dans les détails ou

⁷² Flaubert, Gustave - Idem, pág. 119

⁷³ Idem, pág. 80

*poursuit le contour des aventures. Elle se mêle aux personnages;
il semble que c'est vous qui palpitez sous leurs costumes.*

- C'est vrai! c'est vrai! disait-elle.⁷⁴

É no sentido em que a protagonista ensaia a vivência do amor, por intermédio da leitura, que se pode falar de Função Pragmática, dado o papel mediador do livro. No entanto, existe uma simetria evidente entre a qualidade do seu amor por Léon e as do sentimento amoroso descrito pelos textos a que teve acesso na adolescência; um amor claro e puro como o cantou Lamartine em *Jocelyn* ou *La Chute d'un Ange*, feito de desejos e anseios dolorosamente silenciados e, por conseguinte, de remorso, remorso que surge não por assunção de uma culpa por infracção de regras morais, mas de uma culpa pelo silêncio, pelo discurso da ausência. E não podia ser, de facto, de outro modo. Não seria lógico que a primeira experiência passional da heroína fosse diferente. Não podemos esquecer que *Madame Bovary* instaurou definitivamente o Realismo na Literatura Francesa, aquando da sua publicação em 1857; por isso Flaubert dá mostras de uma construção narrativa pensada ao mínimo pormenor, o que se revela por uma relação nítida de causa - efeito entre momentos de leitura e conhecimento do amor. "Ainsi s'établi entre eux une sorte d'association, de commerce continuel de livres et de romances (...)"⁷⁶.

Diversa se apresenta a relação que mantém com Rodolphe. Analisando as consequências de não ter expresso a Léon o seu amor, e que se traduziram na partida deste para Rouen, Emma decide deixar-se vencer pelo assédio de Rodolphe, irreverente e decidido: "Nous

⁷⁴ Idem, pág. 143

⁷⁶ Idem, pág. 143

commencerons et hardiment, car, c'est plus sûr"⁷⁶, pensa de si para si. Rodolphe; ao contrário de Léon, não fala de livros, mas os livros falam nele, através das frases românticas com que seduz a heroína, das atitudes apaixonadas que a mantêm cativa, da interpretação que faz dos seus pensamentos, como faria qualquer herói de romance. E mesmo a sua elegância encontra a sua origem nos modelos romanescos, uma vez que revela "une existence excentrique, les désordres du sentiment, les tyrannies de l'art, et toujours un certain mépris des conventions sociales (...)"⁷⁷, características do "dandy" romântico⁷⁸.

À semelhança do que aconteceu com Charles, com o marquês d'Andervilliers, com o visconde e com Léon, são os aspectos exteriores da beleza de Emma que atraem a atenção do sedutor, porque apresentam o estigma da diferença, o charme da aristocracia:

"Elle est fort gentille! se disait-il; elle est fort gentille, cette femme du médecin! De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la toumure comme une Parisienne. D'où diable sort-elle? Où donc l'a-t-il trouvé ce gros garçon-là?"

"Et ce teint pâle!... Moi qui adore les femmes pâles!"⁷⁹

⁷⁶ Idem, pág. 182

⁷⁷ Idem, pág. 190

⁷⁸ René Girard (opus cit., pp. 188-189) considera "Le «dandysme» (...) lié à la grande question de l'ascèse pour le désir. (...) Le dandy se définit par l'affectation de froideur indifférente. Mais cette froideur n'est pas celle du stoïque, c'est une froideur calculée pour enflammer le désir, une froideur qui ne cesse de répéter aux "Autres": «Je me suffis à moi-même». Le dandy veut faire copier aux "Autres" le désir qu'il prétend éprouver pour lui-même. (...) Lorsque Karmazinov lui demande qui est Stavroguine, Verkhovenski répond: "C'est une espèce de Don Juan.""

⁷⁹ Flaubert, G. - idem, pág. 180; pág. 181

Como podemos verificar, as considerações que Rodolphe tece acerca da beleza da protagonista, denunciam um tipo de gosto que busca as suas origens nas páginas literárias, no conceito de Ideal feminino preconizado pelos artistas românticos, o que quer dizer que, como ela, também, ele tinha o hábito da leitura.

Com Rodolphe, Emma passa do platonismo do amor, à consumação efectiva da paixão, revestida de todos os adornos ficcionais: encontros ao luar, passeios na natureza e entrega definitiva, sem remorsos. Esta segunda vivência do amor procura os seus ingredientes nas leituras que Emma realizou depois do casamento, menos românticas, mais realistas, pelo apanágio que faziam do adultério como uma moda a seguir, porque moda parisiense. São, por conseguinte, os romances de Balzac que conferem o suporte artístico à sua felicidade:

"Alors elle se rappela les heroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. (...) Elle le savourait sans remords, sans inquiétude, sans trouble."⁸⁰

Mas a literatura não é só paradigma para as atitudes das personagens, não é só exemplo de comportamento, ou de universo de valores. Após ter realizado esta tarefa, a literatura, por intermédio do objecto que a

⁸⁰ Idem, pág. 219

conforma, o livro, contribui para a efectivação da Função Pragmática da Leitura, uma vez que se tornará cúmplice activa, fatora dos encontros entre os amantes. Estes tinham decidido ver-se à noite, ao fundo do jardim da casa do médico. Para se manter acordada, e para se certificar de que Charles já estava sob o efeito de Morfeu,

*"... elle commençait sa toilette de nuit; puis elle prenait un livre et continuait à lire fort tranquillement, comme si la lecture l'eût amusée."*⁸¹

Neste caso, a leitura de Emma é uma leitura fictícia, enganadora: ela não lê, verdadeiramente, porque os caracteres que observa contam-lhe, não a história que o livro encerra, não uma acção específica, mas os detalhes, reavivados pela memória ou construídos pelo imaginário, da sua paixão. A materialidade do livro leva ainda mais longe a prestação de "serviços" à leitora, na medida em que é por trás dele que esconde o candelabro que lhe iluminará o caminho conducente a Rodolphe:

*"Elle allumait un des flambeaux de la cuisine, qu'elle avait caché derrière les livres."*⁸²

Uma relevância peculiar é assim atribuída à opacidade específica do livro, no duplo sentido do termo. Em primeiro lugar ela denota uma característica física, concreta, observável, que impede de ver o que estiver por trás dele; mas, em segundo lugar, esta falta de transparência do livro tem como objectivo conotar a "falta de visão de Charles", o seu

⁸¹ Idem, pág. 226

⁸² Idem, pág. 227

deseinteresse pelos livros __ que garante a Emma que ele não irá tirar nenhum daqueles para se entreter __ e, conseqüentemente, o seu limitado universo intelectual, que não lhe permite ver, nem a mensagem concreta que a brochura encerra, e muito menos a que, de forma subtil, as suas folhas insinuam.

Desta forma, Flaubert atribui à Função Pragmática da Leitura uma importância considerável, pelas conseqüências que denuncia. É a partir do momento em que Emma concretiza os ensinamentos que recolheu na literatura, que temos de novo, mas de maneira mais aguda, uma referência à figura de Charles, porque baseada na comparação estabelecida por Emma, entre ele e os amantes; mas é também a partir deste momento diegético que o diálogo entre as personagens nos é apresentado, que a natureza é descrita com minúcia, que as transformações físicas da heroína - eufóricas ou disfóricas - são evidenciadas e que novas leituras de evasão são evocadas.

2.2.4.1. - Léon, Rodolphe e Charles

Os amores de Emma por Léon e por Rodolphe não significam por si só na economia da narrativa; eles são conseqüência da desilusão da heroína face à monotonia de uma vida pequeno burguesa e provinciana, da frustração do casamento e do carácter simples, servil e obnoxio de Charles, para além de serem fruto de leituras de perversão.

Apresentadas desta forma e segundo uma lógica cartesiana tão óbvia, as opções sentimentais de Emma despojam-se de qualquer culpabilidade,

sendo o leitor levado a compreendê-las, senão mesmo a apoiá-las, sobretudo porque essas escolhas permitem estabelecer um paralelismo entre os amantes e o marido.

Assim, a primeira diferença entre Léon e Rodolphe e Charles é que, como vimos, os primeiros lêem, o que lhes permitiu adquirir uma destreza intelectual notável, ao passo que Charles não demonstra qualquer gosto pelas letras ou pelas artes, porque a sua educação não lho facultou. Interessante será verificar que, só na Segunda Parte, o médico decide assinar a *Ruche Médicale*, um jornal novo, para se manter actualizado. Contudo, esta necessidade sentida por Charles, não tem como objectivo colmatar uma lacuna notada por Emma, senão informar-se um pouco mais e não se deixar ultrapassar por M. Homais, o farmacêutico. Mas Charles não tinha hábitos de leitura; portanto, nem um jornal acaba de ler, o que desgosta profundamente Emma:

"Il en lisait un peu après son dîner; mais la chaleur de l'appartement, jointe à la digestion, faisait qu'au bout de cinq minutes il s'endormait; (...) Emma le regardait en haussant les épaules. Que n'avait-elle, au moins, pour mari un de ces hommes d'ardeurs taciturnes, qui travaillent la nuit dans les livres (...)"⁸³

O facto de Charles adormecer com a leitura do jornal evidencia, aos olhos da esposa, a sua falta de ambição, a ausência de sentido do ridículo e a nulidade da sua pessoa, expressos na impressão, cada vez mais desagradável, que a sua figura causava, pelas maneiras comuns, pelos

⁸³ Idem, pág. 96

dedos quadrados, pelo desenhado grosseiro dos seus lábios que atribuíam ao seu rosto "quelque chose de stupide", de "irritant à voir".

Contrariamente, a subtileza intelectual de Léon, conferida pela prática e frequência do universo literário e artístico, plasma-se no charme das frases proferidas, no timbre da sua voz, em toda a beleza da personagem, sobre quem se detém o olhar de Emma:

*"Le froid qui le pâlassait semblait déposer sur sa figure une langueur plus douce (...) et son oeil bleu, levé vers les nuages, parut à Emma plus limpide e plus beau que ces lacs de montagne où le ciel se mire."*⁸⁴

Atractivo ainda maior e lancinante exerce sobre a protagonista a harmonia física de Rodolphe e a audácia da juventude que lhe é peculiar. Rodolphe, de trinta e quatro anos, dotado de um temperamento vivo e de uma inteligência perspicaz, interroga-se acerca da figura "triste" de Charles e vislumbra o proveito que pode vir a tirar dessa realidade:

*"Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte ses ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu'il trotine à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs! Pauvre petite femme!"*⁸⁵

Rodolphe vai seduzir Emma exaltando, não só a sua própria beleza, mas também o dinamismo do seu carácter, oposto à apatia de Charles. E

⁸⁴ Idem, pág. 146

⁸⁵ Idem, pág. 180

condu-la, no dia dos "Comices", por entre a multidão, até à Câmara, onde ficam sós, na varanda; e convida-a a dar passeios a cavalo, apressando-se a soltar o seu vestido, preso em alguma planta do caminho, contrariamente a Charles que, no dia do casamento, esperava, com as mãos nos bolsos, que Emma libertasse as rendas do vestido de noiva dos pequenos ramos que a retinham. A elegância robusta de Rodolphe contrapõe-se à atitude tímida e apagada de Charles, a quem vemos, quase sempre de pantufas, de mãos nos bolsos e em vias de adormecer, ao passo que Rodolphe calça umas botas de couro fino e enverga um fato de veludo azul, que fascina Emma. Obviamente, este refinamento anuncia uma outra particularidade de Rodolphe e que se torna, para Emma, numa verdadeira qualidade: uma fortuna que lhe rendia, pelo menos, "quinze mille livres"⁸⁸, e lhe permitiria gozar de um estatuto especial, provavelmente mesmo de um título de nobreza.

2.2.4.2. - O Diálogo

Do ponto de vista estritamente narrativo a Função Pragmática da Leitura suscitou transformações dignas de nota. Considere-se por exemplo que, até à experiência do amor, situada como dissemos na segunda parte da obra, nunca tivemos acesso a um diálogo propriamente dito entre as personagens, nunca conhecemos o grão da sua voz, nunca nos foi permitido, a nós leitores, inferir, por intermédio das suas palavras, uma caracterização indirecta da personagem, uma vez que os intervenientes na acção se limitaram a trocar palavras entre si; nunca dialogaram. Ora, o

⁸⁸ Idem, pág. 177

diálogo, no sentido em que Mikhail Bakhtine o utiliza⁸⁷, implica um esclarecimento mútuo das personagens, dos seus universos ideológicos, conducente a uma inflexão nos seus percursos existenciais, o que não se verificou entre Charles e Emma.

De facto, nunca nos foi possível assistir a uma conversa entre Charles e Emma, porque o discurso narrativizado utilizado pelo narrador, estado redutor e distante em que a palavra se torna acontecimento⁸⁸, traduziu com acuidade o distanciamento psicológico das duas personagens. Fruto de educações radicalmente opostas, os referentes que regiam o pensamento de um e outro eram diferentes, senão mesmo antagónicos, o que impedia o desenvolvimento - debate de qualquer tema ou assunto. Esta ausência de diálogo converte-se em diálogo de silêncios tanto mais portador de informação quanto maior se torna, aos olhos de Emma, a distância entre si mesma e Charles.

Durante a primeira parte do romance, o narrador omitiu intencionalmente a conversa que ambos tiveram, a única em solteiros e que redundou num monólogo através do qual a heroína mostrou ao médico os prémios recebidos no convento, resumiu as suas leituras e evocou a figura da mãe. Contudo, este silêncio instaurado entre eles, toca as franjas do absurdo quando o narrador nos mostra que a decisão de casarem não foi directamente partilhada, mas concluída por intermédio do pai de Emma que fala alternadamente a um e a outro. E o assentimento de Emma não é ouvido, mas simbolicamente transmitido pelo gesto de abrir as portadas verdes de uma janela da casa.

⁸⁷ cf. *Esthétique et Théorie du Roman*, "Du Discours Romanesque", Trad. Paris, Seuil, s/d.

⁸⁸ cf. Den Heuven, *Parole, Mot, Silence*, Paris, José Corti, 1985, pág. 125

Depois do casamento, já em Yonville, Charles, em vez de lutar perante a ausência de clientela que lhe era retirada por Homais,

"Restait assis pendant longues heures, sans parler (...)"⁸⁹

ou

"... Avec ses pantoufles de lisière (...) restait les deux mains dans ses poches et ne parlait pas non plus (...)"⁹⁰

Levando vidas paralelas, estando longe qualquer possibilidade de fazer convergir as suas atenções - nem a filha, Berthe, o conseguira -,

"... ils se regardèrent silencieusement presque ébahis de se voir, tant ils étaient par leur conscience éloignés l'un de l'autre."⁹¹

No entanto, a descoberta, por parte de Emma, de um sentimento novo, da exaltação da paixão, com Léon e Rodolphe, vai soltar a sua voz, dar-nos a conhecer o timbre dos seus anseios, aspirações e desejos. E assim é que, num texto em que o conteúdo narrado são as palavras, nos surge o estado mimético por excelência em que o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem, num discurso directo em que esta assume o estatuto de sujeito da enunciação.

Desta forma, a palavra da personagem adquire uma autonomia que reduz automaticamente a do narrador heterodiegético de focalização omnisciente. Este, ao ceder a palavra à personagem, retira-se do texto. E a

⁸⁹ Flaubert, G. - idem, pág. 129

⁹⁰ Idem, pág. 327

⁹¹ Idem, pág. 246

linguagem "estrangeira" que se insere, por uma via eminentemente mimética, na narração; torna-se, segundo a terminologia proustiana, "linguagem objectivada", discurso claramente diferenciado do outro pelo seu "modo", pela sua "voz", pela sua focalização, em suma, pelo seu estilo, tornando-se Discurso no Discurso⁹².

Os diálogos que Emma desenvolve com Léon e com Rodolphe, e que são fragmentos de um discurso amoroso, instauram o seu sentido entre o que é dito e o que é mostrado dizendo-se⁹³, uma vez que se opera uma alteração do nível discursivo, do estatuto do locutor e do da personagem que, de "objecto", se torna "sujeito" de enunciação. O seu discurso, uma vez citado, apresenta-nos informações cruciais acerca do locutor, constituindo de igual modo um elemento indispensável ao nível da acção, na medida em que esclarece as relações que se estabelecem entre as personagens. Mas é ainda verdade também que a introdução dos discursos destas pode ser considerado uma descrição: a palavra do outro, transcrita com fidelidade, é "uma acção", um acontecimento e, sobretudo, um "objecto"

"Et il [Rodolphe] se cache la figure entre les mains.

- Oui, je pense à vous continuellement!... Votre souvenir me désespère! Ah! pardon!... Je vous quitte ... Adieu!... J'irai loin..., si loin, que vous n'entendrez plus parler de moi!... Et cependant..., aujourd'hui..., je ne sais quelle force encore m'a poussé vers vous! Car on ne lutte pas contre le ciel, on ne

⁹² Reis, C. e Lopes, C. M., 1987, p. 310-315

⁹³ Cf. C. Duchet, *Littérature*, n° 25, 1986, p. 11

résiste point au sourire des anges! on se laisse entraîner par ce qui est beau, charmant, adorable!

*C'était la première fois qu'Emma s'entendait dire ces choses; et son orgueil, comme quelqu'un qui se délasse dans une étuve, s'étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage.*⁹⁴

Assim, o que parece ser essencial e único no discurso citado é a alteração da instância de enunciação. Se o narrador pode, por este meio, informar, descrever ("pintar, através do diálogo"), argumentar e persuadir, também é verdade que se serve do discurso directo para construir. As sequências de diálogo entre as personagens, ao citarem apenas uma parte do discurso real, tornam-se profundamente significativas: o elemento citado torna-se "signo" revelador ou indício de um sentido velado, cheio de ambiguidade, na medida em que o narrador se converte, como o leitor, em narratário do discurso que cita. É então que emerge o verdadeiro nível da comunicação literária, e a experiência de leitura permite ao leitor concreto "encontrar o sujeito" de escrita, dissimulado "derrière un masque qui se montre du doigt"⁹⁵.

Mais do que qualquer acto discursivo, o diálogo mostra que a significação não nasce apenas de uma componente lógico-semântica mas também interpretativa, que evidencia a existência de estratégias complexas entre os interlocutores, como sejam as da cooperação retórica, nas suas vertentes de retórica de persuasão e de elocução.⁹⁶

⁹⁴ Flaubert, G. - idem, pág. 211

⁹⁵ R. Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pág. 107

⁹⁶ M. Delcroix et F. Hallyn - *Introduction aux Etudes Littéraires*, Paris, Duculot, 1987, pág. 38

2.2.4.3. A Natureza

Joëlle Gleize, na sua obra *Le Double Miroir* não considera que a leitura desempenhe uma função específica, por não propiciar alterações diegéticas visíveis⁹⁷. Em meu entender, e como tenho vindo a demonstrar, é justamente o acto de ler que suscita, na mente da protagonista, novas possibilidades de acção, hipóteses originais de fuga ao "Spleen" e desejos de "Ideal" cada vez mais ambiciosos.

Se foram os livros que forneceram os contornos das diferentes concepções de Amor que Emma experimenta, são eles também que definem de forma precisa os elementos de que esse sentimento se socorre para se tornar real; o diálogo era fundamental, como imprescindível se torna a presença da natureza: "Les rares instants où Emma s' imagine atteindre le bonheur, et avoir rencontré quelqu'un, Rodolphe, Léon, sont situés dans la nature"⁹⁸.

A referência a aspectos da natureza só tinha ocorrido por duas vezes ao longo de toda a Primeira Parte, aquando da reflexão sobre as leituras de Emma, no convento - natureza ficcional, por conseguinte - e do enquadramento do castelo de Vaubyessard. No entanto, nenhuma destas naturezas foi verdadeiramente percorrida e vivida pela personagem, na medida em que a primeira existia de forma irreal e que a segunda desempenhava um papel secundário e de simples referente espacial.

⁹⁷ Gleize, J. - idem, pág. 155

⁹⁸ Picard, M. - idem, pág. 290

Só na Segunda Parte a paisagem adquire um novo estatuto, o de personagem, também ela cúmplice e testemunha dos amores de Emma, à semelhança do livro. Entre outros, existem dois momentos diegéticos cruciais pelo papel desempenhado pelo espaço: são os passeios que Emma dá, no seio da natureza, com Léon e Rodolphe. Do ponto de vista sociológico, os momentos diegéticos evocados - pelo facto de poderem ser praticados em solidão, pondo em evidência uma procura consciente de distância máxima em relação aos outros (passeios na floresta, caminhos isolados) - inscrevem-se naturalmente no conjunto de grupos éticos que evidenciam o aristocratismo cultural das personagens.

Do ponto de vista estilístico, estes dois episódios transformam o texto do romance em discurso poético, uma vez que a prosa pede emprestados à poesia os seus meios de acção e os seus efeitos, ainda que a análise que desenvolva procure ter em conta quer as técnicas de descrição do romance quer as do poema. É nos passos em que a natureza é descrita que o texto flaubertiano se converte em prosa poética, conservando, do romance, a ficção, as personagens a quem acontece uma história, e da poesia os seus processos expressivos peculiares. Vislumbra-se, então, um conflito constante entre a função referencial, com os seus preceitos de evocação e de representação, e a função poética, que faz convergir a atenção sob a forma de mensagem.

Segundo Jean-Yves Tadié⁹⁹, uma das características da poesia é o paralelismo formal e semântico; por esse motivo, encontramos no texto poético que nos apresenta a natureza idílica flaubertiana, um sistema de

⁹⁹ *Le Récit Poétique*, Paris, P.U.F., 1978, pág. 7 ss

ecos e de repetições que é o equivalente das assonâncias, das aliterações e das rimas da poesia. Com efeito, os paralelismos semânticos entre unidades de sentidos textuais - que podem ser personagens ou paisagens - têm tanta importância como, na escala reduzida que é a do poema, as sonoridades. Assim, para que seja clara a correspondência entre personagem e espaço é necessário que a natureza se torne itinerário, seja atravessada e vivida pelos agentes da acção, porque o espaço poético é espaço de uma viagem simbólica. Uma vez que a referência à natureza inscreve no texto narrativo uma pausa na acção, por se tratar de um passo descritivo, vamos assistir ao surgimento de um ritmo poético, baseado na selecção de instantes privilegiados que vão da espera à revelação, da intemporalidade à historicidade da acção. O ritmo entrecortado destes passos busca a sua força ao associar aos poderes de repetição das palavras ou frases-chave as imagens que enquadram o acontecimento amoroso: por isso o desenrolar destas referências à natureza é um enredar sinonímico, portador, a cada passo, de informação acrescida e fator de um efeito de representação. A linguagem não tem como objectivo imitar um espaço real, mas sugeri-lo.

