

MADAME BOVARY

Gustave Flaubert

MADAME BOVARY

Tradução
João Pedro de Andrade

Prefácio
Clara Ferreira Alves





Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.
Reprodução proibida por todos e quaisquer meios.

A presente edição segue as regras do Acordo Ortográfico de 1990.

© Gustave Flaubert
(edição original © 1857)
Direitos para esta edição:
© 2017, Clube do Autor, S. A.
Avenida António Augusto de Aguiar, 108 - 6.º
1050-019 Lisboa, Portugal
Tel.: 21 414 93 00 / Fax: 21 414 17 21
info@clubedoautor.pt

Título: *Madame Bovary*
Autor: Gustave Flaubert
Ilustrações: A. Richemont
Tradução: João Pedro de Andrade
Revisão: Maria João Lourenço
Paginação: Júlio Carvalho – Artes Gráficas
em caracteres Revival
Impressão e acabamento: Cafilesa – Soluções Gráficas, Lda.

ISBN: 978-989-724-303-5
Depósito legal: 432 930/17
1.ª edição: Novembro, 2017

www.clubedoautor.pt

A irresistível *Madame Bovary*

Este é o romance de uma vida, embora seja um lugar de massacre, um reservatório de devaneios e atrocidades. Começa com a humilhação de Carlos Bovary na sala de aula, o «pobre Carlos» acanhado e tosco ao entrar para a quinta classe. Vemo-lo a um canto, atrás da porta, encolhido. O narrador, que se encontra na mesma sala, apresenta-o de longe, já coberto pelo manto de uma piedade cujos motivos o leitor desconhece. Este narrador onisciente, que aqui se situa com um «nós» nítido, desaparecerá ao longo do romance, dele restando a voz na terceira pessoa que nos relata a vida e morte breves de Ema Bovary, a mulher de Carlos. Carlos sofre a humilhação infantil durante duas horas de «*atitude exemplar*», na quietude das vítimas. Saberemos que a atitude reproduz a da mãe perante os desvarios do pai, o servilismo dos amores não correspondidos, as características da debilidade. E o romance termina como começara, com Carlos aceitando a sorte, culpando o destino e a fatalidade, «*sufocado como um adolescente sob os vagos eflúvios amorosos que enchiam o seu coração triste*», morrendo ao fim da tarde sentado num banco de jardim. Numa sacudidela brusca, o narrador adverte-nos contra a piedade e impõe-nos a personagem odiosa do livro, o vilão, o farmacêutico Homais, que assim herda «uma clientela dos diabos»,

sendo poupado pelas autoridades e protegido pela opinião pública. Acaba condecorado. Fim. A literatura não é um produto da consciência nem um substituto da punição.

Madame Bovary pode ser a história de uma paixão adúltera, e assim o viram os censores e guardiões da moral pública que sentaram Flaubert no banco dos réus. Pode ser a história de uma intoxicação romântica, nutrida por má literatura, pulsões eróticas e exaltações da religião. Pode ser a história da vingança das almas mesquinhas. Pode ser a história da vida de província, com os apetites filosofantes e a predisposição à intriga. Pode ser a história de Flaubert, «*Madame Bovary c'est moi*». Como Madame, ele aspirava à aventura que iluminaria a platitude do quotidiano. Pode ser a história de Flaubert escrevendo *Madame Bovary* e em cada frase procurando aquela aventura, esculpindo a matéria-prima da vida até obter o corpo da arte, a superação do tédio existencial que o conduzia à inação.