O caminho por entre os campos "Ils s'en reviennent à Yonville en suivant le bord de l'eau"¹⁰⁰, "Rodolphe et Emma suivirent ainsi la lisière du bois"¹⁰¹, nos dois passeios, é o cenário do itinerário, a marca do percurso, o espaço natural orientado para uma descoberta: "ils marchaient doucement". Por isso o caminho deve ser longo, para poder ser escrito, de modo que a procura seja sempre preferida à conquista, numa viagem poética: "Ils s'en

¹⁰⁰ Flaubert, G. - idem pág. 137.

¹⁰¹ Idem, pág. 214.

revinrent à Yonville, par le même chemin. Ils revirent sur la boue les traces de leurs chevaux, côte à côte, et les mêmes buissons, les mêmes cailloux dans l'herbe. Rien autour d'eux n'avait changé; et pour elle, cependant quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées". Como se pode verificar, o segundo regresso dos amantes a Yonville é um eco do primeiro, por um percurso que Emma voltará a fazer, frequentemente, quando se for encontrar com Rodolphe:

*"...Il fallait suivre les murs qui longeaient la rivière; la berge était glissante, elle s'accrochait de la main, pour ne pas tomber, aux bouquets de ravenelles flétries."*¹⁰²

Existem, nos momentos amorosos, detalhes análogos, que não se prendem ao realismo e à coerência normal de identidade dos lugares, mas a uma sensibilidade quase temática, que, por um lado, torna qualquer margem escorregadia, qualquer "ravenelle flétrie" e, por outro, as associa para formarem um micro-universo em que espreitam sempre a queda e o emurhecimento, indício, sem dúvida, de um iminente fracasso passional¹⁰³.

Assim sendo, os locais privilegiados retomam a tradição antiga do "locus amoenus", que corresponde não a um qualquer sentimento da natureza, mas a uma técnica literária experimentada, fundada numa estética da verosimilhança e da representação que, ao inscrever o texto no real, procura dar uma "impressão de verdade", segundo J. Biard e F. Denis¹⁰⁴. Deste modo, os dois passos descritivos evocados declinam a lista

¹⁰² Flaubert, G. - idem, pág. 220

¹⁰³ Genette, Raymonde Debray, *Métamorphoses du Récit*, Paris, Seuil, 1988, pág. 59

¹⁰⁴ *Didactique du Texte Littéraire*, Paris, Nathan, 1993, pág. 45

previsível dos elementos do local idílico: "la rivière", "de grandes herbes minces", "nénuphars", "Le soleil", "les vieux saules", "fleurs" ou ainda "Les ombres du soir", "les feuilles", "des colibris" e "Le silence"¹⁰⁶. O espaço descrito desta forma constitui um termo sincrético, cuja expansão predicativa se concretiza pela activação de um paradigma lexical relativamente estereotipado, consagrado pela memória do sistema literário¹⁰⁸. As cenas de amor descritas nos romances lidos no convento eram do mesmo modo sempre enquadradas por uma "fôret vierge bien nettoyée, et avec un grand rayon de soleil perpendiculaire tremblotant dans l'eau, où se détachent en écorchures blanches, sur un fond d'acier gris, de loin en loin, des cygnes qui nagent"¹⁰⁷.

A semântica do espaço natural, tornado poético, organiza-se como toda a semântica, segundo um ritmo binário. O local privilegiado é construído contra tudo o que não é ele próprio; o modelo espacial torna-se, nestes casos, um elemento organizador, em torno do qual se constroem também as suas características não espaciais: a transcrição de um efeito visual e plástico, transforma o "quadro" num texto segundo, paralelo, metafórico, ao serviço da mesma significação. Os lugares exercem um charme benéfico sobre as personagens, e o texto transmite esse poder através de um movimento que vai da distensão à tensão, e da tensão ao repouso:

"D'abord, ce fut comme un étourdissement, elle voyait les arbres, les chemins, les fossées, Rodolphe, et elle sentait

¹⁰⁶ Flaubert, G. - idem, pág. 137; pág. 217

¹⁰⁸ P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp. 104-5.

¹⁰⁷ Flaubert, G. - idem, pág. 68

*encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait
et que les joncs sifflaient.*"¹⁰⁸

Nos passos evocados, a descrição da paisagem não pode ser considerada como unidade subsidiária que se possa suprimir sem comprometer a coerência interna da história. A alternância da descrição e da narração, segundo a ordem realista clássica, é, nestes casos, quebrada, uma vez que o espaço intervém na narração, uma vez que a heroína realiza uma experiência "essencial", uma descoberta.

A comunicação mantida nestes excertos entre personagem e espaço, e que faz deles momentos poéticos, prepara um outro fenómeno que altera todas as perspectivas do romance clássico: o espaço torna-se protagonista, agente de ficção.

É nestas relações que o espaço mantém com a personagem que se torna verdadeiramente simbólico, na medida em que a lugares benéficos correspondem momentos privilegiados da vida das personagens.

¹⁰⁸ Idem, pág. 218

2.3 Bovarismo: uma alternância de funções de leitura

Os momentos privilegiados pela experiência amorosa dão lugar, na vida de Emma, de forma cíclica, a períodos de crise, já que as ficções construídas pelo seu bovarismo vão terminar, como todas as ficções, como todas as narrativas, mas de uma forma menos feliz: porque o amor de Léon e por Léon não passou de uma afeição ideal; porque a paixão de Rodolphe não lhe deu a coragem, a ele personagem "romanesca", de consumir a fuga com Emma. Assim, ao valor positivo da primeira mudança originada pelo amor, segue-se o disforismo da desilusão, do desencanto e do desgosto, evidenciado por um comportamento displicente, doentio e beato da heroína. As ficções imaginadas e vividas por Emma correspondem, efectivamente, a um modelo literário, já que o seu desenvolvimento é semelhante: conhecimento dos amantes através do diálogo, paixão, abandono, tristeza, recuperação e restabelecimento pelo misticismo e pela literatura. Desta forma se torna evidente a evolução do seu gosto em termos de leitura e reflexo imediato no comportamento da personagem.

Deste modo, depois da partida de Léon, Emma vai escolher textos mais sérios, de história e de filosofia; decide estudar italiano, sozinha, o que a leva a adquirir dicionários, uma gramática e papel branco... Mas, tal como o amor, estas novas tendências não têm futuro e são rejeitadas pela personagem, que desvia a atenção dos livros para si mesma, como se pudesse, pela mudança de aspecto físico, libertar-se da desilusão de viver:

*"Souvent elle variait sa coiffure: (...) elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme."*¹⁰⁹

Após a "traição" de Rodolphe, Emma reage da mesma forma, mas segundo uma sequência diferente: em primeiro lugar opera uma mudança do seu aspecto físico, exagerando a exuberância, endividando-se com Lheureux ou, pura e simplesmente, esquecendo-se de si e adoecendo. Depois, refugia-se na leitura, ou, novidade após a partida de Rodolphe, vai assistir a uma peça de ópera.

Obviamente que estes "intermezzos" passionais têm como objectivo realçar a pequenez de Charles, cada vez mais evidente. Tudo nele, agora a irritava: o seu rosto, a forma como se vestia, o que dizia, toda a sua pessoa, toda a sua existência. Cada vez o sentia mais longe, ausente e anulado, como se alguma morte lhe tivesse sobrevindo.

Esta sensação interiorizada por Emma aparece evidenciada no capítulo referente à cena da ópera, em que se representa "*Lucie de Lammermoor*", cujo libreto fora extraído do romance de Walter Scott *A Noiva de Lammermoor*, com música de Donizetti. O Capítulo XV da Segunda Parte apresenta-nos um verdadeiro momento artístico, que reúne literatura e música.

No entanto, a arte não ganha sentido e não se reveste de profundo interesse senão para aquele que domina o código através do qual a obra se revela. Neste sentido, a oposição entre Charles e Emma é nítida, uma vez

¹⁰⁹ Idem, pág. 174

que ele afirma "ne pas comprendre l'histoire, - à cause de la musique, - qui nuisait beaucoup aux paroles"¹¹⁰. O médico, desprovido do código específico do teatro, sente-se submerso e perdido face ao que se lhe depara como um caos de sons e de ritmos sem rima nem sentido. De facto, segundo Bourdieu¹¹¹, não é possível passar do estágio inicial do sentido - a que podemos aceder através da nossa experiência existencial - aos sentidos acrescidos - isto é, à região do sentido do significado -, se não se dominarem os conceitos que, ultrapassando as propriedades sensíveis, afloram as características verdadeiramente estilísticas da composição.

A atitude de Charles perante a peça, oposta à de Emma, cujo "souvenir du roman [facilitait] l'intelligence du libretto"¹¹² a incompreensão por ele assumida, demonstra que o primeiro contacto com a cena artística não suscita o "coup de foudre" que, em geral, se lhe atribui. De facto, o acto de "fusão" efectiva, a *Einfühlung* (Bourdieu, *idem*) que faz nascer o prazer do amor pela arte, pressupõe um acto de conhecimento, uma operação de desmontagem, de descodificação, que implica a actualização de um universo cognitivo pré-existente, de uma competência cultural efectiva. Neste sentido, o olhar é um produto da história, reproduzido pela educação.

Assim sendo, poderemos deduzir que Charles, mais que Emma, pede à obra de arte que lhe permita acreditar "ingenuamente" e de forma simples no que é representado pela convenção artística.

¹¹⁰ *Idem*, pág. 293

¹¹¹ Bourdieu, *idem*, "Introduction"

¹¹² Flaubert, G. - *idem*, pp. 290-1

Torna-se clara, desta forma, a construção da coerência textual baseada na progressão remática, por parte do autor, na medida em que este episódio é esclarecido e concomitantemente reforça o sentido das primeiras páginas da narrativa. Com efeito, por intermédio das condições económicas e sociais que pressupõem, as diferentes maneiras mais ou menos elaboradas de contacto com as realidades que evocam estão intrinsecamente ligadas às diferentes posições ocupadas no espaço social e, por esse motivo, inseridas nos sistemas de disposições características, nos hábitos das diferentes classes. O gosto classifica e conota aquele que determina as categorias em que se divide e subdivide um conjunto particular.

E se a ópera, mesmo nas suas fórmulas mais depuradas, é portadora de uma mensagem social, mensagem esta que só é transmitida e "passa" se houver um acordo imediato e profundo com os valores e expectativas do público, então podemos concluir, com a leitura e análise deste episódio, que o espectáculo "divide" o público, do ponto de vista estético, entre os que compreendem e os que não compreendem, na opinião de Ortega Y Gasset¹¹³.

Quando o narrador afirma que, perante a cena, Emma "se retrouvait dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott"¹¹⁴, está implicitamente a apoiar-se na referência a "obras-testemunho" do autor, consciente ou inconscientemente retidas pela heroína, na medida em que apresentam, de maneira mais ou menos explícita, qualidades reconhecidas como pertinentes num sistema determinado de classificação. No caso

¹¹³ *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 11ª edição, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 15-17

¹¹⁴ Flaubert, G. - pág. 290

concreto desta narrativa, trata-se de uma distinção entre um padrão pequeno-burguês de educação, representado por Charles, e as características da instrução particular dos elementos da burguesia média-alta representada por Emma. A "apropriação" do sentido da composição artística, põe em evidência uma relação de distinção baseada na mestria de objectivação de um capital cultural incorporado com eficácia pela heroína. E Emma, para assegurar a sua "diferença", regendo-se pela dialéctica da pretensão e da distinção, não deixa de procurar novos bens culturais ou novas maneiras de se apropriar dos mesmos bens¹¹⁵.

No caso do episódio da ópera e relativamente ao romance de W. Scott, a novidade reside no facto de as personagens surgirem concretizadas através das figuras dos actores. Ora o tenor Lagardy, pela sua beleza física e pela sua compleição moral, vem não só estabelecer uma comparação com Charles, mas também reafirmar definitivamente o paradigma masculino que a protagonista tinha construído através das leituras da adolescência e identificado na realidade através do visconde em Vaubyessard. No entanto, a vida sentimental do visconde não era conhecida: Emma imaginara-a a partir da observação da cigarreira. Contrariamente, Lagardy amava profundamente, em palco, enquanto personagem, mas também na vida real: conheciam-se pormenores das suas paixões avassaladoras; sabia-se que uma princesa polaca se tinha arruinado por causa dele, "et cette célébrité sentimentale ne laissait pas de servir à sa réputation artistique"¹¹⁶.

¹¹⁵ Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford, O. U. Press, 1972, cap. 3

¹¹⁶ Flaubert, G. - idem, pág. 291

Dir-se-ia, por conseguinte, que este episódio resume, por si só, todas as funções até então desempenhadas pela leitura, e fecha o ciclo aberto na narrativa, pelo Capítulo VI da Primeira Parte - o da referência às leituras de convento -, na medida em que realiza a síntese "perfeita" entre o universo literário e a realidade. De facto, este momento diegético não só explica, mais uma vez, a desilusão da heroína perante o casamento, como lhe oferece uma nova oportunidade de evasão, ao fornecer-lhe informações sobre maneiras "outras" de voltar a amar Léon, numa reafirmação da Função Paradigmática da Leitura: assunção objectiva do adultério perante si mesma e perante a sociedade; endividamento moral do sujeito da acção, reforçado pela ruína económica que o simboliza.

No entanto, um outro objectivo é atingido neste passo, que faz com que se torne uma função cardinal na economia da narrativa. É com a ida à ópera que Emma põe termo ao seu bovarismo, uma vez que, perante o desenrolar da cena, conclui do irrealismo da literatura, porque, sendo uma mente lúcida no meio dos entusiasmos, "Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l'art exagérait."¹¹⁷

O puzzle ficcional ganha, deste modo, uma coerência mais profunda e evidente. De facto, os últimos amores, os que nutre por Léon, estão já despojados de quimeras, de ilusões, de fantasias. A este novo estágio psicológico da personagem corresponde um espaço físico específico, Rouen, que, curiosamente, foi o espaço que, na adolescência, conformou, com a ida para o convento, a sua expansão anímica, alimentada por uma força imaginativa aguçada pela literatura.

¹¹⁷ Idem, pág. 293

Anos mais tarde, Rouen, espaço de acolhimento dos amores de Emma e Léon, é de novo evocada, através de um dos seus atractivos paisagísticos: o porto. O *Hôtel de Boulogne*¹¹⁸ em que costumavam encontrar-se, situava-se frente ao porto, local simbólico de transição entre o passado e o presente da personagem, entre o seu bovarismo de outrora e o objectivismo face à vida; simbólico se pensarmos na definição que Baudelaire, contemporâneo de Flaubert, nos apresenta dessa mesma realidade, nos seus *Petits Poèmes en Prose*: "Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie" (in "Le Port").

Assim, o percurso de evolução psicológica da personagem é simbolizado por um roteiro físico concreto: de Rouen para Rouen, pelos caminhos de Tostes e Yonville: da ilusão à realidade pelos passos cansados do amor e da evasão fracassada.

¹¹⁸ Idem, pág. 331

2.4. Leitura e "Durée" Flaubertiana

Romance psicológico por excelência, *Madame Bovary*, privilegia, de forma clara, duas categorias da narrativa - a personagem e o tempo -, em detrimento do espaço e da acção, que se tornam subsidiários das primeiras. Sendo o tempo narrativo o produto da relação de interdependência entre tempo da história e tempo do discurso, veremos que a vivência e a experiência do tempo feita e sofrida pela personagem, não de forma intelectual, mas por via intuitiva, é essencialmente um efeito do tempo do discurso. Nesse sentido, podemos dizer, como Paul Ricoeur¹¹⁹ acerca de Proust, que a experiência do tempo é fundamental neste romance, na medida em que estamos em presença de uma heroína que tem como objectivo conquistar-se a si mesma ao longo de um devir temporal específico, ou antes, que tem como objectivo conquistar a verdade sobre si e sobre a vida através da leitura.

Flaubert inaugurou, com *Madame Bovary*, uma técnica narrativa capaz de exprimir esta "transparência interior", pelo jogo de representação das palavras e pensamentos do sujeito fictício dado pelo discurso indirecto livre¹²⁰. Ricoeur, no entanto, inclui este tipo de discurso na grande categoria do *Discurso Narrativizado*, ao passo que Van Den Heuven¹²¹, propõe, à imagem de Gérard Genette no *Nouveau Discours du Récit*¹²², uma fase intermédia entre discurso citado da personagem e discurso narrativizado,

¹¹⁹ Ricoeur, Paul - *Temps et Récit*, II, Paris, Seuil, 1984, pág. 194

¹²⁰ Idem, pág. 134 ss

¹²¹ Den Heuven, idem, pág. 125

¹²² Genette, G. - *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, 1983

do mais ao menos mimético: o *discurso transposto*. Segundo o autor, o discurso transposto consiste numa forma de discurso indirecto, pronunciado ou pensado («interior»), através do qual o narrador apresenta as palavras da personagem, de forma pseudo-mimética, em discurso indirecto livre, sem contudo lhe atribuir o estatuto de narrador propriamente dito, o que permite múltiplas variações em termos narrativos.

Esta última acepção parece-nos mais conforme ao caso específico de *Madame Bovary*, nos momentos em que o discurso tende a reflectir uma temporalidade difusa, experiência de um tempo vivido e relativizado em função da consciência da personagem, em função do olhar que dirige sobre o mundo e sobre si mesma¹²³. Sob este aspecto, atentemos num passo crucial do ponto de vista diegético-discursivo, na Terceira Parte:

"Un jour qu'ils s'étaient quittés de bonne heure, et qu'elle s'en revenait seule par le boulevard, elle aperçut les murs de son couvent; alors elle s'assit sur un banc, à l'ombre des ormes. Quel calme dans ce temps-là! Comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tachait, d'après des livres, de se figurer!

Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux.... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.

- Je l'aime pourtant! se disait-elle.

N'importe, elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture

¹²³ Genette, Raymonde Debray - *Métamorphoses du Récit*, Paris, Seuil, 1988, pág. 55

instantanée des choses où elle s'appuyait?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnante vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle? Oh! quelle impossibilité! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche; tout mentait! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissent sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute.

Un râle métallique se traîna dans les airs et quatre coups se firent entendre à la cloche du couvert. Quatre heures! et il lui semblait qu'elle était là, sur ce banc, depuis l'éternité. Mais un infini de passions peut tenir dans une minute, comme une foule dans un petit espace. Emma vivait tout occupée des siennes, et ne s'inquiétait pas plus de l'argent qu'une archiduchesse."¹²⁴

As palavras que lemos no passo citado são de facto, quanto ao seu conteúdo, as da personagem, mas apresentadas pelo narrador, num tempo pretérito e na terceira pessoa. O discurso transposto coloca, sem dúvida, algumas dificuldades, pois nenhuma fronteira nítida separa o discurso do narrador do da personagem, segundo Bakhtine¹²⁵. Contudo, esta combinação perfeita de psico-narrativa e de discurso indirecto da personagem realiza a integração perfeita, no tecido narrativo, dos pensamentos e das palavras do "outro" no romance. Assim sendo, o discurso do narrador acarreta o da personagem, ao emprestar-lhe a sua

¹²⁴ Flaubert, G. - idem, pág. 363

¹²⁵ *Esthétique et Théorie du Roman*, trad., Paris, Seuil, pp. 124,5

voz, ao mesmo tempo que o narrador cede ao tom imposto pela personagem.

O passo citado apresenta, por conseguinte, uma construção híbrida, provida de dois sons e de dois estilos. No enunciado que fornece indícios gramaticais (sintácticos) e de composição específicos de um só locutor, confundem-se, de facto, dois enunciados, duas maneiras de falar, dois estilos, duas perspectivas semânticas e sociológicas. Note-se contudo que, pelo facto de não existir, do ponto de vista sintáctico, nenhuma fronteira formal entre os dois enunciados, estilos, linguagens e perspectivas, o narrador parece, de forma fictícia, estar solidário com a personagem. Este jogo multiforme das fronteiras do discurso, das linguagens e das perspectivas é um dos traços essenciais do romance psicológico, na medida em que permite coroar a "magia" da transparência interior, através da utilização do discurso indirecto livre.

O discurso indirecto livre é um dos modos de introdução do discurso da personagem no discurso primeiro, no discurso do narrador, e atraiu a atenção de alguns críticos como Marguerite Lips¹²⁶, Robert Humphrey¹²⁷ ou Norman Friedman¹²⁸, entre outros. O discurso indirecto livre oferece ao leitor o enunciado da personagem mas cercado pela forma dissimulada das palavras do narrador, que, por sua vez, lhe preparam a introdução de forma franca, através da utilização de alguns registos do discurso, como por exemplo o discurso figurado, o discurso avaliativo e o discurso

¹²⁶ Lips, Marguerite - *Le Discours Indirect Libre*, Paris, Payot, 1926

¹²⁷ Humphrey, R. - *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Los Angeles, U.C.P., 1967.

¹²⁸ Friedman, N. - "Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept", in P.M.L.A., 70, 1945.

modalizante. Estes registos reforçam a estratégia flaubertiana de apresentação do "realismo subjectivo"¹²⁹ da personagem na medida em que se relacionam de forma intrínseca com a perspectiva narrativa, que, como se sabe, condiciona a imagem da história narrada consoante deriva de um narrador onisciente e ou autodiegético.

Assim é que, no passo citado, o recurso ao discurso figurado por meio da exclamação, da interrogação retórica e da subjecção, aliado ao discurso modalizante - através da expressão "il lui semblait qu'elle était là, sur ce banc, depuis l'éternité" que, por transmitir um conhecimento limitado por parte do narrador, confere verosimilhança à vivência subjectiva da personagem - e ao discurso avaliativo, mostra como a perspectiva narrativa ganha, no romance de Flaubert, um relevo particular, ao valorizar em alto grau a vida psicológica da personagem, relacionando-a com domínios específicos como a descrição, a caracterização e o tempo.

O discurso avaliativo, ao revestir, neste passo, uma atitude axiológica, na medida em que evidencia a oposição bom/mau, demonstra que o narrador pactua com as preocupações da heroína. E ao abdicar do seu regime de focalização onisciente, o narrador apresenta-nos uma personagem interiormente dividida, o que se plasma na dialéctica de duas constelações lexicais: eufórica uma, disfórica outra. Assim é que ao "calme [de] ce temps-là", das primeiras leituras, a cada "sourire", a cada "joie", aos "meilleurs baisers", se opõem o "rien(...) ne valait la peine d'une recherche", o "ennui", a "malédiction", a "irréalisable envie d'une volupté

¹²⁹ Reis, C. e Lopes, C. M. "Discurso da personagem" in *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.

plus haute", porque, de facto, a verdade que Emma descobre é que, na vida, "tout mentait!", inclusivamente a literatura.

São estes diversos recursos discursivos que nos oferecem o quadro da mente da personagem, mas de uma forma híbrida, ambivalente, já que se oscila entre uma caracterização directa e indirecta da personagem, entre uma heterocaracterização e sua autocaracterização, possibilitadas pela experiência do tempo realizada pela personagem.

É justamente através da sua experiência, não só real, mas também imaginária do tempo que podemos dizer - como Deleuze¹³⁰ acerca de Proust - que a obra de Flaubert se funda na exposição da memória involuntária e do imaginário da personagem. De facto, neste caso, Flaubert abre o caminho à experiência proustiana do tempo, na medida em que os momentos de "durée" partem em *Madame Bovary*, como mais tarde em *A La Recherche du Temps Perdu*, de uma sensação - olfactiva, visual, gustativa ou auditiva. No presente excerto, os pensamentos de Emma surgem em todo o seu dramatismo, porque ela viu "les murs de son convent" onde se encontravam os livros que um dia a fizeram feliz; é a sensação o "déclencheur" do fluxo irreversível da sua consciência e, concomitantemente, da problemática da refiguração do tempo na narrativa.

Mas a obra de Flaubert funda-se ainda, como posteriormente a de Proust, na aprendizagem, por parte da personagem, de determinados signos - de mundaneidade, de amor, signos sensíveis, signos de arte. Deste modo, o que faz a singularidade de *Madame Bovary* é que a aprendizagem dos signos, tal como a irrupção da memória involuntária ou do imaginário

¹³⁰ Deleuze, Gilles - *Proust et les Signes*, Paris, P.U.F., 1964, cap. III

__ que tem como objectivo elucidar a heroína acerca da verdade do mundo, a de que "tout mentait!" __, oferece o perfil de uma interminável errância, interrompida pela súbita iluminação, "N'importe! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été", que transforma retrospectivamente todo o texto em história de uma vocação amorosa suscitada e alimentada pela literatura.

Neste sentido, *Madame Bovary* é a configuração da dialéctica entre procura e solução, entre espírito e mundo material; é a confirmação de que a unidade/identidade perdida, unidade romântica da adolescência e juventude no convento de Rouen, se tornou tempo perdido, apenas reabilitado pela memória, mas nunca definitivamente reencontrado.

Assim, a busca do tempo e da unidade perdidos opera por meios narrativos, como por exemplo, o surgimento, num romance de terceira pessoa, de vários pontos de vista, de que se destacam o do narrador e o da heroína. Esta retoma as suas aventuras mundanas, amorosas, literárias e sensoriais, à medida que surgem, ou à medida que o desencanto aumenta. Ao narrador cabe a construção da evolução da personagem, porque a supervisiona e fornece indícios de acções futuras, como acontece no episódio da chegada dos noivos à casa de Tostes e onde Emma, ao ver o "bouquet" de casamento da primeira esposa de Charles, se interroga "en rêvant" o que fariam do seu, "si par hasard elle venait à mourir"¹³¹. Mas é sobretudo o narrador quem deposita sobre a experiência "transposta" da heroína a sua verdadeira significação __ a de que o tempo de Rouen, perdido em Tostes, não é nunca reencontrado, de forma definitiva, em

¹³¹ Flaubert, G. - pág. 60

Yonville nem, de novo, em Rouen, a não ser, de forma fugaz, e com todo o seu esplendor, em Vaubyessard.

Na Terceira Parte da narrativa, no momento em que surge o excerto citado, Rouen impõe, pela sua estabilidade inicial, a dimensão de um tempo, não desaparecido, mas atravessado pela personagem. Em Rouen, na Rouen da adolescência é que as imagens retidas das leituras tendem a fazer o acesso privilegiado ao real.

O passado da personagem é, pois, feito de ilhas: o do convento - "Comme elle envoyait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après les livres, de se figurer!" -, o dos "premiers mois de son mariage", o dos passeios a cavalo "dans la forêt", o de Vaubyessard em que viu o "vicomte qui valsait", o da ópera com "Lagardy chantant" e o dos amores de Léon: "(...) tout repassa devant ses yeux (...)". Estas ilhas estão tão distantes no tempo, como no espaço estarão Rouen, Tostes, Vaubyessard - a dos nomes fabulosos de uma aristocracia inacessível - e Yonville.. Estão pois em paralelo a incomunicabilidade das ilhas de temporalidade e a dos lugares e dos seres; há, por conseguinte, distâncias não mesuráveis que separam os instantes evocados, bem como os lugares atravessados. Rouen é, não só a lembrança de momentos felizes vividos pela leitura e anunciados por ela, mas também o ponto de partida da sua desilusão, por via da leitura, sentido este que só mais tarde e, de novo em Rouen, a personagem apreende.

Existe, em *Madame Bovary*, como podemos comprovar pela análise deste excerto, um tempo passado de meios sonhos em que se encaixam a adolescência e juventude de Emma e alguns momentos da sua fase adulta,

afastados do presente absoluto do seu desencanto. Contudo, neste romance, a acção não é datada de forma óbvia; a acção está ligada, por um ténue elo, ao imaginário que, já de si, é lançado no passado indeterminado (da adolescência e juventude) da personagem. Este artifício, ao esbater a linha cronológica dos acontecimentos - notemos, por exemplo, que o seu imaginário evoca primeiro os passeios a cavalo quando eles são posteriores ao conhecimento do visconde - abre a narrativa a outras qualidades do tempo passado, indiferente a datas, como a da tomada de consciência, por parte da heroína, dos malefícios da literatura quando desajustada, em termos temáticos, da fase etária em que deveria ser consumida. Mais importante do que a apresentação de referentes temporais concretos é a distensão do elo entre a narrativa e a história de uma busca constante que rege todo o livro. Este elo estabelece-se e configura-se, mais uma vez, através das recordações e das associações de leitura.

Contudo, a verdade é que entre o tempo perdido da aprendizagem dos signos e a contemplação do extra-temporal, permanece sempre uma distância, uma distância atravessada. Esta distância atravessada marca de facto a transição do extra-temporal dada pela contemplação, pelo tempo "incorporado". O extra-temporal não é senão um ponto de passagem, e a sua vantagem é a de poder transformar em "durée" contínua os "becos sem saída" de épocas descontínuas. O itinerário de *Madame Bovary* vai da ideia de uma distância que separa à de uma distância que aproxima: "et il lui semblait qu'elle était là, sur ce banc, depuis l'éternité. Mais un infini de passions peut tenir dans une minute, comme une foule dans un petit espace."

Esta ideia confirma que, em suma, é o tempo que contém a personagem: daí que o romance termine com um sentimento de fadiga e com uma procura de Átropos. O desenlace tenta retirar a heroína do lugar que ocupa no tempo, lugar considerável ao lado daquele mais restrito que lhe é reservado no espaço - físico, psicológico ou de leitura -, mas, apesar de tudo, um espaço no tempo.

3.
O PRIMO BAZÍLIO

3. O PRIMO BAZÍLIO

3.1. O Primo Bazílio: contexto literário

Eça de Queirós publica em 1878 *O Primo Bazílio* (vinte e um anos depois de Flaubert apresentar ao público *Madame Bovary*), oferecendo através deste "Episódio Doméstico", um dos aspectos do panorama social português: a análise da família pequeno burguesa de Lisboa.

O distanciamento temporal evocado, se por um lado possibilita ao autor português conhecer pormenorizadamente a obra de Flaubert, por outro lado tem o mérito de lhe permitir criar uma independência visível em relação ao paradigma francês.

Ao instaurar definitivamente o Realismo em França, *Madame Bovary* inaugura, em 1857, uma nova fase em literatura, de "respeito pelos factos materiais", de estudo do indivíduo a partir do comportamento, no seu meio específico e à luz de teorias sociais ou fisiológicas, renegando a atenção que o Romantismo concedera ao sonho, à imaginação e à metafísica. Contudo, para Flaubert, o Realismo é, antes de mais, uma disciplina que se impõe ao seu romantismo espontâneo para, mais tarde, se tornar um modo de expressão natural, baseado na capacidade de observação metódica e objectiva do real. Assim é que, mesmo quando pinta a vida psicológica de uma personagem, procura salientar o que nela há de concreto, de objectivamente perceptível nas suas manifestações, como pudemos comprovar pela análise desenvolvida.

Contudo, a partir de 1850, a literatura francesa sofreu constantes transformações, não só pela influência de Flaubert, mas também pela dos irmãos Goncourt, de Zola que, seduzido pelas ideias de Taine e de Claude Bernard, evolui rapidamente para o Naturalismo, como o demonstram *Thérèse Raquin* (1867), *Madeleine Férat* (1868) e os *Rougon-Macquart*, a partir de 1871. Zola acreditava na subordinação da psicologia à fisiologia, o que pressupunha uma influência nítida de todos os sentidos sobre a alma. Em cada um dos seus movimentos, a alma será retida ou precipitada pela vista, pelo olfacto, o ouvido, o gosto ou o tacto, opondo-se desta forma, à concepção de uma alma isolada, funcionando sozinha no vazio. A personalidade humana é o produto de um conjunto de factores e de circunstâncias, o que constitui um elemento de verdade no romance moderno, na medida em que o conhecimento que transmite do indivíduo é um conhecimento científico, analisado na sua acção individual e social.

O panorama da sociedade e da literatura francesas vai, por conseguinte, ser analisado por Eça e comparado à situação portuguesa!

De facto, por 1850, segundo Jacinto Prado Coelho² ainda existia em Portugal um número considerável de almas românticas, ansiosas por experimentar sentimentos fortes e desconhecidos. O romantismo alastrava nos hábitos dos leitores de Byron e Arlincourt e o amor tornou-se um "sagrado contágio". Segundo Teófilo Braga³ o "Ultra-Romantismo

¹ Esta reflexão ganhará nova luz a partir de 1888, aquando da sua partida para Paris, onde desempenhará as funções de Consul. A este respeito confrontar o artigo de Maria Helena Santana "Eça perante a Europa Finissecular - Apontamentos das Crónicas de Paris", in *Eça e os Maias*, Porto, Asa, 1990, p. 247-252.

² *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª edição, Lisboa, I.N.-C.M., Lx, 1983, vol. II, pág. 66 e ss.

³ *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, vol. I, Porto, 1892, pág. 44

propagou-se das letras para as famílias burguesas, dando-se na nação o singular fenómeno da perda do senso do ridículo".

Em Maio de 1871, no primeiro número d'*As Farpas*, Eça faz um balanço da vida mental portuguesa. Considera a nossa literatura "sem ideia, sem originalidade, convencional, hipócrita, falsíssima" e condena o romance com palavras simplistas:

*"O romance, esse, é a apoteose do adultério. Nada estuda, nada explica; não pinta caracteres, não desenha temperamentos, não analisa paixões. Não tem psicologia nem acção. Júlia Pálida, casada com António Gordo, atira as algemas conjugais à cabeça do esposo, e desmaia liricamente nos braços de Artur, desganhado e macilento. Para maior comoção do leitor sensível e para desculpa da esposa infiel, António trabalha, o que é uma vergonha burguesa, e Artur é vadio, o que é uma glória romântica. E é sobre este drama de lupanar que as mulheres honestas estão derramando as lágrimas da sua sensibilidade desde 1850!."*⁴

E, na conferência do Casino que profere a 12 de Junho do mesmo ano, Eça desenvolve os seus pontos de vista literários. Faz a apologia do "realismo", que diferença de "um simples modo de expor - minudente, trivial, fotográfico.":

"O Realismo é bem outra coisa: - é a negação da arte pela arte; proscricção do convencional do enfático e do piegas. É a

⁴ *Uma Campanha Alegre*, 1º volume, 2ª edição, Porto, 1933, p. 25.

*abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão do tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. - Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; - o realismo é a anotomia do carácter. 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."*⁶

E, ao concluir que o realismo deve proceder pela experiência, "pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres" demonstra que, não só bebeu da influência de Flaubert, mas também da escola naturalista francesa, facto que pressuporá alguns pontos de contacto entre *Madame Bovary* e o *Primo Bazílio*, bem como evidentes caracteres distintivos.

Segundo Hernâni Cidade⁶, a geração de Eça de Queirós foi contemporânea de uma revolução intelectual, consequência de abruptas transformações "no mundo das coisas materiais". No *IN MEMORIAM de Antero de Quental* Eça deu-nos conta da atmosfera mental que ambos viveram, assumindo-se como um admirador da evolução ideológica que marcou a França de Oitocentos⁷; e em carta a Oliveira Martins, de 10 de

⁶ "Apud", António Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, pp. 55-6.

⁶ "Eça de Queirós e a cultura do seu tempo" in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, org. Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reys, Edições Dois Mundos, Port.-Brasil, 1945, pág. 419

⁷ "Coimbra vivia então numa grande actividade ou, antes, num grande tumulto mental. Pelos caminhos-de-ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo de França e da Alemanha (através da França), torrentes de coisas novas, ideias, sistemas,

Maio de 1884, não esconde a influência que a cultura francesa exerce na sua própria formação intelectual, e literária, não nega o seu "Francesismo":⁸

Assim é que Philéas Lebesque pode considerar que Eça pertence à família de escritores franceses "et se peut classer aisément entre Flaubert, Daudet et Anatole France, ses parrains. Mais, dans cette famille, où il est spontanément entré, et dont il porte avec grâce le vêtement à la mode, il ne s'est introduit que pour réagir de tout son génie essentiellement portugais contre un ultra-romantisme suranné."⁹

Naturalmente, de todo o negativismo da anterior revisão de valores, salva-se a ciência, que emerge como única fonte de certeza. Por isso dela se espera a solução para os mais vitais problemas de ordem material e espiritual, com vista à configuração de uma cultura universal, osmose íntima entre os vários sectores do saber.

Sob o signo do realismo aliado a uma visão naturalista dos factos publica Eça *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Bazílio* (1878) e *Os Maias* (1888), oferecendo aos leitores um largo espectro da sociedade portuguesa coetânea, através de textos em que a fantasia cedeu o lugar à disciplina implacável da observação e ao gume lancinante da ironia e do sarcasmo.¹⁰

estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo, tornado profeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o Universo; e Pöe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros!" (citado por Hernâni Cidade, idem, pág. 421-2).

⁸ "Os meus romances, no fundo são franceses, como eu sou em quasi tudo um francês - excepto num certo fundo sincero de tristeza lírica, que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo fadinho e no justo amor do bacalhau. Nem podia ser de outro modo; já no pátio da Universidade, já no largo do Rossio, eu fui educado, e eduquei-me a mim mesmo, com livros franceses, ideias francesas, modos de dizer franceses, sentimentos franceses e ideais franceses" (citado por Hernâni Cidade, idem, p. 420).

⁹ "Eça de Queiroz vu de France", in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, idem, pág. 411

3.2. De *Madame Bovary* ao *Primo Bazílio* uma semântica dos TÍTULOS dos "INICIPITS"

Em 1947, Câmara Reis, num artigo intitulado "Eça de Queiroz e Flaubert"¹¹ considera alguns romances de Eça, como o *Crime do Padre Amaro*, *O Primo Bazílio* e *Os Maias*, derivados directamente do autor de *Madame Bovary*, da *Educação Sentimental*, da *Lenda de S. Julião o Hospitaleiro* e da *Tentação de Santo António*, pelo tratamento particular que sofrem as personagens, a paisagem, os pormenores e mesmo o entrelaçado nas narrativas do escritor português.

É verdade que existem pontos de contacto entre *Madame Bovary* e o *Primo Bazílio*, mas não iria tão longe como o autor citado na afirmação de uma filiação quase integral da obra de Eça relativamente à de Flaubert. Pactuando preferencialmente com a opinião de Eduardo Lourenço¹², segundo o qual a proximidade entre os dois textos reside numa consonância a nível de fabulação ou de apresentação de episódios e não de visão romanesca propriamente dita, procurarei demonstrar que o universo ficcional queirosiano se demarca do seu congénere francês de forma evidente, clara e assumida. Neste sentido, a nossa reflexão deverá partir do confronto inicial dos títulos, já que, constituindo-se como elementos fundamentais "de identificação das narrativas"¹³, anunciam também vectores de sentido a actualizar e consolidar.

¹⁰ Cf. Ernesto G. da Cal "Queirós, Eça" in *Dicionário de Literatura* de Jacinto do Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1984.

¹¹ "Eça de Queirós "In Memoriam", org. Eloy do Amaral e M. Cardoso Martha, 2ª ed., Coimbra, Atlântida, 1947.

¹² Eduardo Lourenço - *O Primo Bazílio: Structure vide ou Structure remplie?*, *Sillages*, nº 4, Poitiers, 1974 (p. 66)

¹³ Reis, C. e Lopes, C.M. - *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987

Considerando que a principal função estrutural do título reside no esboço de uma fronteira entre o mundo real do leitor e o universo possível que anuncia, constituindo-se como moldura do texto a par de outros elementos para-textuais como o "incipit" e o "desenlace", cumpre-nos dilucidar a relação que se estabelece entre o lugar estratégico que ocupa na narrativa e as funções semânticas e narrativas que lhe estão associadas.

Ambos os títulos se constituem formalmente pela apresentação de substantivos próprios, "Bovary" e "Bazílio", que evidenciam uma categoria da narrativa em particular, a da personagem, sugerindo por conseguinte ao leitor um percurso específico de interpretação textual. Contudo, a diferença é evidente entre os dois nomes apresentados: apelido no caso da narrativa francesa, nome próprio no que se refere ao texto português. Esta dissemelhança vem ainda reforçada pelos substantivos comuns que precedem os nomes evocados, "Madame" e "Primo", que remetem de imediato para a acção e para o relacionamento específico das personagens apresentadas com outras do universo diegético sugerido. Assim, no caso do texto francês, o leitor conclui que a personagem central da narrativa é uma figura feminina envolvida numa acção particular, a do casamento - que, pelos seus aspectos durativos, se converterá num "processo" existencial conformado por um devir temporal específico. Diversamente, o substantivo comum "Primo", ao evocar uma relação de parentesco mais ténue e menos vinculativa em termos familiares, suspende todo e qualquer tipo de informação precisa sobre as características da acção. Esta indefinição é, no entanto, parcialmente resolvida pela apresentação do

subtítulo "Episódio Doméstico", de significativo valor semântico na medida em que o facto de se tratar de um "Episódio" realça o seu aspecto ocasional e fortuito, perfeitamente localizado no tempo e excluído de toda a possibilidade de evolução, o que lhe retira por conseguinte, intensidade dramática. Deste modo se conclui que, ao contrário de *Madame Bovary*, a protagonista de *O Primo Basílio*, não sofrerá transformações psicológicas profundas, dado que a brevidade temporal que caracteriza um "episódio" apenas nos permite observar um quadro mental determinado e não analisar as causas que o terão suscitado. Assim sendo, o título anuncia uma personagem que se revestirá de uma certa redundância de comportamentos, de um determinado grau de tipicidade, fatores de uma imagem concreta do cenário social vigente, o que se compreende se considerarmos a fase de realismo crítico em que Eça publicou o *Primo Basílio*.

A observação aguda do real e a intenção profiláctica de que se reveste o texto queirosiano justificam uma outra acepção particular do termo "episódio", designando um evento encarado "muitas vezes de forma levemente pejorativa"¹⁴, que, neste caso, se encontra ao serviço de uma crítica social incisiva através da sagaz utilização da ironia e do sarcasmo.

A simples confrontação dos títulos anuncia diferenças óbvias entre os universos ficcionais evocados e, conseqüentemente, concepções de romance distintas, evidenciadas pelo envolvimento particular de cada uma das personagens na diegese, pelo realce ou discrição da categoria narrativa do tempo e sobretudo pelo tipo de acções que se propõem desenvolver. A

¹⁴ Reis, C. e Lopes, C. M. - idem "episódio"

reacção de uma personagem à realidade que é o casamento, no caso de *Madame Bovary*, reacção negativa causada pelo tipo de leituras que a protagonista tinha levado a cabo na sua adolescência, não é sugerido pelo título de *O Primo Bazílio*, o que quer dizer que, neste universo diegético, a instituição do casamento não é problemática e, sendo assim, não conduz a personagem à dialéctica da sua aceitação ou recusa nem à divisão interior do sujeito. Não sendo por conseguinte, semelhante a configuração das acções, autónomas se afirmam as visões romanescas de cada um dos autores.

A afirmação, pela diferença, da obra queirosiana no universo literário europeu não se confina, como vimos, à formulação do "TÍTULO". Este apenas indicia caracteres distintivos aclarados noutra ponto estratégico do texto, o "INCIPIT", desenvolvidos ao longo do desenrolar da diegese e confirmados pelos "desenlaces" respectivos.

No caso de *O Primo Bazílio*, como em *Madame Bovary*, parece não haver qualquer relação de contiguidade entre as personagens referidas pelos "Títulos" e as que os respectivos "incipits" apresentam. No romance francês o leitor é de imediato confrontado com um "Nous", personagem indefinida, desempenhando as funções de narrador homodiegético e portador de um tipo de visão que passa gradualmente do regime de focalização externa para o de focalização interna, com o objectivo de nos apresentar Charles, futuro marido de Emma Rouault. O mesmo acontece no romance português cujo "incipit" em lugar de fornecer indicações acerca da personagem de Bazílio, oferece, pelo contrário, referentes espácio-temporais que edificam a a verosimilhança do universo possível

inaugurado e no qual se inscrevem as acções de Jorge e Luíza, elementos de um casal feliz da média burguesia lisboeta de Oitocentos. E se, de início, pudesse parecer que o pressuposto realista de "mostrar" o real se frustrasse pela presença de um narrador heterodiegético de focalização omnisciente, a verdade é que também Eça abandona temporariamente o "contar" caracteristicamente romântico, ao deslocar o seu ponto de vista para o de Jorge, através de cujo olhar o leitor descobrirá Luíza.