E pode ser a história simples de um tema comum, o amor não correspondido, em duas variações; a brutal (o de Ema por Rodolfo) e a cândida (o de Carlos por Ema). Carlos é a personagem mais esquecida do romance, e não é por acaso que Flaubert nele faz incidir o clarão inicial e o brilho crepuscular das últimas páginas. Carlos, cheio de bondade e crença nos bons sentimentos, Carlos, corrompido por Ema quando esta morre e ele lhe devassa a memória e descobre a correspondência com os amantes, é o símbolo de uma indignação moral que não resiste ao triunfo do ignóbil sobre o virtuoso. A unidade temática de *Madame Bovary* repousa no casal, Ema e Carlos, e nenhum é menos vítima do que o outro, até ambos se matarem, ela envenenando-se com deliberação, ele envenenando-se com a morte dela. O boticário, fornecedor de arsénio e conselhos, o comerciante e o notário prosperam na terra fresca da sepultura como os vermes dos cemitérios, gordos e luzidios, que se alimentam da decomposição e ignoram a putrefação.

Este romance é um reservatório de atrocidades e provoca arrepios, sem precisar de considerações sobre a monumentalidade da obra, ou a sua posição como referência teórica obrigatória ou como ponto de encontro metafísico entre a opressiva imobilidade da vida, com os seus relativismos, e a extravagância da arte, concebida como um movimento de fuga. Flaubert escreveu a Baudelaire, ele mesmo um mestre da compreensão do *ennui*, o «monstro delicado»: «Ah, vous comprenez l'embêtement de l'existence, vous!» (vol. IV da *Correspondance*). O frenesi da evasão, a tentativa de deboche dos sentidos e, nalguns casos, de deboche místico dos sentidos, a transfiguração da realidade factual, a nostalgia dos sítios exóticos, a melancolia da sensualidade imaginada, o gosto da cor e dos contrastes violentos, a tonalidade mortuária das emoções, a repetição reflexiva do delírio e o sadomasoquismo como metamorfose do amor não correspondido encontram em Ema, no ardor e na agonia dela, o sujeito e o objeto ideais. No interior do romance e da densidade psicológica, é ainda Gustave Flaubert que encontramos, protegido pelo sangue-frio do artista que, escrevendo, não se descreve. O paradoxo flaubertiano: ele é Madame Bovary, é o protagonista do bovarysimo, ou do cansaço de viver que aí se diagnostica, e é ao mesmo tempo o criador, o gelado portador de uma estética que descreve as paixões sem nelas se revelar ou intrometer.

Flaubert aspirava a uma forma de proteção, o que se designa como estilo. O romance, a experimentação controlada e a meditação que ocasionava, autorizar-lhe-ia a aventura das palavras aprendidas como num manual de vingança sobre a existência e serviria uma liturgia disciplinada como uma ciência. Flaubert sabia e dizia que «a poesia é uma coisa tão precisa como a geometria», e praticava o estilo, o vocabulário e a sintaxe, como um matemático estabelecendo um axioma. O virtuosismo de Flaubert é, evidentemente, visionário, e a precisão e vigor da prosa em nada perturbam o esplendor dramático e a tensão intrínseca.

Minucioso na conceção, trabalhador de complexidades, mestre das ambiguidades e das modulações da frase, Flaubert circula dentro da sua cósmica insularidade, representando a prosa como um produto do espírito. Logo, um lugar inacessível. Como é que a simpatia de Flaubert, impessoal, dir-se-ia, se transpõe para o plano da compreensão da condição humana e das suas misérias, fazendo o leitor participar do destino trágico dos protagonistas? Ou seja, o que nos faz sofrer ao ler *Madame Bovary*? E amar Madame Bovary? Por ser o livro de um laboratório estético? Nada disso. Por ser o território onde reencontramos a nossa falha primordial, a nossa identidade, o nosso génio para o fracasso. A nostalgia de uma vida melhor. O destino de Ema e Carlos não é a execução de uma vocação romântica, é a história das escolhas e aspirações burguesas contada de outro modo. Baudelaire formulou o paradoxo de Flaubert: «Seremos de gelo contando paixões e aventuras em que o comum dos mortais verte os seus calores.» Ter a cabeça fria e o coração quente, versão pós-romântica, como lhe chamou Jean Starobinski, do paradoxo de Diderot.