Contudo, se o processo de instauração de uma aparente falta de coerência entre o "título" e o "incipit" é comum aos dois autores, algo difere no entanto quanto à apresentação dos feixes de sentido que configuram a diegese. A indicação sugerida no título de que *O Primo Bazílio* era um "Episódio Doméstico" vem agora confirmada no início da narrativa e com ela a informação de que o tema não será apenas e tão só o do casamento, nem a análise do comportamento das personagens nele envolvidas, mas a de um "estilo de vida" característico da sociedade portuguesa da Regeneração, pautado pelo ócio da classe burguesa:

"Tinham dado onze horas no "cuco" da sala de jantar, Jorge fechou o volume de Luiz Figuier que estivera folheando devagar, estirado na velha "voltaire" de marroquim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse:

- Tu não te vens vestir, Luíza?

- Logo.

Ficara sentada à mesa, a ler o "Diário de Notícias"¹⁵.

¹⁵ Queiroz, Eça - *O Primo Bazílio*, ed. cit., p. 11

O passo transcrito oferece ao leitor uma constelação lexical que configura uma semântica da ociosidade característica das duas personagens¹⁶. Paradoxalmente esta intenção não é realizada por meio da utilização de adjectivos ou de substantivos pertencentes a um mesmo núcleo de significação, mas por verbos - signos que exprimem factos representados no tempo¹⁷ - e advérbios reveladores da propriedade que os sujeitos têm de persistir no estado de indolência até que uma causa exterior transforme a inércia que lhes é inerente em acção visível: "folheando devagar", "estirado", "espreguiçou-se", "bocejou", "não te vais vestir?", "Logo". Contudo, uma vez que a personagem do romance realista é condicionada pelo "meio" envolvente - segundo as teorias de Taine - estas acções caracterizadas pela sua lentidão são consequência directa e imediata das qualidades da hora do dia e da estação do ano em que a cena tem lugar, aspectos estes realçados pelo emprego, mais adiante, de adjectivos e substantivos que, segundo P. Hamon¹⁸ põem em equivalência semântica uma expansão predicativa e uma condensação denominativa: "Julho", "domingo", "grande calor", "sol", "silêncio recolhido e sonolento de manhã de missa", "uma vaga quebreira", "desejos de sextas, ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé da água", "um zumbido monótono de moscas", "um rumor dormente" ao darem "onze horas no 'cuco' da sala de jantar"¹⁹. Por meio desta quase

¹⁶ Cf. Sérgio, A. - *Notas sobre a Imaginação, a Fantasia e o Problema Psicológico Moral na Obra Novellística de Queirós*, in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, opus cit., pp. 458 ss.

¹⁷ Cunha, Celso - *Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro, Padrão, 1980, p. 253.

¹⁸ Hamon, P. - *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pág. 140 ss.

¹⁹ Queiroz, E. - *idem*, p. 11,12.

"ginástica semântica", personagem e cenário entram em redundância, pois "o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos", na opinião de P. Hamon²⁰. Desta forma se verifica que, sobretudo no romance do séc. XIX, o "incipit" constitui o lugar canónico de apresentação das componentes fundamentais da história na opinião de Grivel.²¹

O vector semântico da "inacção" realçado pelo "incipit" de *O Primo Basílio* opõe-se à sugestão de dinamismo que emana da leitura das primeiras linhas de *Madame Bovary* face à presença de Charles. De facto, o seu aspecto tímido e ridículo suscita nos que o observam não a apatia, mas uma viva reacção de oposição e de rejeição, testemunho que será retomado posteriormente pela própria esposa, Emma Bovary:

*"Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra, suivi d'un "nouveau" habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail."*²²

De facto, o que une o "nous" inaugural do romance francês à heroína é a observação e análise do carácter, da configuração ideológica e do comportamento de Charles como "causa" óbvia da desilusão de Emma. E se o "motivo" da educação é claramente apresentado no início do romance psicológico francês, ele não deixa no entanto de estar patente, também,

²⁰ Hamon, P. - "O que é uma descrição?" in M. Alzira Seixo (ed.), *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 1986, pág. 81

²¹ Grivel, C. - *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870- 1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague - Paris, Mouton, 1973, p. 92

²² Flaubert, G. - idem, p. 23

embora de forma mais velada, no "Incipit" de *O Primo Bazílio*, pela referência à leitura ou à pseudo-leitura efectuada por Jorge na cena inicial.

Como vemos os "Incipit" têm como objectivo não só apresentar-nos algumas personagens bem como os espaços e os tempos em que as suas diferentes acções se inscrevem, mas também, e sobretudo, indiciar a representação a que futuramente, pelo desenrolar da diegese, vai ser sujeita a energia ou a ausência de eficácia existencial das figuras femininas que repartem os seus dias com Charles (em *Madame Bovary*) e Jorge (em *O Primo Bazílio*).

Essencialmente distintos do ponto de vista estrutural e semântico os dois "incipits" são porém concordantes na especial atenção concedida às personagens masculinas Charles e Jorge, na medida em que condicionam de forma mais ou menos profunda, de maneira mais ou menos objectiva, as atitudes de Emma e Luiza, como procuraremos dilucidar pela análise minuciosa dos acontecimentos narrados e constitutivos das "histórias" respectivas.

3.3. Intriga e história n' *O Primo Bazílio*

Ao proclamar-se romancista naturalista, Eça não abraçou de forma ocasional nem fortuita a moda literária vigente nesta obra inscrita nas *Cenas da Vida Portuguesa*, seguindo um preceito balzaquiano de representação da sociedade em geral. Para Adolfo Casais Monteiro²³ "ele é, no pleno sentido da palavra um crítico que pretendia, antes de tudo, que as suas obras pusessem a nu os complexos sociais", submetendo a trilogia de romances *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Bazílio* e *Os Maias* aos princípios de intervenção social que defendera na conferência proferida em 1871, no Casino e intitulada "A literatura nova: o realismo como nova expressão da arte"²⁴

Para Eça, a escola naturalista não foi apenas uma capa, pois nunca deixou de ver a sociedade como crítico que "castiga, azorruga e escarnece", evocando de forma perfeita o meio lisboeta, as suas cenas e os episódios familiares²⁵. No *Primo Bazílio* encontramos um resumo da pequena burguesia lisboeta, de toda uma classe social e não do indivíduo em si, já que o autor tem como objectivo realizar "o inquérito experimental das Sociedades". Por esse motivo designou o seu romance de 1878 como sendo um "fait-Lisbonne"²⁶ que tinha por finalidade denunciar moral e socialmente os pressupostos de um "modus vivendi" instituído, tese de

²³ "Valores permanentes e variáveis nos romances de Eça de Queirós", in *Livro do centenário de Eça de Queirós*, org. Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reyes, Edições Dois Mundos, Portugal Brasil, Lisboa, 1945, p. 528.

²⁴ Cf. A. Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, 1930, p. 45-59.

²⁵ Câmara Reys, "Eça de Queirós e Flaubert" in *Eça de Queirós "IN MEMORIAM"*, Org. Eloy do Amaral e M. Cardoso Martha, 2ª edª, Atlântida, Coimbra, 1947, p. 338.

²⁶ Monteiro, Adolfo Casais - "Em torno de *O Primo Bazílio*", *Seara Nova*, nº 803, ano XXII, Janeiro de 1943, p. 156.

insuficiente relevância se comparada com a admirável galeria de personagens secundárias que apresenta, mas contudo uma tese "em estreita conexão com os preceitos do naturalismo"²⁷.

Consciente da falta de solidez da proposição sustentada neste e noutros romances da mesma fase, Eça de Queirós confessa "ter o processo", mas faltarem-lhe as "teses". António Sérgio, porém, considera de maior gravidade ainda a ausência de "temas" verdadeiramente lancinantes que, por si sós seriam o suporte válido de uma proposição a defender, a ausência de temas "psicológicos ou sociais, fundamente apreendidos e explorados"²⁸, consequência de um estrangulamento da originalidade da fantasia pela doutrina naturalista de análise fria e objectiva dos comportamentos humanos. O conjunto temático que Eça edifica em *O Primo Basílio* pode não ter muito de original face ao de Flaubert, mas tem o objectivo de apresentar alguns aspectos positivos, como sejam o de evidenciar a relação de causa-efeito entre a tese apresentada e os temas que o corporizam, bem como o de "desculpabilizar" comportamentos recorrentes na sociedade portuguesa coetânea, pela maior ou menor proximidade com universos literários trans-nacionais que se tivessem debruçado sobre idênticas questões sociais.

Eça de Queirós pretendeu denunciar em *O Primo Basílio* um "caso" relativamente recorrente na vida da Lisboa fontista: o do adultério. Idêntico foi o tema fundamental que Flaubert desenvolveu em *Madame Bovary*, mas o tratamento que sofreu num e noutro foi notoriamente distinto, diferença

²⁷ Reis, Carlos - "A temática do adultério n'O Primo Basílio" in *Construção da Leitura*, Coimbra, INIC; 1982, p. 122.

²⁸ "Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novellística de Queiroz" in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 450

esta que, como vimos, já vinha anunciada nos "títulos" e nos "incipits" dos referidos romances.

De facto, o adultério de Emma Bovary foi a consequência de um conjunto de causas óbvias, claramente apresentadas e sobretudo coerentemente interdependentes, de tal forma que o leitor quase adopta a mesma atitude do narrador heterodiegético de focalização onisciente face ao comportamento da heroína, que é o de "pactuar" com os seus anseios e desejos, o que pressupõe, ao mesmo tempo, a formulação da hipótese de "perdoar" o seu comportamento. Por que razão? Porque estavam criadas as condições morais, sociais, intelectuais, e mesmo económicas para que o "adultério" se realizasse e como que "se justificasse". Na verdade, houve um conjunto de circunstâncias que suscitaram a infelicidade de Emma, sem que ela tivesse contribuído de forma directa para isso: a desilusão do casamento é "devida" à presença de um marido medíocre (mediocridade que lhe "adveio" da educação descuidada e tardia a que foi sujeito, bem como do super-proteccionismo da mãe), que nada de comum tinha com os heróis romanescos que conhecia através das leituras românticas efectuadas no convento, no período da adolescência, ao contrário de outras personagens da vida real, verdadeiras figuras de eleição; e à classe social a que "desceu", com o casamento, a pequena burguesia provinciana pobre e desinteressante. É, por conseguinte, compreensível a sua tristeza; aceitamos que lute para sair dela, que procure encontrar e conhecer as particularidades do sentimento amoroso tal como o vira descrito e engrandecido nas páginas do romance²⁹.

²⁹ Lembremos que, pelas mesmas razões, Luíza "aceita" o comportamento extravagante de Leopoldina: *"Depois desculpava-a: era tão infeliz com o marido! Ia atrás da paixão, coitada! (...) quase lhe parecia uma heroína; e olhava-a com espanto como se consideram*

Diversa, embora não radicalmente oposta, é a situação de Luíza. O seu casamento era feliz e Jorge não se comparava a Charles. Fisicamente,

*"Fora sempre robusto, de hábitos viris. Tinha os dentes admiráveis de seu pai, os seus ombros fortes."*³⁰

*"... era novo, era forte, era alegre"*³¹,

embora de início não lhe tivesse agradado: "Não gostava de homens barbados"³². No entanto, a sua compleição psicológica - fruto de um compromisso entre "a placidez, o génio manso"³³ que herdara da mãe e o carácter "proseirão", "burguês"³⁴ -, reflectida num sem número de atitudes e comportamentos, cativou Luíza:

*"Jorge envolvi-a em delicadezas de amante, ajoelhava-se aos seus pés, era muito dengueiro. E sempre de bom humor, com muita graça; mas nas coisas da sua profissão ou do seu brio tinha severidades exageradas, e punha então nas palavras, nos modos uma solenidade carrancuda"*³⁵.

Assim é que

*"... começou a admirar os seus olhos, a sua frescura"*³⁶,

os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes" (pág. 26)

³⁰ Queirós, Eça, idem, pág. 13

³¹ idem, pág. 23

³² idem, pág. 22

³³ idem, pág. 13

³⁴ idem, pág. 13

³⁵ idem, pág. 23

³⁶ idem, pág. 22

"... pôs-se a adorá-lo. Tinha uma curiosidade constante da sua pessoa e das suas coisas, mexia-lhe no cabelo, na roupa, nas pistolas, nos papéis."³⁷

A personalidade dialéctica de Jorge, que Luiza nunca chegou a perceber integralmente, surge moldada por um ambiente cultural de reminiscências românticas, por um lado, e por uma formação intelectual específica, em ciências técnicas, por outro. Existe, por conseguinte, uma óbvia relação de contiguidade entre estes dois factores e o tipo de leituras pelas quais Jorge se interessa: "admirava Luiz Figuiier, Bastiat e Castilho"³⁸, o botânico, o economista e o "clássico" das letras portuguesas³⁹. A sua oscilação entre a "denguice" e a "severidade carrancuda" torna-se plausível e aceitável.

Se, porém, nos detivermos a analisar algumas das características da obra de Feliciano de Castilho, que Jorge conhecia, poderemos perceber a razão de ser de pormenores comportamentais contraditórios por parte da personagem, a lógica de algumas sequências da narrativa e das inflexões diegéticas operadas, uma vez que a biografia literária do escritor resume bem a evolução do gosto e das ideias em voga no século XIX.

A linguagem de Castilho, "tão fria e fastienta de metáforas académicas"⁴⁰, produziu, no entanto, uma obra considerada inócua, cujo mérito consistiu numa ininterrupta tentativa de adaptação aos novos cânones literários. Descortinam-se no seu percurso artístico três fases

³⁷ idem, pág. 23

³⁸ idem, pág. 13

³⁹ Cf. Medina, João - *Eça de Queirós e a Geração de Setenta*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 108.

⁴⁰ Reys, Câmara - opus cit., p. 336

de produção distintas: a Fase Arcádica, a Fase Romântica e por fim a Fase Pedagógica e Utilitária. Último sobrevivente do arcadismo elmanista do séc. XVIII (com *Cartas de Eco a Narciso, Primavera e Amor e Melancolia ou Novíssima Heloísa*), nunca se despojou completamente da educação neoclássica, perdurando algumas das suas características mesmo na fase romântica, composta pela trilogia da paixão de que fazem parte *Os Ciúmes do Bardo, A Noite do Castelo* e o projecto para o *Ermitão da Arrábida*⁴¹, que nunca chegou a realizar.

Os dois poemas publicados em 1836 fazem a apologia da paixão amorosa ultra-romântica e do tema do cavaleiro dado como morto nas Cruzadas, que vem encontrar a noiva enamorada do outro, ou até casada (tema a que não deve ter sido alheio o *Frei Luis de Sousa*), rematando no crime, no suicídio e na loucura. A preferência demonstrada, na fase romântica, por protagonistas cavaleiros, castelãs, trovadores e peregrinos, preferência reforçada pelas obras de Herculano e pelas inúmeras traduções de novelas de Walter Scott, fixou na poesia portuguesa o gosto do assunto medieval, característico do romance histórico cultivado no período romântico.

Não podemos, por conseguinte, ignorar que Castilho - apesar de nunca ter sido considerado um romântico genuíno, por demonstrar "escassa imaginação criadora" e por encarnar "uma peculiar adaptação das formas externas do Romantismo a um espírito pseudo-clássico"⁴² - foi tido como um dos mentores do Período Romântico em Portugal e a "figura"

⁴¹ Junior, A. Salgado - "Castilho" - *Dicionário de Literatura*, J. P. Coelho, Porto, Figueirinhas, 1984).

⁴² Cal, Ernesto Guerra, "Questão Coimbrã", *idem*

contra quem pugnaram os elementos que desencadearam a "Questão Coimbrã" em 1865.

Neste sentido, e na esteira de Pierre Bourdieu⁴³, verificamos que a variabilidade e a imprecisão ideológica, cultural e até formal do Mestre se plasma no comportamento do "discípulo" que é Jorge, na medida em que o indivíduo é fortemente condicionado pela educação que sofreu. A idoneidade que a personagem inspira no Ministério⁴⁴ em que trabalha é, por conseguinte, perfeitamente compatível com a possibilidade - formulada por uma amiga de Luiza - de Jorge ser "homem para [lhe] dar uma punhalada!"⁴⁵, na medida em que a sua formação valorizou tanto o desenvolvimento da razão como o do sentimento. E foi obviamente o pendor "romântico" da sua personalidade que seduziu Luiza, pelos rasgos líricos, pelos lances melodramáticos que podia antever na sua vida conjugal:

"Ela que não conhecia ainda então o temperamento plácido de Jorge acreditou, e isso mesmo criou uma exaltação no seu amor por ele. Era o "seu Tudo" - a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem!"⁴⁶

Foram estes aspectos românticos que desvaneceram a primeira impressão que o engenheiro lhe tinha causado - "Ao princípio não lhe agradou: não gostava de homens barbados"⁴⁷ - e que suprimam a falta de amor inicial, pois,

⁴³ Opus cit.

⁴⁴ Queirós, Eça - idem, p. 36

⁴⁵ , idem, p. 23

⁴⁶ Queirós, Eça - idem; pág. 23

⁴⁷ idem, pág. 22

"... sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada"⁴⁸

E o casamento às oito horas, numa manhã de nevoeiro vem completar o quadro que dará início a uma ligação "feliz", como podemos verificar através de um passo em discurso indirecto livre onde perpassa a voz da personagem:

"Estavam casados havia três anos. Que bom que tinha sido! Ele próprio melhorara; achava-se mais inteligente, mais alegre... E recordando aquela existência fácil e doce, soprava o fumo do cigarro, a perna traçada, a alma dilatada, sentindo-se tão bem na vida como no seu jaquetão de flanela!"⁴⁹

Embora tenha cultivado devotadamente, como vimos, a felicidade conjugal, através da edificação do amor à maneira de Castilho, Jorge nunca foi um "sentimental" à maneira de Musset, no sentido em que não possuía a fantasia de Harsan⁵⁰, a melancolia de Coelio ou o espiritualismo de Octave⁵¹, não sendo um "rêveur" escondido sob a máscara de *Fantasio*⁵² e muito menos um ser dividido entre a pureza perdida em favor da devassidão e do cepticismo de Lorenzo⁵³. De facto vêmo-lo agir, em relação

⁴⁸ idem, pág. 22.

⁴⁹ idem, pág. 14

⁵⁰ in *Namouna*, 1832.

⁵¹ in *Les Caprices de Marianne*, 1833

⁵² *Fantasio*, 1834

⁵³ *Lorenzaccio*, 1834

ao desenlace de *Honra e Paixão*, de Ernestinho Ledesma, da mesma forma que o protagonista de *Os Ciúmes do Bardo*, fazendo a apologia da "vingança" do adultério - como também acontece no enredo do Dante ilustrado por Doré - e como ele próprio tem intuito de "vingar" o de Luiza, apeteendo-lhe "matá-la, sair de casa, abandoná-la, fazer saltar os miolos", "esganá-la, dar-lhe clorofórmio, fazer-lhe beber láudano!"⁵⁴

⁵⁴ Queirós, Eça - idem, pág. 414, 416.

3.4. Leituras de Luiza

Existia, porém, alguma sintonia entre as preferências literárias de Jorge e Luiza, o que propiciou a sua aproximação. Como vimos, na época em que Castilho foi o mentor das Letras em Portugal, chegaram ao nosso país várias traduções dos romances de Walter Scott, patrono do romance histórico romântico na literatura europeia, e que as burguesinhas da época muito apreciavam. À imagem de Emma Bovary, mas um pouco mais tarde do que esta, também Luiza se entusiasmou por

"Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos, que têm sobre as ogivas os brasões do clã. mobilados com arcos góticos e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver".

Os heróis do romancista inglês, Ervando, Morton e Ivanhoe, que Luiza chegara mesmo a "amar", apresentavam características psicológicas e sentimentais arrebatadoras, por serem simultaneamente "ternos e graves"⁶⁵, "braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas"⁶⁶, qualidades estas de que Jorge estava, também ele, imbuído.

Como se constata, tanto Jorge como Luiza preferiram, do conjunto de produção romântica, as narrativas que constituíram a vertente do romance histórico, em detrimento do romance sentimental, apesar da apologia de

⁶⁵ Queirós, Eça, idem, pág. 18

⁶⁶ Flaubert - opus cit., p. 66

situações melodramáticas que configuram *Os Ciúmes do Bardo* e *A Noite do Castelo*, de Castilho. Assim, as primeiras leituras, realizadas sob a égide do romance histórico, desempenham funções semânticas de relevo para o desenrolar da acção.

As considerações tecidas permitem-nos compreender a razão pela qual um casamento cujos pressupostos eram pouco sustentáveis se converteu numa ligação feliz. De facto, as causas que propiciaram a união de Jorge e de Luiza eram quase tão desprovidas de solidez quanto as que juntaram Emma e Charles. Tanto Charles como Jorge sentiram necessidade de preencher um certo vazio das suas vidas, em virtude do falecimento da primeira esposa de Charles e da mãe de Jorge, e de "remediar" a solidão em que ambos se encontravam:

"... sobretudo à noite, quando estava debruçado sobre o compêndio, os pés no capacho, vinham-lhe melancolias lânguidas; estirava os braços, com o peito cheio de um desejo(...)"⁶⁷

Quanto a Emma e Luiza gostariam de mudar o rumo das suas vidas: Emma porque não pretendia continuar o resto dos seus dias a dirigir os trabalhos da quinta e Luiza porque ficara só, após a partida de Bazílio e o rompimento do namoro. Para além deste facto, tanto uma como outra casaram com o objectivo de "sossegar" os pais - "Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!"⁶⁸ -, mas sem conhecerem e sem amarem verdadeiramente os noivos.

⁶⁷ Queirós, Eça, idem, pág. 13-14.

⁶⁸ Queirós, Eça, idem, pág. 22

Contudo, se no caso de Emma a leitura foi explicativa da sua desilusão e crescente infelicidade após o casamento, em virtude do teor essencialmente romântico dos romances escolhidos na adolescência, acrescido do facto de todo o texto poder programar a leitura "en délimitant les espaces d'indétermination, c'est-à-dire en décidant des éléments qu'il abandonne à la créativité du lecteur"⁵⁹, possibilitando o processo de desenvolvimento do seu bovarismo, no caso de Luiza, a Função Explicativa da leitura manifesta-se não pelo disforismo dos efeitos que provoca, mas pelos aspectos positivos a que conduziu, por evidenciar uma estreita similaridade de gosto artístico entre Jorge e Luiza, fatora, por sua vez, de uma semelhante sentimentalidade nascida de uma mesma concepção do amor. Assim se confirmam as informações "prestadas" pelo "título" e pelo "incipit" de que não é a análise deste casamento nem do casamento "tout court" que está em causa n'*O Primo Bazílio*, mas provavelmente o estudo de uma atitude recorrente no Portugal de Oitocentos: a do adultério.

Por outro lado, e em termos comparatísticos, a referência às leituras realizadas por Luiza na adolescência é também Explicativa da diferente composição da heróina portuguesa relativamente à francesa, e Explicativa dos peculiares percursos diegéticos sugeridos por cada uma das obras.

3.4.1. Mise en Abyme de Madame Bovary

As escolhas romanescas de Luiza, "em solteira, aos dezoito anos"⁶⁰ são qualitativa e quantitativamente distintas das de Emma Bovary. A

⁵⁹ Jouve, V. - *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p.

⁶⁰ Queirós, Eça - idem, pág. 18

protagonista da narrativa queirosiana restringiu o seu universo de leitura, nessa época, à obra de Walter Scott. Contrariamente, Emma cedo leu *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, notável pela evocação do idílio terno e cândido de duas crianças no seio de uma natureza edénica como a da Ilha Maurícia, característica, também, pelo exotismo dos seus costumes. E, a partir dos treze anos, com a sua entrada para o convento, os textos que a cativaram foram os mais diversos: da Bíblia à literatura religiosa de Frayssinous e de Chateaubriand⁶¹, do romance histórico de Walter Scott lido "en cachette" à História de França (pelo papel que nela desempenharam heroínas como Jeanne d'Arc, Heloïse, Agnès Sorel, Ferronière, Clémence Isaure), dos Keepsakes, com as suas imagens sedutoras mas também quantas vezes sensuais, ao lirismo lamartiano⁶² e à aprendizagem de romanças de assunto terno e sentimental.⁶³

O universo ideológico de Emma - fruto de uma relação de estreita interdependência entre as ideias, as filosofias, as linguagens, a história e a cultura a que acedeu por intermédio dos textos referidos⁶⁴. - rege-se por

⁶¹ Chateaubriand que, no *Génie du Christianisme*, de 1802 evoca com admirável mestria as maravilhas da delicadeza - os ninhos dos pássaros, as suas migrações, os seus cantos; frescos admiráveis das grandes cenas da natureza e das emoções que despertam; a imensidão do Oceano; o pitoresco das catedrais góticas, o charme melancólico das ruínas - com o intuito de analisar de forma penetrante a melancolia moderna.

⁶² As *Méditations Poétiques* de Lamartine, datadas de 1820 contam as emoções de uma sensibilidade ferida: memórias e "saudades", esperanças e desesperos, receio do destino, medo da morte e aspiração de eternidade. *Jocelyn* (1836) será o mais comovente romance de amor, mas também uma obra simbólica carregada de mensagem política e religiosa. E o amor volta a ser cantado em *La Chute d'un Ange* em 1838, amor, sempre com características de eternidade.

⁶³ Em geral, o tema tratado na Romança é o do amor infeliz, passado na época medieval, e, por este motivo muito utilizado em óperas que evocavam esse período da história, como por exemplo, o fez Guétry na sua ópera "Richard Coeur de Lion" - de 1784. A vigência da romança verificou-se entre a segunda metade do séc. XVIII e a primeira do séc. XIX, tendo sido cultivada por escritores como Flaubert, Rousseau ou Chateaubriand. Alguns títulos são elucidativos dos temas desenvolvidos neste tipo de composições: *Romance à la Lune*, de Hyacinthe Jardin, *Marie Stuart*, de Ennery ou *Sensations Douces et Mélancoliques*, de Spontini. (Cf. *Larousse de la Musique*, Paris, Larousse, 1982).

⁶⁴ Adoptamos neste caso a acepção bakhtiana de ideologia. Cf. Bakhtine, M. - *Esthétique et Théorie du Roman*, ed. cit.

valores éticos e sociais específicos, e a que só em pequena parcela são comparáveis os de Luíza. Deste facto resultam duas consequências imediatas: por um lado, o equilíbrio facilmente encontrado, em termos de cultura literária, entre Jorge e Luiza, dado que o universo de referência textual da heroína queirosiana era moderadamente simples, se confrontado com o de Emma (que cavou definitivamente o abismo entre ela e Charles). Por outro, as distintas composições das personagens femininas em questão, na medida em que a complexidade psicológica de cada uma varia na razão de uma proporcionalidade directa relativamente à densidade e consistência de leituras efectuadas.

As razões apresentadas farão com que a narrativa flaubertiana se inscreva na categoria do romance psicológico e o texto de Eça no de crítica social (embora convirjam no objectivo profiláctico que perseguem). Assim, uma diferença no tratamento do tema inaugural nas duas obras acarreta claras divergências semânticas e estruturais.

A funcionalidade desempenhada pelo acto de ler não será nunca concomitante. Desempenhou uma Função Explicativa, numa e noutra obra, mas explicativa de realidades diferentes, pelo que o encadeamento funcional verificado em *Madame Bovary* deixará de estar presente n'*O Primo Bazílio*.

Depois dos respectivos casamentos, tanto Emma como Luíza persistem na sua actividade de leitoras, mas com finalidades diferentes: Emma para desvanecer a tristeza que a assolara, Luiza apenas para

preencher as horas de lazer que constituíam a globalidade dos seus dias. Algo no entanto as aproxima desta vez: o teor dos novos livros seleccionados. A Luíza era agora "o *moderno* que a cativava": "Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada"⁶⁵. E se o narrador d'*O Primo Bazílio* não menciona de forma directa um outro paradigma literário de Luíza, podemos no entanto verificar que ela também leu *Madame Bovary*. De facto,

"(...) os homens ideais [que lhe] apareciam de gravata branca, nas umbreiras da sala de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes",⁶⁶

são a réplica perfeita dos aristocratas que Emma pôde conhecer no baile de Vaubyssard,

"(...) des hommes à figure grave, le menton posé sur des hautes cravates"⁶⁷, "disseminés parmi les danseurs ou causant à l'entrée des portes", e em cujos olhares "flottait la quiétude de passions journellement assouvies."⁶⁸

Do mesmo modo, poderemos identificar a "origem" do interesse que Luíza demonstrava "agora" por Paris, pelas suas "móvilias", pelas suas "sentimentalidades"⁶⁹. Tendo lido *Madame Bovary*, Luíza partilha do desejo demonstrado por Emma de conhecer a Cidade Luz onde provavelmente

⁶⁵ Queirós, Eça, - idem, pág. 18

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ Flaubert, G. - *Madame Bovary*, opus cit., p. 93

⁶⁸ Idem, p. 84

⁶⁹ Queirós, Eça - idem, pág. 18

viveria o visconde que a convidara para dançar no baile de Vaubyessard - motivo pelo qual "Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale", ou "s'abonna à la *Corbeille*, journal des femmes, et au *Sylphe des Salons*"⁷⁰ -, mas, sobretudo, acede, por via refractada, isto é, por meio das "impressões" de leitura de Emma, a outros universos ficcionais, aos romances de Eugène Sue, Balzac e George Sand:

*"Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. (...) C'était une existence au dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime."*⁷¹

Falando através da literatura, representando por intermédio do romance, a Literatura e o Romance fixam, na narrativa queirosiana, as respectivas visões do mundo, através dos discursos particulares que as corporizam, criando um notório "efeito de Polifonia Vocal", "que [a leitora] tem de interpretar como uma partitura polissémica"⁷², na opinião de Oscar Lopes. Assim é que, de Eugène Sue, chegaram a Luiza essencialmente as "descriptions d'ameublements"⁷³ que conformavam as questões sociais retratadas nos *Mystères de Paris*, de 1842-1843; assim é que, não tendo

⁷⁰ Flaubert, G. - idem , p. 92

⁷¹ Flaubert, G. - idem, p. 84

⁷² Lopes, Oscar - "Efeitos de Polifonia Vocal n' *O Primo Bazílio*", *Eça e os Maias*, Porto, Asa, 1990

⁷³ Flaubert, G. - idem, pág. 92

lido as *Scènes de la Vie Parisienne*, de Balzac, passou a conhecer alguns frescos dessa sociedade:

"Le monde des ambassadeurs [qui] marchait sur des parquets luisants dans des salons lambrissés de miroirs (...). Il y avait là des robes à queue, de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires. Venait ensuite la société des duchesses; on y était pâle (...)"⁷⁴;

assim é que, não tendo tido acesso às ficções ardentes, e quantas vezes escandalosas de George Sand, a *Consuelo* (1842), talvez, romance capital enquanto narrativa de iniciação e de educação no feminino, de afirmação do indivíduo, do seu valor e dos seus direitos, mas sobretudo da reconciliação pelo amor, Luíza vê, por intermédio da focalização de Emma,

"Dans les cabinets de restaurants où l'on soupe après minuit, (...) à la clarté des bougies, la foule bigarée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodiges comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques."⁷⁵

O processo de "mise en abyme" da literatura n'*O Primo Bazílio* poderá não explicar totalmente, mas justificar em larga medida, a diferente composição das heroínas, uma vez que o conhecimento de Luíza acerca dos referidos autores foi, não só um conhecimento parcial, mas essencialmente subjectivo, porque sujeito à mediação interpretativa exercida por Emma Bovary. Este factor reveste-se de particular relevância ..

⁷⁴ Flaubert, G. - idem, pág. 93

⁷⁵ Ibidem

no que respeita à obra de George Sand, importante não só pelo vanguardismo dos valores nela defendidos, mas pelos ingredientes que forneceu para que a autora se tornasse um verdadeiro Mito na época, à imagem de Charlotte Corday ou de Louise Miche, e com o qual Emma se identificaria de forma notória.

Lendo George Sand via *Madame Bovary*, a Luíza não "chegaram" algumas das características mais vincadas da escritora, como se a heroína francesa tivesse exercido um efeito inibidor na sua transmissão, absorvendo (para seu benefício?) integralmente o que de mais inovador Sand possuía. Desta forma se torna intelegível não só a proximidade existente entre a escritora e a protagonista de Flaubert, mas também essencialmente a Diferença entre esta e Luíza.

George Sand, pseudónimo masculino de Aurore Dupin, forneceu a Emma o exemplo de uma jovem a quem o casamento com Casimir Dudevant, aceite e até desejado como uma abertura para a liberdade, desiludiu profundamente, constituindo o ponto de partida para uma vida sentimental pautada pela instabilidade e pela procura constante da felicidade, quer através da fuga, para Paris, com o jovem poeta Sandeau, quer pelas ligações que manteve com Musset e com Chopin. A agitação da sua vida passional poderá ter fornecido a Emma as coordenadas para a "conquista" do amor, como o procura encontrar ao lado de Léon e de Rodolphe. Do mesmo modo, o desencanto da protagonista flaubertiana face ao comportamento masculino da sociedade francesa de Oitocentos deixa transparecer o conteúdo de *Indiana* e de *Lélia*, onde os homens já

não são adulados, o direito à paixão afirmado com convicção e a solidão final de todos sublinhada.

Não esquecendo que George Sand foi profundamente respeitada por Balzac, Flaubert e Fromentin - escritores que a consultaram frequentes vezes para a elaboração das suas narrativas - sabemos que o seu percurso inspirou a Balzac a *Muse du Département* e a Flaubert emprestou características fundamentais para o esboço da sua protagonista. Esta, que adoptou do paradigma o vanguardismo das atitudes, a energia existencial mas sobretudo a coragem inabalável de afirmação da sua personalidade e do seu direito à felicidade, ignorou no entanto o melhor conselho que Sand poderia ter sugerido como forma de construção da liberdade feminina na época: o da actividade da escrita. Esta foi, lamentavelmente, a informação que Emma "não soube ler" na vida de George Sand.

Verificamos assim que a relevância do tema da Leitura nas duas narrativas se manifesta pela relação intrínseca que mantém com a configuração psicológica das personagens femininas em questão, Emma Bovary e Luiza e, concomitantemente, com o tipo de romance de que favorecem a definição: romance psicológico no caso de *Madame Bovary* e romance de crítica social *O Primo Bazílio*.

Foi a diversidade de leituras românticas e de transição para o realismo que favoreceu os pressupostos para o esboço de uma personagem caracterizada por uma "sede de aventura (...) intrínseca, absorvente, viva" como é Emma; cada nova leitura, pelos contributos que fornece para o desenvolvimento (eufórico - ou disfórico?) do seu universo ideológico, suscita um gosto sempre renovado de procura de situações novas. Neste

sentido, António Sérgio considera que "Emma Bovary é impetuosa sempre, afirmativa, enérgica (...). Em quaisquer circunstâncias que lhe deparasse a vida, o adultério (...) era provável, como alvo a que tendia desde o próprio início pelas qualidades inatas do seu psiquismo e pela literatura romanesca com que se educou. A *Madame Bovary* é construída por "dentro", e produto da "fantasia" de um autor psicológico".⁷⁶ Obviamente, este dinamismo atinge o clímax no momento em que a heroína busca, com "ânimo", no suicídio, a solução para a sua falência financeira.

Bem diferente é o caso de Luiza, personagem sem alma nem existência moral, na opinião de Adolfo Casais Monteiro, já que n'*O Primo Bazílio*, como aliás aconteceu n'*O Crime do Padre Amaro*, "o estudo do caso sobreleva a tudo o mais"; "demasiado atento à patologia, Eça cria um friso de personagens que só vivem" para um lado"", verdadeiros "fantoques, sem um átomo de consciência, de personalidade, de vida própria", que têm como objectivo confirmar a tese da "degenerescência moral provocada por uma educação lisboeto-burguesa"⁷⁷. À burguesinha lisboeta falta a força de ânimo capaz de a erguer "às alturas verdadeiramente trágicas" da protagonista da narrativa francesa, como conclui João Medina.⁷⁸

A "carência de voluntariedade"⁷⁹ de Luiza, a que se refere Carlos Reis, vem ao encontro da opinião de António Sérgio, segundo o qual "No destino

⁷⁶ Sérgio, A. - opus cit., p. 465

⁷⁷ Monteiro, A. Casais - "Valores Permanentes e Variáveis nos Romances de Eça de Queirós", in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, ed. cit., pág. 531 e 533

⁷⁸ Medina, João - "O Bovarismo (Da Emma Bovary de Flaubert à Luiza de Eça)" in *Eça de Queirós e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, pág. 112.

⁷⁹ Reis, Carlos - "A temática do adultério n'*O Primo Bazílio* in *Construção da Leitura*, Coimbra, Inic, 1982, pág. 121.

de Luiza, inteiramente ao inverso, não sombreia um ápice de necessidade interna; no seu caso, tudo resulta de um vazio de alma, a que se agrega o vazio da desocupação mental"⁸⁰, pelo que a intriga se resume a uma concatenação de "acazos", de "incidentes", e não à vontade expressa da personagem de mudar o curso da sua vida. Deste modo, se em *Madame Bovary* o desenrolar dos acontecimentos foi consequência directa das opções tomadas pela heroína, evidenciando o carácter determinista dos factos, n' *O Primo Bazílio*, as inflexões diegéticas são devidas, não tanto às intenções da personagem, mas - e curiosamente de uma forma mais romântica - à força de um certo Destino, criador de um conjunto de circunstâncias fortuitas - partida de Jorge para o Alentejo, chegada de Bazílio, ociosidade de Luiza, descoberta da carta por Juliana e a mortal febre nervosa da heroína - que, associadas a um tipo específico de educação, conduzem a um efeito concreto: ao adultério.⁸¹

⁸⁰ Sérgio, A. - opus cit., pág. 465

⁸¹ Numa página da *Campanha Alegre* Eça procura estabelecer a ligação entre o "estudo" da ociosidade feminina, e do tédio que daí advém, bem como a consumação do adultério na sociedade burguesa do séc. XIX.

"A maior parte da gente imagina que para uma mulher esta ideia e mesmo esta palavra - "ter um amante" - significa muito simplesmente - "ter um homem que amam". De modo nenhum: só muito raras, as descendentes de Fedra, pensam no homem. Para a generalidade das mulheres, ter um amante significa ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que, pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encontro inefável. Ter um amante não é para elas abrir a porta do seu jardim. Ter um amante é ter a feliz, a doce ocasião destes pequenos afazeres - escrever cartas às escondidas, termer e ter susto; fechar-se a sós para pensar estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo; ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando como uma melodia em surdina todos os seus movimentos, a toilette, o banho, o bordado, o penteado (...) Estas pequeninas coisas, que enchem a sua existência, que a complicam em cor-de-rosa, que a idealizam - são a sua grande atracção. O homem amam-no pela quantidade de mistério, de interesse, de ocupação romanesca que ele dá à sua existência. De resto, amam o amor (...)"

Outra página curiosa de Eça é a que integra o texto das *Farpas*, de Março de 1872, intitulada "As meninas solteiras", referida por João Medina no seu artigo "D'As *Farpas* a *Os Maias*: da crítica sociológica d'As *Farpas* ao Opus Magnum romanesco de 1888" in *Eça*

Assim, e por todas as razões anteriormente apresentadas a própria concepção do adultério difere de *Madame Bovary* para *O Primo Bazílio*. Enquanto para Emma o adultério foi, à imagem de George Sand, uma conquista, mas também a libertação ou a invenção da mulher em si mesma, para Luíza, e segundo Eduardo Lourenço, "C'est l'aventure, perdue d'avance, de devenir une femme. Elle n'y arrivera jamais", porque "Née à l'intérieur du rêve d'Emma Bovary, Luíza ne fut pas conçue pour pouvoir l'assumer"⁸², e muito menos para assumir o facto da sua revelação pública. Na verdade, esta sua incapacidade surge reforçada no momento em que, indecisa sobre se devia ou não ir encontrar-se com Bazílio ao "Paraíso", lança uma moeda ao ar:

*"E na manhã seguinte estava na mesma hesitação. Iria, não iria? O calor fora, a poeirada da rua fazia-lhe apetecer mais a casa! Mas que desapontamento, o do pobre rapaz também! Atirou uma moeda de cinco tostões. Era cunho, devia ir. Vestiu-se, sem vontade, secada - tendo todavia um certo desejo dos refinamentos de prazer que dão as expansões da reconciliação..."*⁸³

Esta sua atitude, vem comprovar que Luíza "não age de dentro", impelida pelas suas próprias decisões, mas "convencida" pela moda de certas atitudes recorrentes na época e dom-juanescamente gabadas por Bazílio:

e *Os Maias*, Porto, Asa, 1990, pág. 154.

⁸² Lourenço, Eduardo - *O Primo Bazílio*: Structures vide ou structure remplie? in *Sillages*, nº 4, Poitiers, 1974, p. 66-67.

⁸³ Queirós, Eça - idem, pág. 226

"Depois [Bazílio] falou muito de Paris, contou-lhe a moderna crónica amorosa, anedotas, paixões chiques. Tudo se passava com duquesas, princesas, de um modo dramático e sensibilizador, às vezes jovial, sempre cheio de delícias. E, de todas as mulheres de que falava, dizia recostando-se: "Era uma mulher distintíssima, tinha naturalmente o seu amante..."

O adultério aparecia assim como um dever aristocrático. De resto a virtude parecia ser, pelo que ele contava, o defeito de um espírito pequeno, ou a ocupação reles de um comportamento burguês..."⁸⁴,

A "decomposição da vontade" característica de Luiza distancia-a do modelo flaubertiano. Muito mais perto de Emma, do seu bovarismo, do seu desejo de aventura, estará uma outra personagem, de menor relevância actancial, mas psicologicamente mais consistente, defendendo até às últimas consequências o seu direito ao amor: Leopoldina:

"Queria uma outra vida, forte aventureira, perigosa, que a fizesse palpitar - ser mulher de um salteador, andar no mar, num navio pirata... (...) Sentia-se farta dos homens! Estava capaz de tentar Deus!"⁸⁵

Luiza é, com efeito, uma protagonista socialmente viva, mas psicologicamente inexistente, porque não foi intenção de Eça fazer um romance psicológico à maneira de Flaubert, mas observar a comédia da vida, retratá-la e procurar corrigir os seus erros através do enredo dos seus

⁸⁴ idem, pág. 130

⁸⁵ idem, pág.

romances. Por esse motivo é que Castelo Branco Chaves afirma lembrarmo-nos dela enquanto tipo social e não como tipo humano, porque Eça "nunca transcendeu para o plano dramático do conflito das almas com os meios, das ideias com as possibilidades, dos sentimentos com os destinos"⁸⁶. Na verdade, se no caso de Emma assistimos a uma evolução do seu gosto de leitura, a uma renovação das fontes da "sentimentalidade" e à procura de suportes históricos, filosóficos para os temas sustentados pela literatura, Luiza pouco ou nada inova, antes relendo, nos librettos de algumas óperas, o enredo das mesmas histórias que o romance romântico lhe contara.

⁸⁶ Chaves, C. Branco - "Breves considerações sobre o romance de Eça de Queirós" in *Livro do centenário de Eça de Queirós*, edição citada, pág. 504

3.5. Do Romance à Ópera n'O Primo Bazílio

A segunda metade do século XIX, e sobretudo os seus anos terminais, são marcados na Europa, pela apoteose de uma representação artística específica, a ópera, que alguns músicos vão fazer evoluir de forma notória: com Meyerbeer assiste-se à criação da "grande ópera", de influência italiana, mas em que o autor deixa sobressair o seu gosto alemão; Nicolai, Suppé, Flotow, Cornelius e Johan II Staruss desenvolvem, com as suas composições, a ópera cómica e a opereta; finalmente Wagner faz enveredar a ópera pelo domínio do drama musical, inteiramente novo, pessoal e original.⁸⁷

"Ouvrage dramatique entièrement chanté, comprenant des récitatifs, des airs et des chœurs, et joué avec accompagnement d'orchestre"⁸⁸, a ópera do séc. XIX foi muito influenciada por temas de literatura. Os "librettos" das óperas de Verdi são extraídos de obras de Victor Hugo (*Hernâni, Rigoletto*), de Schiller (*Joana d'Arc, Os Salteadores, Luiza Miller, Dom Carlos*), de Byron (*Os Dois Foscari, O Corsário*) de Shakespeare, o seu autor favorito, (*Macbeth, Otelo, Falstaff*), de Dumas Filho (*La Traviata*) e de peças espanholas extensas e épicas que agradavam particularmente a Verdi (*Il Trovatore, Simon Boccanegra, La Forza del Destino*), o mesmo acontecendo com outros compositores.⁸⁹

A estreita ligação entre a literatura e a música, através da ópera, reveste-se de particular relevo na análise d'*O Primo Bazílio*, uma vez que

⁸⁷ Cf. Mann, W. - *A Música no Tempo*, Trad., Lisboa, Círculo de Leitores, Lisboa, 1983, cap. "A Revolução e a Grande Ópera", "O Drama Musical".