O autor, que se denuncia nas veleidades e nos êxtases de Ema, denuncia o mundo que o rodeia, um mundo de burgueses e alarves, nas personagens que rodeiam o casal em Yonville e Rouen. É uma galeria de tipos desenhados com as tintas da ironia e da crueldade, que por vezes borram o papel de um riso convulso. Um exemplo maior é Homais. No auge do drama, e para negar ao médico o medo que sente em enfrentar a morte de Ema, cospe a sentença: «Fizemos ponche no anfiteatro de disseções! O nada não mete medo a este filósofo». O triunfo da mediação ou, noutra fórmula corrente, a banalidade do mal.

A aldeia, que a Ema, quando se apaixona, «nunca lhe parecera tão pequena», não admite processos de embelezamento ou enobrecimento e, entontecida pelos aromas do adultério, derrama sobre os protagonistas lágrima tão falsas como as que Rodolfo tentava derramar, sem conseguir chorar, na derradeira carta enviada à amante, a despedi-la como

quem despede a criada. A aldeia, agitada pela corrupção dos costumes, dividida entre as preleções laicas e cívicas do boticário entremeadas de citações iluministas e de uma ou outra defesa de Voltaire, e as emanações religiosas do cura, deixa-se humanizar através dos idiotas ou dos simples, como Justino apaixonado por Ema, ou Hipólito, amputado graças à perversão de Homais e à ignorância de Carlos. Ou da velha criada premiada por cinquenta anos de serviço: «Assim se mostra, perante os burgueses satisfeitos, meio século de servidão.» Ou do cego coberto de pústulas que Homais atira para um hospício. Só a figura do doutor Larivière, inspirada no pai de Flaubert, escapa à verrina, e dará voz à única personagem secundária à qual Flaubert autoriza a compaixão, e permite a desarticulação da «bêtise» e o ódio aos manifestos.

A paisagem, descrita ora objetivamente pelo narrador ora subjetivamente através dos olhos de Ema, Rouen chega a parecer-lhe uma Babilónia, constitui um projeto estético autónomo, como se dentro do livro surgisse aqui uma tela a óleo, ali o traço negro do carvão ou a luz diáfana da aguarela. Flaubert pinta e desenha dentro do que escreve, com rigores maníacos e paleta certa. Quando a paisagem é devolvida através dos olhos da personagem, ganha os contornos do documento psicológico e os maneirismos ressumam nas descrições do exacerbamento dos sentidos. A paisagem imaginada, os sítios exóticos de Ema arrebatada numa fantasia com Rodolfo, contêm elementos de um orientalismo muito em moda na época e a que Flaubert não foi indiferente. A viagem era a única compensação das insuficiências da vida. Ema viaja em pensamento no tempo futuro, primeira estação de um comboio que não chega a partir.

Flaubert destilaria em *Salammbô* o fascínio pelas paisagens violentas que acompanham a brutalidade histórica. Em *Madame Bovary*, a brutalidade é a das circunstâncias, gente cercada pelos limites egocêntricos da aldeia, um pequeno mundo de cores sombrias mas não menos feroz ou empenhado na destruição dos corpos e das almas. O adultério,

e as violências de que se acompanha na transformação psicológica de Ema, é muito mais uma reação, uma empresa de impotência e dor, do que uma doença moral, e as histerias e visões de Ema buscam um contraponto na usura de Lheureux ou na concupiscência do sr. Guillaumin, o notário, dois biltres aceites pela comunidade, dois comportamentos sociais normais por oposição ao da pecadora e à sua «*déviance*». Lheureux e Guillaumin conferem a Ema, na parte final e logo antes do suicídio, uma qualidade redentora, quando ela recusa ceder a um e a outro e prefere matar-se.