⁸⁸ Cf. *Dictionnaire de la Langue Française Lexis*, Paris, Larousse, Paris, 1992

⁸⁹ Cf. Mann, W. - opus cit.

permite às personagens em geral e à heroína em particular aceder ao conhecimento e à "Leitura" de diversos textos literários que vêm reforçar os sentidos instituídos na narrativa por outros universos ficcionais já evocados.⁹⁰

De facto, no início do romance,

"Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que [Luiza] acabou as páginas da Dama das Camélias. E estendida na "voltaire", com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, com ternura, a ária final da Traviata:

"Addio, del passato..."⁹¹

A passagem operada pela protagonista do texto literário à ária de ópera, pela evocação do verso citado, reveste-se de uma operacionalidade narrativa digna de nota na medida em que estabelece uma conexão coerente com a sequência da acção - "Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Bazílio..."⁹², por quem nutriu uma paixão de adolescente, que procurou esquecer ao cantar Soares de Passos ou o "Fado do Vimioso", muito triste, - indiciando, de forma clara, alguns percursos diegéticos futuros. Os amores infelizes de Marguerida Gautier, contados por Dumas, os dramáticos estados de alma de Violeta expressos com uma autenticidade arrebatadora pelas melodias de Verdi, anunciam um desenlace trágico para a ligação de Luiza e Bazílio. À imagem de Margarida e de Violeta, Luiza é uma personagem que já não vive em palácios e castelos acontecimentos bíblicos ou históricos, mas uma experiência

⁹⁰ Veja-se a este respeito a obra de Gombrich - *L'Art et l'illusion*, Trad., Paris, Gallimard, 1971, p. 456.

⁹¹ Queirós, Eça - *idem*, pág. 19

⁹² *idem*

amorosa inserida no século da burguesia, no séc. XIX. E se a renúncia das primeiras à felicidade pelo amor origina a doença que as perderá, o termo "Traviata" aplica-se ainda com maior acuidade ao caso de Luiza, na medida em que esta se torna um ser socialmente "perdido" pela possível revelação pública do seu adultério, antes que a febre nervosa anunciasse a sua morte.

No entanto, neste início de narrativa, a evocação da "Traviata" só é válida para a protagonista queirosiana enquanto "símbolo" universal da verdadeira "paixão" e do amor intenso que liga duas personagens. A recordação contemplativa do seu namoro com Bazílio - "dos passeios em Sintra, dos serões no sofá enquanto a mamã ressonava baixo, com os pés embrulhados numa manta, o volume da "Biblioteca das Damas" caído sobre o regaço"⁹³ - e a notícia da sua chegada, despertam em Luíza o desejo velado de uma nova experiência amorosa, passível de ser "lida" na escolha de trechos musicais, que, na época, valorizavam a sentimentalidade ao luar ou nas salas de baile:

"Sentiram então o piano na sala, e a voz de Luiza ergueu-se, fresca e clara, cantando a "Mandolinata":

*Amici, la notte é bella
La luna va spontari...
(...)
Di cà, di lá, per la cità
Andiami a transnottari"⁹⁴*

Logo a seguir "(...) começava uma valsa de Strauss - o "Danúbio Azul"⁹⁵. A valsa! Quantas conotações não ganhou, na mente de Luiza,

⁹³ Queirós, Eça - idem, pág. 130

⁹⁴ idem, pág. 51

⁹⁵ idem, pág. 52

pelas relações de intertextualidade com o romance de Flaubert quando "un des valseurs" - que vivia habitualmente em Paris, donde chegava agora Bazílio -

"qu'on appelait familièrement "vicomte", et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine, vint une seconde fois encore inviter Mme Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien!"⁹⁶

A arte, não o esqueçamos, é também algo de corporal, e a música, a mais pura e a mais espiritual das artes é, talvez, a mais "corporal". Ligada a "estados de alma" (que são também estados do corpo ou "humores"), a música "encanta", "arrebata", move e comove. A música situa-se menos para além das palavras, do que aquém, nos gestos e nos movimentos do corpo e dos ritmos; ela reúne o orgânico e o psíquico, exaltação e abrandamento, "crescendo" e "decrescendo", tensão e repouso.⁹⁷

No mesmo serão que antecede a partida de Jorge para o Alentejo, deixando Luíza sozinha em Lisboa, mais duas composições musicais, tocadas agora por Sebastião, o fiel amigo da família, vêm completar na mente da heroína o desenvolvimento de um universo de fantasia e de ilusão do amor já suscitado pela leitura de romances: o "nocturno" romântico de Chopin cria um clima de êxtase ao tentar exprimir o aspecto nostálgico e dramático de uma aspiração de Absoluto; a "noite" passa a ser considerada um "lugar de revelações", de "surpresas" intimamente ligadas ao Amor, que é, na opinião de Novalis, "Le Soleil de la Nuit"⁹⁸. A

⁹⁶ Flaubert, Gustave - idem, pág. 86

⁹⁷ Cf. Fraise, P. - *Les structures*, Paris, Erasme, 1956 e *Psychologie du Temps*, 2^a ed., Paris, PUF, 1967.

⁹⁸ Cf. Francastel, P. - "Problèmes de la sociologie de l'art" in Gurvitch, *Traité de*

cena sugerida pela "Malaguenha" vem completar o quadro iniciado com o "nocturno": um luar

"de romance e de zarzuela, quente e sensual, onde tudo são braços brancos que se abrem para o amor, capas românticas que roçam as paredes, sombrias velas onde luz o nicho do Santo e se repenica a viola (...)"⁹⁹

Após a partida de Jorge e a primeira visita de Bazílio - que achou Luíza "de apetite!(...) muito melhor! E sozinha em casa, aborrecidinha talvez!..."¹⁰⁰ - a protagonista deleita-se em reviver, pelo imaginário, as aventuras do primo

"Fazendo flutuar o seu "bornous" branco pelas planícies da Terra Santa; ou em Paris, direito na almofada, governando tranquilamente os seus cavalos inquietos - dava-lhe a ideia de uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento"¹⁰¹,

se comparada com a vida de Jorge. A promessa de nova visita de Bazílio, aliada à possibilidade de viver uma outra experiência amorosa, suscita na mente de Luiza uma implícita comparação com histórias de amor, consagradas pela literatura e pela ópera - "sentou-se ao piano, tocou ao acaso bocados da "Lúcia", da "Sonâmbula"¹⁰² -, mas que indiciam uma

Sociologie, Paris, PUF, 1963, T. II, p. 278-298.

⁹⁹ idem, pág. 55

¹⁰⁰ idem, pág. 69

¹⁰¹ idem, pág. 71

¹⁰² idem, pág. 71

interrogação colocada pela heroína a si mesma sobre o disforismo ou euforismo de uma possível "aventura". Recordemos que a "Lúcia" de Donizetti, baseada no romance de Walter Scott, "A Noiva de Lammermoor" (1835), que encantara Emma em Rouen, é famosa pela cena da loucura da heroína, consequência do desgosto amoroso; contrariamente, o que caracteriza a "Sonâmbula" de Bellini, de 1831, é o fim feliz do drama rústico posto em cena, com uma ária final para soprano, alegre e bastante ritmada, "Ah, mon giunge"¹⁰³. No entanto, esta dúvida de Luiza é de imediato solucionada não só por outra composição musical interpretada, o "Fado", mas pelo som de um realejo que, da rua, se faz ouvir, após a segunda visita de Bazílio, tocando a "Norma" ou a "Lucia" e pondo "uma melancolia na tarde"¹⁰⁴. Na verdade, estas duas novas composições o "Fado" e a "Norma" com libreto de Romani baseado na tragédia de Alexandre Soumet, de 1831, inspirada, por sua vez, na obra *Les Martyrs* de Chateaubriand, e no mito de Medeia, vêm confirmar o indício de um final trágico para estes amores, já anunciado pela "Traviata", na medida em que o Destino é implacável como o demonstra o desenlace da maior ópera de Bellini, também de 1831, a "Norma", em que a personagem se dirige com o amante para a morte sacrificial, acompanhados por uma melodia apaixonante, várias vezes repetida, como se se procurasse atingir um climax para novamente se abrandar.

A música funciona n'*O Primo Bazílio* como contraponto actancial a fim de reforçar as grandes linhas de sentido sustentadas pelos temas desenvolvidos. Desta forma, o tema do adultério, ao encontrar eco nos

¹⁰³ Mann, W. - opus cit., pág. 204

¹⁰⁴ Queirós, Eça - idem, pág. 89

triângulos amorosos das óperas citadas, ganha a dimensão de uma constante epocal que influencia o envolvimento "quase" involuntário da heroína na trama do adultério.

Assim sendo, o trecho musical adquire valor de personagem pelo papel actancial desempenhado, ora como oponente ora como adjuvante dos amores de Luiza e Bazílio. O facto de Sebastião levar o "Romeu e Julieta" de Gounod como pretexto para visitar Luiza, mesmo pressupondo que ela pudesse estar na companhia do primo, tem como objectivo demonstrar-lhe, à maneira de Shakespeare, a "impossibilidade" desta paixão, bem como o ódio que poderia suscitar (em Jorge). Mas logo o oponente se converte em adjuvante quando, na voz de Bazílio e do mesmo compositor, se ouve a "Medjé", "tão sensual e perturbadora"¹⁰⁶ - como o romance de Belot, "A Mulher de Fogo"¹⁰⁶, que muito habilmente ele lhe tinha trazido ___;

"Aquelas notas quentes passavam-lhe na alma como baços de uma noite eléctrica. E quando Bazílio saíu, ficou sentada, quebrada, como depois de um excesso."¹⁰⁷

O sedutor confirmará a sua vitória numa cena em parte idêntica à mais romântica do "Fausto" de Gounod, inspirado no de Goethe. No terceiro acto da ópera, Mefistófeles, seduzindo a aia de Margarida, possibilita o encontro de Fausto com a jovem, no quarto desta. Bazílio, misto de Fausto e de Mefistófeles, de "sábio" e de demónio em matéria de amor, também

¹⁰⁶ idem, pág. 131

¹⁰⁶ idem, pág. 130

¹⁰⁷ idem, pág. 132

engana Joana e, através desta, Luiza, com a notícia de que se vem despedir, apresentada como pretexto que lhe permita entrar em sua casa à noite. O sucesso é confirmado pela entoação de uma ária do terceiro acto do "Fausto", na voz do amante:

*"All pallido chiarore
Dei astri d'oro..."*

"Ficara imóvel à beira do divã, quase a escorregar, os braços frouxos..."

"Ele passou-lhe o braço pela cinta, começou a dizer que havia de procurar uma casinha para se verem melhor, estarem mais à vontade; não era mesmo prudente ali em casa dela..."¹⁰⁸

A sequência de visitas de Bazílio e de saídas de Luiza para o "Paraíso", após esta cena, torna-se o centro das atenções da vizinhança e das preocupações de Sebastião, relativamente ao comportamento da esposa de Jorge. Todos falam do "caso": a Tia Joana, o Paula, a estanqueira, toda a rua. E a Sebastião esta realidade assemelhava-se à "Ária da Calúnia" no "Barbeiro de Sevilha"¹⁰⁹, a ópera bufa de Rossini, com libreto extraído da peça de Beaumarchais, em que a construção do cómico se baseia num jogo de disfarces das personagens e das acusações que sobre elas recaem, com intuito de corrigir atitudes que a sociedade condena.

Contudo, o "Fausto", que confirmou o poder de sedução de Bazílio sobre Luiza, vem também, por via daquele e sobretudo do seu carácter satânico, ser o motor de "libertação" do "dandy". A ópera torna-se, para

¹⁰⁸ idem, pág. 174, 175

¹⁰⁹ idem, pág. 203

Luíza, uma "arma de dois gumes" que, nas mãos do sedutor, de adjuvante se converte em implacável oponente:

"Bazílio impacientou-se

- (...) Mas que queres tu? Queres que te ame como no teatro, em S. Carlos?(...)

- Mas sê razoável, minha querida. Uma ligação como a nossa não é o dueto do "Fausto"¹¹⁰

Com estes argumentos, o amante recusa a proposta de fuga feita por Luíza, agora sujeita à chantagem de Juliana, a criada que conserva uma carta comprometedora para ambos.

Mas será o excerto de uma outra ópera tocada por Sebastião, num fim de tarde em sua casa, "A serenata de D. Juan", que irá revelar a Luíza toda a tragicidade da sua conduta. Tendo sido a figura de D. Juan inicialmente concebida como um castigo infligido à mulher que cede secretamente ao prazer sensual, este excerto da grande ópera lírica de Mozart surge *a Luíza* não só como uma acusação do seu comportamento, mas também como uma denúncia do verdadeiro carácter de Bazílio: o do conquistador infatigável e inconquistável, a cuja fascinante personalidade ela sucumbiu sem resistência. No entanto, a figura central da ópera mozartiana é algo diferente da personagem de Tirso de Molina ou da de Calderón de la Barca. Da Ponte, o libretista de Mozart, dota esta personagem de uma característica inconcebível na figura original: o facto de se comportar de forma pouco cavalheiresca em relação às suas vítimas. Sob este aspecto é evidente a proximidade entre D. Juan e Bazílio, que não "quis" resolver o

¹¹⁰ idem, pág. 223

problema financeiro em que Luiza se encontrava, consequência da relação amorosa em que se envolvera.¹¹¹

Graças, no entanto, à representação do "Fausto" em S. Carlos e à sua dupla funcionalidade diegética, a ópera vem repor, embora só parcialmente, o equilíbrio psicológico da heroína queirosiana: porque, entretanto, em casa, Juliana é obrigada a devolver a Sebastião as cartas roubadas - pondo assim termo à chantagem - e porque, conseqüentemente, Luiza deverá ficar liberta, a partir de então, da preocupação que a afligia de que Jorge tomasse conhecimento do seu adultério.

Contudo, sentindo-se verdadeiramente "Traviata" e antevendo o fim que a esperava, Luiza - tal como o compositor quando recebeu em sua casa um ser mudo e misterioso, vestido de cinzento, que lhe trazia numa carta o pedido de um "requiem" em contrapartida de uma forte contribuição -

"Pedi a Sebastião que tocasse alguma coisa do "Requiem" de Mozart. Achava tão lindo! Gostava que lho cantassem na igreja quando ela morresse...",

e depois os "Dezasseis Compassos da Africana"¹¹² de Meyerbeer, como se buscasse no exemplo da heroína que se suicida aspirando o veneno de uma flor, a solução para a consumição lenta provocada pelo remorso.

E a sugestão desesperada de Jorge para que Sebastião tocasse o "Bendito!" - como demonstração de alegria pela chegada do Messias, e de que a "Missa em Ré" de Beethoven dá o melhor testemunho - na tentativa

¹¹¹ Cf. Larousse de la Musique, opus cit.

¹¹² Queirós, Eça - idem, pág. 345

de contrariar os indícios disfóricos sugeridos pelas duas anteriores composições, chegou, lamentavelmente, tarde de mais!

Concluiremos, após estas reflexões, que o motivo da ópera n' *O Primo Bazílio* constitui uma original representação da Literatura no Romance, pela oportunidade que faculta à heroína de "Ler", através da sua música, outros textos para além das ficções que a sua memória retém como paradigmas de valores a defender e de comportamentos a seguir, e que, como de forma pertinente considera Fátima Morna¹¹³, contribui para a caracterização das personagens: "Assim, temos como primeiras figuras um "soprano" (Luiza) (...); e, a seu lado, dois "barítonos", Jorge e Bazílio", elementos constitutivos do triângulo amoroso que rege toda a narrativa.

A ópera adquire, desta forma, e através dela a literatura que lhe estava subjacente, uma Função Explicativa do adultério da protagonista, quando, num passo em discurso indirecto livre, ela se interoga acerca das circunstâncias que o propiciaram:

"O que a levava então para ele [Bazílio]?... Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico...

E sentira-a, porventura, essa felicidade que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca!"¹¹⁴

¹¹³ Morna, Fátima Freitas - "Em busca do Romance Absoluto Acerca de O primo Bazílio de Eça de Queirós" in *HISPANIA*, vol. 74, nº 3, University of Southern California, 1991, pág. 523.

E de Luiza continua a surgir-nos a imagem de uma figura dominada pela "Fatalidade" de um qualquer destino, sem que possa nem queira agir para o contrariar, como veremos pelo exemplo da intriga da chantagem de Juliana, que, de seguida, analisaremos.

3.6. A Intriga da Chantagem n' *O Primo Bazílio*

*"Desde pela manhã a Joana achava-lhe [a Juliana] o "ar esquisito". Sentira-a desde as sete horas varrer, espanejar, sacudir, lavar as vidraças da sala de jantar, arrumar as louças no aparador. E com uma azáfama! Ouvira-a cantar a "Carta Adorada", ao mesmo tempo que os canários, nas varandas abertas, chilreavam estridentemente ao sol."*¹¹⁵

Como vemos, e concordando mais uma vez com Fátima Morna¹¹⁶, o contraponto musical da intriga é de tal forma evidente que mais parece estarmos "perante uma ópera", "um "libretto" cuja encenação a própria linguagem parece querer mimetizar", do que perante um romance.

"A Carta Adorada" que Juliana vai trauteando desde a referida manhã funciona não só como um "informante" que configura o "efeito de real" portador de verosimilhança para o universo ficcional, mas também e sobretudo como indício de uma mudança no decurso da acção e que, por informações anteriormente fornecidas pelo narrador heterodiegético ao leitor, aquando da caracterização de Juliana, se trata provavelmente de indícios "negativos". De facto, o ódio da criada para com as amas que servia convertia-se em íntima felicidade quando as via tristes ou preocupadas com alguma dívida:

"Se os amos tinham um dia de contrariedade, ou via as caras tristes, cantarolava todo o dia em voz de falsete a "Carta

¹¹⁵ Queirós, idem, pág. 179

¹¹⁶ Opus cit., pág. 523

Adorada". Com que gosto trazia a conta retardada de um credor impaciente, quando pressentia embaraços na casa! "Este papel!", gritava com uma voz estridente, "diz que não se vai embora sem uma resposta!"¹¹⁷

Carlos Reis considera, com profunda acuidade, descortinarem-se "duas linhas de desenvolvimento da acção que, seguindo-se linearmente, podem considerar-se autónomas"¹¹⁸: a do adultério de Luiza e a da chantagem "exercida por Juliana sobre Luiza". Neste sentido, o motivo da "Carta Adorada!" adquire uma relevância diegética tão demarcada quanta a carga irónica que a sustenta, na medida em que uma das constantes psicológicas da personagem, com insistência referida pelo narrador, residia na "intolerância" à pobreza em que vivia¹¹⁹, surgindo assim a carta de Luiza a Bazílio, como motor da sua ascensão social, pelo lucro que com ela poderia auferir: a carta, tornou-se justificadamente, uma "Carta Adorada!"

"Mas que explosão de felicidade, quando, depois de tanta espionagem, de tanta canseira, apanhou enfim a carta no "sarcófago"! Correu ao sótão, leu-a avidamente, e quando viu a importância da "coisa" arrasaram-lhe os olhos de lágrimas, arremessou a sua alma perversa para as alturas, bradando em si, num triunfo:

¹¹⁷ Queirós, Eça - idem, pág. 78

¹¹⁸ Reis, Carlos - "A Temática do adultério n' *O primo Bazílio*", opus cit., pág. 122

¹¹⁹ "Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repêlões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfaltar-se quando voltava a saúde!... Era de mais! (...) Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharia, dispor, governar, ser patroa (...)" Queirós, Eça - idem, p. 76

- *Bendito seja Deus! Bendito seja Deus!*"¹²⁰

Claro se torna que a intriga da chantagem só ganha relevância pelo facto - não tão comum como isso na época - de a criada "saber ler", pelo que, mais uma vez o tema da "Leitura" se mostra o suporte de toda a diegese, e, o motivo pelo qual poderemos atribuir um acréscimo de significação à ideia expressa por Ernesto Guerra da Cal de que Juliana "não é um tipo: é um caso."¹²¹

A chantagem exercida por Juliana sobre Luiza e que teve como ponto de partida a "leitura de uma carta" da heroína ao amante, visa um objectivo concreto, que é o de possibilitar uma "relativa" ascensão económica da personagem secundária, sonho por que esta sempre lutou, e que ganha uma nova luz se interpretado segundo uma perspectiva sociológica.

Se considerarmos como Porcher ¹²² que cada indivíduo é composto por três tipos de capital (económico, social e cultural, mais ou menos quantificáveis e diversificados consoante os casos) e que do equilíbrio que entre eles se estabelece se define o comportamento do sujeito, poderemos compreender as razões que levaram Juliana a proceder desta forma. Tendo sido sempre pobre, é natural que o seu objectivo consistisse em aspirar a uma posição imediatamente superior e que ela melhor conhecia, a de Luiza, passando do estatuto de "dominado" socialmente ao de "dominador", o que de facto conseguiu temporariamente, fixando ela própria as regras do "jogo" e, por conseguinte, a "legitimidade" ou não dos actos de Luiza.

¹²⁰ Queirós, Eça - idem, pág. 248

¹²¹ Cf. Cal, Ernesto Guerra "Juliana", in *Dicionário da Literatura*, Jacinto do Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1984

¹²² Porcher, Louis - *Champs de Signes*, Paris, Minuit, 1985

A forma encontrada por Juliana de passar do estágio de dominado a dominador foi a de fazer valorizar o facto de "possuir" uma carta aos olhos de um elemento "dominante" que era Luiza. O que legitima o "valor" social e consequentemente económico do bilhete que Juliana detém é o interesse demonstrado em o reaver, por quem antes "dominava" do ponto de vista económico, social e cultural. A carta converteu-se para Juliana num reforço de confiança em si mesma, confiança esta que procurou traduzir-se numa réplica das atitudes, maneiras e comportamentos de Luiza, conformadores de um hábito particular e consequência de uma cultura específica. Apagar as diferenças entre ambas, o que era uma evidência da distinção das classes a que cada uma pertencia, pressupunha, por parte de Juliana, a realização de um esforço que a levasse do "reconhecimento" de um determinado estilo de vida ao seu efectivo "conhecimento".

O facto de Juliana cantar, nessa manhã "A Carta Adorada!", constituiu, por antecipação, e com função indicial, um momento de "conhecimento" de uma atitude já "reconhecida" pela criada no dia a dia da senhora, e simultaneamente, uma homenagem à legitimidade cultural de que Luiza era depositária, embora o défice musical de Juliana não lhe permitisse trautear uma ária de ópera e a obrigasse a escolher, no seu reduzido património artístico, o que lhe parecia mais "conforme" aos hábitos de Luiza, facto que traduz um tratamento irónico do assunto, por parte do narrador.¹²³

Mas esta relação com os hábitos dominantes na casa do engenheiro, baseia-se, por parte de Juliana, no princípio da "boa vontade cultural" que

¹²³ Cf. Elias, N. - *La civilisation des Moeurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973

se reflectirá no investimento por ela feito em formas menores de práticas e de bens culturais por ela considerados legítimos, como por exemplo a leitura de jornais (e não de romances):

"(...) Jorge, chegando despercebido ao quarto, surpreendeu Juliana comodamente deitada na "chaise-longue", lendo tranquilamente o jornal.

Ergueu-se, muito vermelha, mal o viu, balbuciou:

- Peço desculpa, tinha-me dado uma palpitação tão forte...

- Que se pôs a ler a jornal, hem?... - disse Jorge, apertando instintivamente o castão da bengala. (...)¹²⁴

"A boa vontade cultural" aliada à dinâmica da chantagem e ao seu desejo de ascensão social, leva-a a desenvolver verdadeiros prodígios de energia e de habilidade para viver "acima das suas posses", como podemos verificar pelas exigências feitas em termos de habitabilidade do seu quarto, pela multiplicação das peças que o compõem, sem falar de todas as formas de "simili" e de desmultiplicação de funções dos objectos, estratégias que tornam "grande" o que é "pequeno":¹²⁵

"Prosperava com efeito! Não punha na cama senão lençóis de linho. Reclamara colchões novos, um tapete para os pés da cama, felpudo! Os "sachets" que perfumavam a roupa de Luiza iam passando para a dobra das suas calcinhas. Tinha cortinas de cassa na janela, apanhadas com velhas fitas de seda azul; e sobre a cómoda dois vasos da Vista Alegre dourados!"¹²⁶

¹²⁴ Queirós, Eça - idem, pág. 362

¹²⁵ Cf. Bourdieu, P. - "La Production de la croyance", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1977, 13.

¹²⁶ idem, pág. 310

Juliana é, toda ela, "reverência" em relação à cultura, se considerarmos "cultura" o conjunto de práticas que definem um "modo de vida" particular. Duplamente "excluída" e duplamente ansiosa de "inclusão" social, a personagem idolatra, ao acaso, tudo o que poderá assemelhar-se à cultura dominante, votando-lhe um culto impensado, sem regras nem princípios indispensáveis à sua aplicação, o que a leva a tornar-se uma vítima da "alodoxia cultural", isto é, de todos os erros de identificação e de todas as formas de falso-reconhecimento" do "conhecimento" das situações concretas. A alodoxia, heterodoxia vivida na ilusão da ortodoxia que engendra esta reverência indiferenciada, misturando avidez e ansiedade, leva-a a tomar "A Carta Adorada" pela "grande música, o "jornal" pela ciência, a "cópia" pelo autêntico e a encontrar nesta falsa identificação, simultaneamente inquieta e demasiado segura, o princípio de uma satisfação ainda tributária do sentimento de "distinção":¹²⁷

"Juliana, bem alojada, bem alimentada, com roupa fina sobre a pele, colchões macios, saboreava a vida: o seu temperamento adoçara-se naquelas abundâncias (...)"¹²⁸

"E lentamente Juliana começou a pensar que, agora, o que devia era "gozar". Se tinha bons colchões - para que havia de se levantar cedo? Se tinha bons vestidos - porque não havia de ir esporecer para a rua? Toca a tirar partido."¹²⁹

¹²⁷ Cf. Bourdieu, P. - "Le Marché des biens symboliques, *L'Année Sociologique*, vol. 22, 1971, p. 44-126; Baudrillard, J. - *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968

¹²⁸ idem, pág. 312

¹²⁹ idem, pág. 314

Contudo, esta avidez acumuladora, que é o princípio de toda a absorção da cultura dominante, manifesta-se claramente na assunção da perversão, na medida em que Juliana não soube jogar como jogo o jogo da cultura. Levou o seu "caso" demasiado a sério para se permitir "brincar"; demasiado a sério para se furtar à ansiedade permanente de mostrar a sua ignorância ao "deixar fugir" alguma boa oportunidade de se afirmar:

"E no meio da prosperidade - Luiza definhava-se. Até onde iria a tirania de Juliana? - era agora o seu terror. E como a odiava! Seguia-a por vezes com um olhar tão intensamente rancoroso, que receava que ela se voltasse subitamente, como ferida pelas costas. E via-a satisfeita, cantarolando a "Carta Adorada", dormindo com colchões tão bons como os seus, pavoneando-se na "sua" roupa, reinando na "sua" casa! Era justo, justos Céus?"

A partir do momento em que se apossou da carta de Luiza a Bazílio, Juliana programou os seus actos em função das oportunidades objectivas que não lhe teriam surgido se ela não tivesse demonstrado uma pretensão prévia de as atingir, aliando assim uma fonte "moral" ao seu precário capital económico e cultural. Tentando abandonar a sua classe dominada e portanto o seu passado, pretendendo aceder à burguesia, construindo assim as bases do seu futuro, Juliana precisa, para completar a acumulação necessária a esta ascensão, de encontrar algures uma fonte que possa suprir a ausência de capital. Esta força adicional não pode, no entanto, exercer-se senão negativamente, como poder de limitação e de

restrição, de modo que os seus efeitos só são mensuráveis sob forma de "grandezas negativas", na medida em que toda a "economia" - mesmo se metaforicamente entendida - é uma "despesa recusada":

"Todavia, desde as idas [de Luiza] ao "Paraíso", o seu trabalho aumentara: todos os dias agora tinha de engomar; muitas vezes era preciso ensaboar à noite colares, rendinhas, punhos, numa bacia de latão, até às onze horas". E não se queixava (...)

E cada dia detestava mais Luiza. Quando pela manhã a via arrebicar-se, perfumar-se com água de colónia, mirar-se ao toucador cantarolando, saía do quarto porque lhe vinham venetas de ódio, tinha medo de estourar!(...) Quando ela saía ia espreitar, vê-la subir a rua, e fechando a vidraça com um risinho rancoroso:

- Diverte-te piorrinha, diverte-te, que o meu dia há-de chegar! Oh se há-de!"¹³⁰

O comportamento de Juliana é a mostra de uma inclinação-característica da trajectória social dos que se encontram numa posição de subordinação - tornada tendência, senão mesmo instinto, por meio do qual a trajectória ascendente tende a prolongar-se e a realizar-se. Espécie de "nisi perseverandi" em que o passado se conserva sob forma de uma tensão relativamente ao futuro que o distende, o hábito delimita as ambições e impõe o preço a pagar pela realização de um desejo¹³¹. Por isso, ela não pode contar, como os puritanos, senão com o seu ascetismo. Nas

¹³⁰ idem, pág. 199-200

¹³¹ Cf. Bourdieu, P. - *Un Art Moyen*, Paris, Minuit, 1965, págs. 113-134

relações sociais em que os elementos das classes dominantes podem apresentar garantias reais - dinheiro, cultura e sólidas relações sociais - Juliana apenas oferece garantias morais. Pobre em capital económico, cultural e social, ela só justifica as suas pretensões e só as pode tornar realizáveis se as "pagar" em sacrifícios, em privações, em renúncias, em boa vontade, em "reconhecimento", em suma, em virtude, como podemos verificar pela carta que escreveu a Luiza, depois de um desacato:

"Minha Senhora

Bem sei que fui imprudente, o que a senhora deve atribuir tanto à minha desgraça como à falta de saúde, o que às vezes faz que se tenham génios repentinos. Mas se a senhora quer que eu volte e faça o serviço como dantes, ao qual creio que a senhora não pode opor-se, terei muito gosto em ser agradável na certeza que nunca mais se falará em tal até que a senhora queira, e cumpra o que prometeu. Prometo fazer o meu serviço, e desejo que a senhora esteja por isto pois que é para bem de todos. Pois que foi génio e naturalmente todos têm os seus repentinos, e com isto não canso mais e sou

Serva muito obediente

a criada

Juliana Couceiro Tavira".

Como se verifica, a pretensão é também uma pré-tensão, na medida em que "obriga" a personagem a entrar na "rivalidade" das pretensões burguesas e a impele a "querer viver" acima das suas possibilidades, a preço de uma tensão permanente, sempre pronta a "explodir" em

agressividade ". Mas é também esta pré-tensão que lhe dá a força necessária para encontrar em si mesma - por meio de todas as formas de auto-exploração e de ascetismo, em particular, - os recursos necessários à ascensão visada.

"- Eu vou sair - disse a outra [Juliana] secamente,

- Mas cos diabos, quem engoma as camisas?

- Engome-as a senhora! Olha a sama!

- Infame! - gritou Luiza. Atirou o ferro para o chão, saíu impetuosamente.

Juliana sentiu-a ir pelo corredor aos soluços.

Pôs-se logo a tirar o chapéu e as luvas assustada. Daí a um momento ouviu a cancela da rua bater com força. Veio ao quarto, viu o roupão de Luiza arremessado, a chapeleira tombada. Onde teria ido? Queixar-se à polícia? procurar o marido? Cos diabos! Fora estúpida, com o génio! Arrumou depressa o quarto, foi-se pôr a engomar, com o ouvido à escuta, muito arrependida. Onde diabo teria ido? Devia ter cuidado! Se a impelisse a fazer algum despropósito, quem perdia? Ela que teria de sair de casa, deixar o seu quarto, os seus regalos, a sua posição! Safa!"¹³²

É, por conseguinte, na ordem da sociabilidade (mesmo que fingida) e das inerentes satisfações, que a personagem secundária realiza os sacrifícios mais importantes, senão os mais manifestos. Certa de que a sua "posição" depende do seu mérito próprio, Juliana está convencida de que

¹³² idem, págs. 319, 320

apenas pode contar consigo mesma para atingir o sucesso ambicionado: "chacun pour soi, chacun chez soi". Por isso não tem relações de família nem de amizade - para além da Tia Vitória; na rua até lhe chamavam a "Isca Seca" -, porque não passam de entraves que é necessário remediar. Na verdade, para Juliana, a gratidão, a entre-ajuda, a solidariedade e as exigências materiais e simbólicas que a família e as amizades acarretam, fazem, mais cedo ou mais tarde, parte dos "luxos" que lhe estão interditos. Contrariamente, a infelicidade, a calamidade, a solidão e a miséria são uma fonte de protecções e de ajudas, embora ainda não constituam propriamente a base de um capital social indispensável para obter o melhor rendimento do capital económico e cultural a que aspira.

"- Agora, se a senhora me quiser ajudar com alguma coisa para sair...

E Luiza começou a "vesti-la".

Deu-lhe um vestido roxo de seda, um casaco de casimira preta, com bordados a "soutache". E receando que Jorge estranhasse as generosidades, transformava-as para ele as não reconhecer (...). Trabalhava para ela, agora!"¹³³

O gosto do elemento socialmente dominado organiza-se segundo uma estrutura muito semelhante à que prevalece na classe dominante; por isso Juliana "escolhe" a reprodução restrita e selectiva de "bens" concebidos em função das expectativas rigorosamente demarcadas da classe a que Luiza pertence. Contudo, pelo facto de ter sempre sido estrita e sóbria, discreta e severa na sua maneira de se vestir, de falar e de se comportar, a

¹³³ idem, págs 309, 310

Juliana faltará sempre um grão de generosidade, de bom senso e de personalidade, que causará a sua perdição.

É neste sentido que a ironia queirosiana joga como elemento fundamental na caracterização desta personagem secundária, na opinião de Maria Saraiva de Jesus¹³⁴.

A tragicidade evocada ganhará uma nova dimensão quando se verificar a inutilidade de todo o esforço desenvolvido pela personagem ao longo da intriga, da tensão em que viveu com vista à sua própria ascensão social, quando Sebastião, numa cena em que impera a "farsa", readquire as cartas de Luiza.

A intriga da chantagem, decorrente da capacidade de leitura de Juliana, definiu um campo específico, um espaço social que teve como objectivo unir um certo número de actores sociais "apostados" em deter definitivamente um conjunto de cartas afirmativas da intriga do adultério. Neste campo, as personagens, que se encontram a distâncias diferentes umas das outras e face ao objectivo a atingir, ocupam posições distintas, pautadas pela oscilação entre superioridade e subordinação, sendo a esperança prática do dominante a de manter a sua supremacia, e a do dominado a de reduzir a distância que o separa daquele que fixa as regras e a legitimidade do jogo da "Leitura das Cartas". Cada uma das personagens lê consoante o discurso da sua posição: uma posição engendra "disposições" e, para as atingir, é necessário adquirir "predisposições" morais e comportamentais decorrentes de hábitos culturais e sociais específicos. É o hábito que comanda as aspirações dos

¹³⁴ Jesus, Maria Saraiva - *"O Primo Bazílio e Os Maias: da convergência satírica à ambivalência irónica"*, Revista da U. Aveiro/Letras, vols. 6-7-8, 1989-92, pág. 53

actores sociais envolvidos; é o hábito que lhes permite ler as cartas de forma particular, na medida em que cada sujeito é simultaneamente herança e individualidade: traços comuns e traços específicos.

Foi o hábito da miséria e da ânsia de a superar que permitiu a Juliana ultrapassar a regra da subordinação; mas também foi o hábito cultural e social de Sebastião que lhe permitiu passar o limiar da regularidade instituída pela personagem secundária: porque à autoridade fundada na chantagem utilizada para com Luiza, Sebastião respondeu com a chantagem exercida pela força da autoridade social.

Também em *Madame Bovary* assistimos ao desenrolar de uma intriga de chantagem financeira, paralelamente à do adultério, o que a poderá elevar à categoria de símbolo. A dependência financeira de Emma em relação a Lheureux - o hábil vendedor de artigos de luxo - e a de Luiza em relação a Juliana, são o indicador visível de uma perda de poder por parte das heroínas: perda de poder social, consequência da degenerescência de valores causada por uma educação burguesa, e que se tornou visível, notória e simbolicamente representada pela perda de capital económico.

Contudo, a funcionalidade que a intriga da chantagem exerce numa e noutra narrativa é radicalmente diferente. No caso de *O Primo Bazílio* o seu desenlace, favorável a Luíza, é anterior ao desenlace da intriga do adultério, o que vem confirmar a nossa asserção anterior segundo a qual, o que na realidade "perdeu" a heroína portuguesa foi o "drama" da revelação pública de uma prática "reprovada" socialmente e que ela tinha

desenvolvido sem convicção, sem vontade expressa, mas apenas por adesão a um "modus operandi" instituído.

Contrariamente, em *Madame Bovary*, a intriga do adultério é resolvida antes da chantagem, mas não por meio de um "visível" desenlace.

Na verdade, o episódio da ida à ópera, que é comum aos dois romances, permite solucionar problemas diferentes. N' *O Primo Bazílio* deu a oportunidade a Sebastião de encontrar Juliana sozinha em casa e de reaver as cartas, facto que levou à síncope da criada. Em *Madame Bovary* o episódio da ópera teve como função "mostrar" à heroína a inutilidade do seu bovarismo e, conseqüentemente, de todas as ilusões acerca da construção da felicidade pelo amor, fosse ele conjugal ou extra-conjugal. No romance francês, é, por conseguinte, a intriga da chantagem, que fica por resolver: é o seu desenlace que a heroína procura. Possuidora unicamente de um capital cultural relevante, mas inoperante em termos diegéticos, deficitária em capital social - já que nem Léon, nem Rodolphe contribuíram para a sua sustentação, uma vez que a ignoraram - só o suicídio apareceu a Emma como solução possível, o desenlace eficaz para suprir a ausência absoluta de capital económico necessário ao seu "endividamento".

Segundo desenlaces diferentes, as duas narrativas são consentâneas na afirmação implícita de que a "adaptação" a uma posição subordinada, seja ela social, cultural ou económica, implica sempre uma forma de "reconhecimento" da supremacia, o que não quer propriamente dizer que implique necessariamente a sua aceitação, como verificámos no caso de Emma, que buscou a sua libertação de forma lúcida e determinada, o que

não aconteceu com Luiza, vítima de uma reacção fisiológica face à dependência moral e social relativamente a Jorge.

Mas a grande verdade afirmada pelas duas narrativas, e segundo Michel Picard, é que l'"amour coûte cher et reste un privilège d'oisif".¹³⁶

¹³⁶ Picard, M - idem, pág. 287

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Dissimulada por contrastes superficiais e antagonismos secundários, o que as duas obras analisadas realçam no plano temático é uma verdadeira contradição inaugurada pela leitura, entre o princípio do prazer (alienado por fórmulas ideológicas de que a prodigalidade é uma consequência visível) e o princípio de realidade (representado pelo poder do dinheiro).

Várias são, por conseguinte, as similitudes entre os sub-temas que conformam o da leitura, inerente à edificação das duas narrativas. No que respeita ao princípio do prazer, vimos como o assunto do adultério estava intimamente relacionado com o acto de ler e, essencialmente, com o tipo de literatura seleccionado pela heroína: uma literatura de cariz romântico, considerada perversora dos valores morais instituídos. Segundo Michel Picard "Le Thème satirique des mauvaises lectures est fort ancien"¹, e a análise das duas narrativas permite-nos concluir como Foucault² que o livro representou no século XIX a forma moderna da tentação, na medida em que, na opinião de Boileau³, a moralidade dos romances, era, na época, fortemente viciosa. Neste sentido, as leituras das protagonistas constituíram um meio de intoxicação (entre outras se pensarmos na morte de Emma), pelo que um dos objectivos comuns a Flaubert e a Eça foi o de

¹ Picard, M. - idem, pág. 271.

² Foucault - *Flaubert «Miroir de la Critique»*, Paris, Didier, 1970, págs 171-190

³ Cf. Carta a Ch. Perrault (1700), cit. R. Pomeau, préf. *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier, 1960, pág. 4

demonstrar os efeitos nefastos da leitura de romances, enquanto veículos de transmissão de uma ideologia burguesa instituída - se, com Carlos Reis, entendermos por ideologia um conjunto de "sentidos" (ideias, juízos, valores) assimiláveis - mas não sem complexa elaboração - pelo discurso literário,"⁴

O tema da leitura reveste-se, por conseguinte, de uma extraordinária relevância na constituição de um período literário como foi o Realismo, dada a sua "capacidade de circulação "diatópica" e da sua dinâmica "diacrónica"⁵, na medida em que constitui o suporte de edificação de outros temas como o adultério e da educação feminina. De facto,

"(...) num tal destaque ressoa uma certa preocupação social, relativamente à condição de mulher e da família burguesa, preocupação que faz sentido num quadro ideológico de propensão racionalista e reformista. O que correspondendo a um cenário ideológico muito alargado, torna compreensível a presença daqueles temas em diversas literaturas nacionais: em Madame Bovary de Flaubert, n'O Primo Bazílio de Eça, em La Regenta de Clarin, em Effi Briest de Fontane, etc..."⁶

Esta preocupação realista constitui o suporte metodológico de uma crítica social de intuito reformista que tem como objectivo a condenação do idealismo romântico, como o demonstra uma carta de Eça a Rodrigues de

⁴ Reis, Carlos - *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1995, pág. 396

⁵ idem, pág. 400

⁶ idem - pág. 401

Freitas, a respeito d' *O Primo Bazílio*, respondendo à pergunta "O que queremos nós com o Realismo?":

"Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar "segundo o passado"; queremos fazer a fotografia, ia dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático do mundo moderno e democrático - preparar a sua ruína. Uma arte que tem este fim - não é uma arte à Feuillet ou à Sandeau. É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária."

A derrogação de códigos dominantes, a contestação dos valores e da linguagem peculiar de uma geração estabelecida como era a Romântica, propicia enfrentamentos, em que "a inovação" é apresentada como original desvio de uma ordem instituída. Foi em nome dos valores da burguesia ascendente que a "loucura" de D. Quixote, de Cathos e Magdelon, de Pangloss ou mesmo de Valmont foi condenada. Stendhal e até mesmo Balzac puderam apresentar a burguesia detentora do poder em contradição consigo mesma, confrontando-a com os seus próprios valores anteriores, as "Luzes", o natural e a divisa republicana. Com a geração de Flaubert a ilusão já não é possível: tudo se passa como se o registo de valores se definisse negativamente. Por isso se afirma que a inovação - de Flaubert e de Eça face ao Romantismo, mas também a de Eça relativamente a

⁷ Queirós, Eça - *Correspondência*; leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, pág. 142

Flaubert - "não pode constituir um procedimento absolutamente vazio de referências"⁸. Por isso o autor de *Madame Bovary* se esforça por desvendar, num plano simbólico, as contradições internas do universo burguês: eis porque o procedimento da montagem crítica é fundamental e fundador da sua obra. Neste mesmo sentido Eça, em carta a Mariano Pina salienta:

*"(...) se a uma literatura faltarem os inovadores, revolucionando incessantemente a Ideia e o Verbo, essa literatura, sujeita a uma disciplina canónica, bem cedo se imobilizará sem remissão numa mediocridade castigada e fria - sobretudo se nela predominam as inteligências claras, flexíveis, comedidas e imitativas, como na literatura francesa."*⁹

Para Eça, e segundo Carlos Reis¹⁰, o fascínio da literatura está na razão inversa da sujeição a modelos preconcebidos, pelo que tentará sempre desbravar novas sendas de criação estética, não só em relação ao movimento romântico - ou ao desvirtuamento que este sofreu e que denomina de "doença romântica" -, mas também em relação ao "francesismo", enquanto imitação excessiva dos modelos franceses, numa tentativa de preservação da identidade cultural portuguesa. Contudo, estes desígnios não impedem que o escritor português equacione a criação

⁸ Reis, Carlos - idem, pág. 391

⁹ Queirós, Eça - "A Academia e a Literatura" in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, s/d, p. 135.

¹⁰ Reis, Carlos - "Teoria Literária de Eça de Queirós" in *SPICILEGIO MODERNO*, Letteratura, Lingue, Idee, nº 4, 1980, pág. 12

literária "enquanto prática que tem que ver, antes de tudo, com uma espécie de hipercódigo cultural, com o qual deve sustentar uma relação de harmoniosa coerência exigida pela integração dos sistemas artísticos no contexto em que se manifestam."¹¹

Neste sentido se encontra, com perfeita justificação, alguma proximidade entre *Madame Bovary* e o *Primo Bazílio*, mas sobretudo uma forma original segundo a qual se demarcou do modelo francês.

No que respeita às confluências já verificámos uma que dizia respeito ao tratamento do tema da Leitura que, propiciadora de uma educação específica, conduziu a uma mesma prática, à do adultério. A Leitura desempenha num e noutra romance uma Função Explicativa, primeiro do aparecimento de uma característica psicológica das protagonistas - o bovarismo -, e depois do seu desejo de aventura amorosa. Contudo, o tema da Leitura sofre um tratamento mais profundo na narrativa francesa, não só relativamente às suas implicações diegéticas como narratológicas. De facto, a sua funcionalidade é mais relevante em *Madame Bovary*, do que n'*O Primo Bazílio*, na medida em que vinca claramente o crescendo de "desilusão" da personagem, fatora de novo tipo de leituras, tanto que este romance é tradicionalmente considerado "un livre sur les livres", na opinião de René Girard e de Michel Picard.¹² A íntima relação estabelecida entre as Funções Explicativa, Reveladora, Pragmática e Evasiva da Leitura

¹¹ Idem, pág. 13

¹² Picard, M. - idem, pág. 270

em *Madame Bovary*, contribui para a construção da coerência e da unidade de uma "programação" complexa que fazem da narrativa uma obra-prima. As leituras de "Emma constituent, pour elle et pour le lecteur, un système de références par rapport auquel elle évalue obstinément et amèrement sa vie"¹³; mistificadas e mistificadoras, as suas leituras são idênticas àquela que Emma poderia ter feito da sua própria história.

N'*O Primo Bazílio* a Leitura desempenha uma Função Explicativa também, mas menos intensa, na medida em que não tem como objectivo justificar um estado de alma da heroína, mas apenas "desculpar" uma conduta. As outras funções, se surgem, aparecem menos demarcadas, aproximando-se mais de momentos de Catálise do que propriamente de Funções cardinais como em *Madame Bovary*. Assim é que a Função Reveladora, por exemplo, se dilui, não só porque Luiza já conhecia anteriormente Bazílio, mas porque o aparecimento deste tem uma outra finalidade para além de lhe realizar um sonho romanesco. A presença de Bazílio torna-se tanto mais relevante quanto permitir ao "narrador solidarizar-se com as críticas à sociedade portuguesa formuladas por [ele] e Reinaldo", na opinião de Maria Saraiva de Jesus¹⁴; "o que nos juízos destas personagens é objecto de ironização crítica por parte do narrador é apenas o seu aspecto acessório e excessivo: por exemplo (...) o excesso da reacção de Reinaldo ao saber que não havia soda inglesa no Grémio ("(...)

¹³ Idem, pág. 270

¹⁴ Jesus, Maria Saraiva - idem, pág. 146.

fitou Bazílio com espanto, com terror, e murmurou soturnamente: - Que abjecção de país!"). Como se verifica é sobretudo à nação que se dirige a atitude crítica do autor textual, e não tanto à personagem em si.

Do mesmo modo, já a Função Pragmática havia tido lugar antes do início do romance, na medida em que, por um processo analéptico o narrador nos dá a conhecer os amores ocorridos entre Luiza e Bazílio na juventude da heroína. Assim sendo, a Função Evasiva perde, também, n' *O Primo Bazílio* a relevância que lhe tinha sido atribuída na narrativa francesa como motor de acções subsquentes da protagonista.

Estas considerações permitem-nos concluir do poder de "inovação" de que Eça era dotado, tendo conseguido fazer d' *O Primo Bazílio* uma narrativa peculiar. As características que podem parecer comuns a *Madame Bovary* como os temas da educação, da leitura, do adultério e a crítica aos excessos do romantismo; os episódios similares como o da ida à ópera; a presença de personagens semelhantes como Bazílio e Rodolphe ou o conselheiro Acácio e Homais; a existência mútua de uma meta-diegese - como a da chantagem exercida por Juliana e por Lheureux, simultaneamente consequência e confirmação da intriga primeira, mas também elemento de introdução, na ficção, do princípio da realidade oposto ao do prazer, como afirmávamos no início desta conclusão - , são apenas o ponto de partida para que Eça construa uma narrativa "inovadora" dentro dos parâmetros do realismo-naturalismo.

Como o conseguiu? Através da utilização particular do Verbo que abriu o caminho à ironia, meio de que se serviu o autor "para sugerir algo evidente, mas sem a evidência excessiva do que se diz claramente, criando ao mesmo tempo efeitos "lúdicos" que provocam o "riso" e despertam um sentimento de "cumplicidade" entre autor e leitor, unidos no mesmo "distanciamento crítico" face à personagem e às situações representadas."¹⁵ Assim se torna pertinente a asserção de Mateus de Albuquerque de que Eça foi o criador do romance de caracteres em Portugal ao representar "integralmente a vida portuguesa contemporânea"¹⁶, o que lhe permitiu universalizar o nosso país.

Do ponto de vista da leitura propriamente dita e dos objectos que a sustentam, os "livros", uma diferença se nota também entre os que Emma e Luiza conservam consigo, guardam para si. Enquanto a heroína portuguesa dá mostras de "possuir" a *Dama das Camélias* - que o torna um livro eleito, na medida em que é sujeito a várias releituras sem causar tédio à leitora, o único, no entanto -, para Emma o livro é um objecto de passagem, como se o "lisível" conquistasse a sua própria "inexistência" no universo da protagonista. Do conjunto que integrou a sua vida, permanece o "Dicionário de Italiano", sublinhando a necessidade ressentida pela protagonista de encontrar novas formas de definir a sua desilusão, já que

¹⁵ Jesus, Maria Saraiva - idem, pág. 151

¹⁶ Albuquerque, Mateus - "Eça de Queirós" in *Eça de Queirós "IN MEMORIAM"*, ed. cit., pág. 3

cada personagem selecciona a obra que corresponde mais intimamente ao seu próprio temperamento.

Comum às duas narrativas analisadas é, no entanto, a "descrição de uma biblioteca de romances", que implica, de forma mais ou menos óbvia, um "discurso sobre a literatura", pela selecção que opera relativamente a um conjunto infinito de livros. A presença ou ausência de referência a determinadas obras desempenha a função de um comentário. A metalinguagem relativa aos romances mencionados, e que transparece através dos passos em discurso indirecto livre, denuncia a "apropriação" que as heroínas deles fazem, tornando-os para si, e em momentos determinados, "seres únicos", dotados de uma voz própria, fatores da polifonia e da plasticidade do género romanesco. É, por conseguinte, a relação com o livro e a experiência sensível que a leitura pressupõe que distingue Emma e Luiza das demais personagens que povoam os respectivos universos diegéticos. Contribuindo para a construção da identidade das protagonistas, para a sua individualização ao longo da história, os livros por elas seleccionados, como vimos, tecem entre si mesmos, e entre eles e as personagens que os escolhem, elos de proximidade intelectual e moral.

O percurso mencionado permite-nos verificar que, em cada um dos textos, em *Madame Bovary*, como n' *O primo Bazílio*, a reflexão se fixa nos modos de leitura: não sobre "as leituras em geral, mas sobre "a" leitura

propriamente dita. A lição que quer Flaubert quer Eça nos transmitem é que existem práticas "incorrectas" de leitura, e não propriamente "maus" livros; o que ambos denunciam são as leituras "impuras" que esquecem a dimensão literária do texto e se fixam unicamente na realidade representada, e que não é senão uma realidade ficcional. Emma e Luiza têm como função ilustrar modos de leitura considerados "erróneos" ou mesmo "perigosos" pelos narradores: elas incarnam estes erros, porque são personagens - leituras. O erro essencial d'"A leitura" levada a cabo por Emma e por Luiza consiste no desconhecimento da distinção fundamental entre arte e realidade, isto é, da especificidade da obra literária.

Ler, para os narradores, deve ser uma "vocação", que, como toda a vocação, requer, também, uma aprendizagem de ordem intelectual: para que seja ultrapassado e sublimado o "pecado da imaginação" que leva ao bovarismo é necessário que seja identificado pelas personagens o justo equilíbrio entre arte e realidade.

Inegável é, no entanto, que se o romance realista nos permite assistir à apologia do livro como objecto ficcional, no seu estatuto específico de objecto cultural escrito, produzido e recebido, o mesmo não acontece com o leitor. Este já era, desde D. Quixote pelo menos, uma personagem romanesca. O seu estatuto sofre, porém, notáveis transformações ao longo do séc. XIX, na medida em que se torna sujeito de leitura, deixando de ser simples "reflexo" dos livros que lê. Segundo Certeau "Le lecture émerge de

l'histoire du livre, dans laquelle il a été longtemps confondu, indistinct"¹⁷. Madame Bovary e Luiza definem-se, antes de mais, como efeito das leituras que desenvolveram; em qualquer dos casos é a leitora "comum" que se torna protagonista, e já não o leitor privilegiado ou letrado.

Paralelamente à afirmação da autonomia do leitor, é o acto de leitura que, no romance do século XIX, ganha maior relevo. Poderíamos seguir a extensão da leitura privada e silenciosa, desde o romance de Stendhal, no qual se afirma como forma de uma conquista da liberdade até ao romance de Flaubert. Aqui é-nos mostrado o seu reverso, na medida em que se afirma como meio através do qual o discurso do outro invade, constrói, mas, sobretudo, tem a capacidade de alienar o sujeito de leitura, no feminino.

¹⁷ Certeau, M. - "La Lecture Absolue", in *Problèmes Actuels de la Lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982, p. 84.

BIBLIOGRAFIA

- Amaral, Eloy do e Martha, M. Cardoso - *Eça de Queirós "IN MEMORIAM"*, organização, 2ª edição, Coimbra, Atlântida, 1947.
- Albuquerque, Mateus de - "Eça de Queirós" , *Eça de Queirós "IN MEMORIAM"*, ed. cit..
- Bakhtine, Mikhaïl - *Esthétique et Théorie du Roman*, Trad., Paris, Seuil, s/d.
- Barbier, F. - *Histoire de l'Édition Française I, III*, Paris, Promodis, 1985.
- Barthes, Roland - *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Baudrillard, J. - *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- Biard, J. et Denis, F. - *Didactique du Texte Littéraire*, Paris, Nathan, 1993.
- Bíblia Sagrada*, Trad. , Rio de Janeiro, Edição Barsa, 1969.
- Biblioteca da Arte*, S. Paulo, Editora Três, 1973, vol. IX
- Bowness, Alan - *As Belas Artes*, vol. VII, Trad., Lisboa, Grolier Portugal, 1979.
- Bourdieu, Pierre - *Un Art Moyen*, Paris, Minuit, 1965.
- Bourdieu, Pierre - *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre - "Le Marché des Bien Symboliques", *L'Année Sociologique*, vol. 22, 1971.
- Bourdieu, Pierre - "La Production de la croyance", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1977.
- Braga, Teófilo - *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, vol. I, Porto, 1892.

- Cal, Ernesto Guerra da - "Juliana", *Dicionário de Literatura Galego-Portuguesa*, Jacinto de Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1984.
- Cal, Ernesto Guerra da - "Queirós, Eça", *idem*.
- Cal, Ernesto Guerra da - "Questão Coimbrã", *idem*.
- Castro, Aníbal Pinto de - "Processos de Construção na Narrativa Camiliana", *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos 1991*, Coimbra, Ediliber, 1994.
- Certeau, M. - "La Lecture Absolue", *Problèmes Actuels de la Lecture*, Paris, Clancier - Guénaud, 1982.
- Chaves, Castelo Branco - "Breves Considerações sobre o Romance de Eça de Queirós", *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, org. Lúcia M. Pereira e Câmara Reys, Ed. Dois Mundos, Portugal-Brasil, 1945.
- Cholter, Roland - "Le Commerce de la Lecture à Paris sous la Restauration", *Romantisme*, nº 47, C.D.U. et SEDES, 1985.
- Cidade, Hernâni - "Eça de Queirós e a Cultura do seu Tempo", *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, ed. cit.
- Coelho, Jacinto do Prado - *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, vol. I, II, 2ª edição, Lisboa: I.N. - C.M., 1983.
- Cunha, Celso - *Gramática do Português Contemporâneo*, Rio de Janeiro: Padrão, 1980.
- Delcroix, M. et Hallyn, F. - *Introduction aux Études Littéraires*, Paris: Duculot, 1987.
- Deleuze, Gilles - *Proust et les Signes*, Paris: PUF, 1964.

- Den Heuvel, Pierre, V. - *Parole, Mot, Silence*, Paris: José Corti, 1985.
- Dictionnaire de la Langue Française Lexis*, Paris: Larousse, 1992.
- Doumet, Christian - *Le Rituel du Livre*, Paris: Hachette, 1992.
- Duchet, Claude - *Littérature*, n° 25, 1986.
- Elias, N. - *La Civilisation des Moeurs*, Paris: Calmann-Lévy, 1973.
- Flaubert, Gustave - *Madame Bovary*, Paris: Gallimard, 1972.
- Foucault, M. - *Flaubert "Miroir de la Critique"*, Paris: Didier, 1970.
- Fraisse, P. - *Psychologie du Temps*, 2^a ed., Paris: PUF, 1967.
- Fraisse, P. - *Les Structures*, Paris: Erasme, 1956.
- Francastel, P. - "Problèmes de la Sociologie de l'art", *Traité de Sociologie*, II, Gurvitch, Paris, PUF, 1963.
- Friedman, N. - "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *P.M.L.A.*, n° 70, 1945.
- Genette, Gérard - *Nouveau Discours du Récit*, Paris: Seuil, 1983.
- Girard, René - *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Paris: Bernard Grasset, 1961.
- Gleize, Joëlle - *Le Double Miroir. Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*, Paris: Hachette, 1992.
- Gombrich - *L'Art et l'Illusion*, Trad.: Paris, Gallimard, 1971.
- Os Grandes Artistas*, Van Gogh, Monet, Renoir, Degas, Trad. Lisboa: Difusão Cultural, 1990.

- Grivel, Charles - *Production de l'Intérêt Romanesque. Un Etat du Texte (1870-1880), un Essai de Constitution de sa Théorie*, The Hague - Paris: Mouton, 1973.
- Hamon, Philippe - *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Paris: Hachette, 1981.
- Hamon, Philippe - "O que é uma descrição?", *Categorias da Narrativa*, Maria Alzira Seixo, Lisboa: Arcádia, 1986.
- História da Arte*, Lisboa: Alfa, vol. I, 1981; vol. V, 1972, vol. VI, 1981; vol. VII, 1972; vol. VIII, 1981; vol. IX, 1972.
- Humphrey, R. - - *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Los Angeles, U.C.P., 1967.
- Huyghe, René - *El Arte y El Hombre*, Trad., vol. III, Ed. Planeta: Barcelona, 1977.
- Iser, W. - *L'Acte de Lecture*, Trad., Bruxelles: Pierre Morgada, 1976.
- Jesus, Maria Saraiva - "O Primo Bazílio e os Maias: da convergência satírica à ambivalência irónica", *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, vols. 6-7-8, 1989-92.
- Jouve, Vincent - *La Lecture*, Paris: Hachette, 1993.
- Júnior, António Salgado - "Castilho", *Dicionário de Literatura Galego-Portuguesa*, ed. cit.
- Monteiro, Adolfo Casais - "Em torno de *O Primo Bazílio*", *Seara Nova*, nº 803, Ano XXII, Janeiro de 1943.
- Monteiro, Adolfo Casais - "Valores permanentes e variáveis nos romances de Eça de Queirós", *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, ed. cit.

- Morna, Fátima Freitas - "Em busca do romance absoluto acerca de *O Primo Bazílio* de Eça de Queirós", *HISPANIA*, vol. 74, nº 3, University of Southern California, 1991.
- Musée de l'Orangerie*, Paris, 1990.
- Nietzsche, F. - *Der Wille zur Macht*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964.
- Ortega y Gasset - *La Deshumanización del Arte y otros Ensayos de Estética*, 11ª ed., Madrid: Revista de Occidente, 1976.
- La Peinture à Orsay*, Paris: Scala, 1986.
- Pereira, Lúcia M. e Reys, Câmara - *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, org., Portugal-Brasil: Ed. Dois Mundos, 1945.
- Picard, Michel - "La Prodigalité d'Emma Bovary", *La Lecture comme jeu. Essai sur la Littérature*. Paris: Minuit, 1986.
- Pomeau, R. - *La Nouvelle Héloïse*, Préface, Paris: Garnier, 1960.
- Popper, Karl - *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Oxford: O.U.P., 1972.
- Porcher, Louis - *Champs de Signes*, Paris: Minuit, 1985.
- Queirós, Eça - "A Academia e a Literatura", *Notas Contemporâneas*, Lisboa, s/d.
- Queirós, Eça - *Uma Campanha Alegre*, vol. 1º, 2ª ed., Porto, 1933.
- Queirós, Eça - *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa: I.N.-C.M., 1983.
- Queirós, Eça - *O Primo Bazílio*, Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- Reis, Carlos - *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra: Almedina, 1995.

- Reis, Carlos - "A temática do adultério n' *O Primo Bazílio*", *Construção da Leitura*, Coimbra: INIC, 1982.
- Reis, Carlos - "Teoria Literária de Eça de Queirós", *SPICILEGIO MODERNO*, Letteratura Lingue, Idee, nº 4, 1980.
- Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 1987.
- Reis, Carlos e Pires, M. Natividade - *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. V, Lisboa: Verbo, 1993.
- Reys, Câmara - "Eça de Queiroz a Flaubert", *Eça de Queirós "IN MEMORIAM"*, ed. cit.
- Ricoeur, Paul - *Temps et Récit*, II, Paris: Seuil, 1984.
- Riffaterre, Michel - *La Production du Texte*, Paris: Seuil, 1979.
- Santana, M. Helena - "Eça perante a Europa Finissecular - Apontamentos das Crónicas de Paris", *Eça e Os Maias*, Porto: Asa, 1990.
- Sérgio, António - "Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico - moral na obra novelística de Queirós", *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, ed. cit.
- Scholes, Robert - *Protocolos de Leitura*, Trad., Lisboa: Edições 70, 1989.
- Tadié, J.-Y. - *Le Récit Poétique*, Paris: PUF, 1978.

ÍNDICE GERAL

	Pág.
Introdução	4
1 - Representações Artísticas da Leitura Feminina: das Artes Plásticas à Literatura do Século XIX	12
2 - Madame Bovary	
2.1 - Relevância e Funcionalidade da Leitura em <i>Madame Bovary</i>	63
2.2 - Funções Semânticas da Leitura	71
2.2.1 - Função Explicativa da Leitura	74
2.2.2 - Função Reveladora da Leitura	85
2.2.3. - Função Evasiva da Leitura	96
2.2.4. - Função Pragmática da Leitura	103
2.2.4.1 - Léon, Rodolphe e Charles	110
2.2.4.2 - O Diálogo	113
2.2.4.3 - A Natureza	118
2.3 - Bovarismo: uma alternância de funções de leitura	124
2.4 - Leitura e "Durée" Flaubertiana	131
3 - O Primo Bazílio	
3.1 - <i>O Primo Bazílio</i> : contexto literário	142
3.2 - De <i>Madame Bovary</i> ao <i>Primo Bazílio</i> : uma semântica dos "Títulos" e dos "Incipits"	147
3.3 - Intriga e História n' <i>O Primo Bazílio</i>	155

	Pág.
3.4 - Leituras de Luiza	164
3.4.1 - "Mise en Abyme" de Madame Bovary	166
3.5. - Do Romance à Ópera n' <i>O Primo Bazílio</i>	179
3.6 - A Intriga da Chantagem n' <i>O Primo Bazílio</i>	191
Conclusão	207
Bibliografia	218

Índice de Imagens

	Pág.
Imagem 1 - <i>Témis de Ramnunte</i> , Kairestatos	13
Imagem 2 - <i>Poetisa de Pompeia</i> , (...)	15
Imagem 3 - <i>Anunciação</i> , Fra Angelico, séc. XV	17
Imagem 4 - <i>Anunciação</i> , Filippo Lippi, séc. XV	18
Imagem 5 - <i>Anunciação</i> , El Greco, séc. XVI	19
Imagem 6 - <i>A Educação da Virgem</i> , Rossetti, séc. XIX	20
Imagem 7 - <i>Aparição da Virgem a São Bernardo</i> , Filippino, séc. XV	22
Imagem 8 - <i>Sibila de Cumas</i> , Andrea del Castagno, séc. XV	24
Imagem 9 - <i>Sibila Déléfica</i> , Miguel Angelo, séc. XVI	25
Imagem 10 - <i>Lucretia Ponciticci</i> , Bronzino, séc. XVI	28
Imagem 11 - <i>Alegoria da Amizade</i> , Hans Baldung Grien, séc. XVI	29
Imagem 12 - <i>Alegoria da Ciência</i> , Giovanni Serodine, séc. XVII	30
Imagem 13 - <i>Alegoria da Pintura</i> , Vermeer de Delft, séc. XVII	31
Imagem 14 - <i>Alegoria da Fé</i> , Vermeer de Delft, séc. XVII	32
Imagem 15 - <i>Dama de Azul</i> , Vermeer de Delft, séc. XVII	34
Imagem 16 - <i>Femme à la Lettre</i> , Renoir, séc. XIX	34
Imagem 17 - <i>Le Chemin de Fer</i> , Manet, séc. XIX	36
Imagem 18 - <i>As Duas Irmãs</i> , Fantin-Latour, séc. XIX	37

	Pág.
Imagem 19 - <i>Jeune Femme en Veste Rouge</i> , James Tissot, séc. XIX	37
Imagem 20 - <i>A Arlesiana</i> , Van Gogh, séc. XIX	38
Imagem 21 - <i>Jeune Fille Lisant</i> , Renoir, séc. XIX	39
Imagem 22 - <i>Pastora Lendo</i> , Corot, séc. XIX	41
Imagem 23 - <i>A Rendilheira</i> , Nicolas Maes, séc. XVII	43
Imagem 24 - <i>La Baigneuse</i> , A. Stevens, séc. XIX	46
Imagem 25 - <i>As Musas</i> , Maurice Denis, séc. XIX	49
Imagem 26 - <i>Na Praia</i> , Manet, séc. XIX	52
Imagem 27 - <i>Uma Tarde de Domingo na Ilha da Grande Jatte</i> , Seurat, séc. XIX	53
Imagem 28 - <i>Leitora de Romances</i> , Van Gogh, séc. XIX	54
Imagem 29 - <i>Charles e Georges Durand-Ruel</i> , Renoir, séc. XIX	55
Imagem 30 - <i>Claude Monet Lendo</i> , Renoir, séc. XIX	56
Imagem 31 - <i>Madame Monet Reclinada num Divã</i> , Renoir, séc. XIX	57
Imagem 32 - <i>Liseuse</i> , Matisse, séc. XX	60