A banalidade torna-se, assim, como nos arremedos científicos dos discursos de Homais, uma forma de tortura tão voluptuosa como as convulsões amorosas. Ema sujeitara-se ao domínio das coisas, tentada pelo comerciante perante o qual se endividara sem remédio. Os tecidos e as exorbitâncias do luxo são a vingança, a desforra. Não é de Rodolfo e de Léon que ela quer desforrar-se, é do marido que não ama, de uma vida de mulher insatisfeita que guardou os sonhos desfeitos como pétalas secas num livro. No século XXI, Ema não se suicidaria. Recorreria à cirurgia estética, aos trapos dos costureiros, aos cabeleireiros, às lojas, à intriga *online* e à cobiça virtual. Às cumplicidades das redes sociais e às *selfies*, ou às mil formas contemporâneas estabelecidas como compensação narcisística da solidão, das desilusões com os homens, dos casamentos tristes, dos amores inferiores. Criaria uma *persona* no Facebook e nesse espelho a si mesma se amaria. No fundo de Ema e da desgraça que a atinge reluz, como no fundo da mina, o cristal da possibilidade de uma outra vida. Naquela vocação feminina fracassada concentram-se as fúrias das promessas da adolescência, quando as meninas acreditavam em príncipes dos contos de fadas que as fariam felizes para sempre. Hoje, Ema não tinha de morrer. Em Yonville, no século XIX, sucumbe à impossibilidade moral e ao peso das intenções e instituições.

Ema não é uma artista, é uma mulher inventada por um artista que soube infiltrar-se na pele da personagem até deixar que uma parte

de si com ela morresse também. A defesa que Flaubert teve de fazer de *Madame Bovary*, para se subtrair aos cretinos e aos fiscais, e a polémica, acabariam por torná-lo célebre de um dia para o outro. A crítica não lhe foi favorável. A fazer companhia aos detratores nasce a primeira legião de admiradores. Continua a ser um romance que inspira escritores e devoções e sobre o qual se escrevem livros, como *O Papagaio de Flaubert* de Julian Barnes. John Le Carré leu-o uma dezena de vezes. Woody Allen homenageou-o em *O Episódio Kugelmass*. Sartre, em *L'Idiot de la Famille*, louva a «incomparável riqueza de *Madame Bovary*».

Vê-se nascer aqui o romance moderno. O estilo e a linguagem absorvem a realidade e devolvem-na à consciência do leitor como uma representação onde espaço, tempo e matéria deixam de ser flaubertianos para serem património universal. O realismo de Flaubert, de que ele nunca se reclamou um dos pontífices, ultrapassa a (in)disponibilidade das escolas, correntes ou movimentos e deixa de ser realismo. Este romance inscreve-se na afetividade intelectual e na educação sentimental como uma evocação dessa singular criação humana, a literatura. Resiste-se a tudo, menos à tentação de conhecer *Madame Bovary*.

Clara Ferreira Alves
Outubro de 2017

A
MARIE-ANTOINE-JULES SÉNARD

MEMBRO DA ORDEM DE ADVOGADOS DE PARIS
EX-PRESIDENTE DA ASSEMBLEIA NACIONAL
E ANTIGO MINISTRO DO INTERIOR

Caro e ilustre amigo:

Permita-me que inscreva o seu nome na portada deste livro e ao cimo da dedicatória; pois é a si, principalmente, que devo a sua publicação. Passando pela sua magnífica defesa, a minha obra adquiriu para mim próprio como que uma autoridade imprevista. Aceite pois, aqui, a homenagem da minha gratidão, que, por muito grande que possa ser, nunca estará à altura da sua eloquência e da sua dedicação.

Paris, 12 de abril de 1857

GUSTAVE FLAUBERT

PRIMEIRA PARTE



Capítulo I

Estávamos na sala de estudo quando o diretor entrou, seguido de um *caloiro* vestido à provinciana e de um ajudante que transportava uma grande carteira. Os que dormiam acordaram, e todos se levantaram como que surpreendidos no seu labor.

O diretor fez-nos sinal para que voltássemos a sentar-nos; depois, virando-se para o professor:

— Senhor Roger — disse ele a meia voz —, trago aqui um aluno que lhe recomendo. Entra para a quinta classe. Se o trabalho e o comportamento dele tiverem algum merecimento, será transferido *para os grandes*. Já tem idade para isso.

O *novo*, que ficara no canto, atrás da porta, de modo que mal o víamos, era um rapaz do campo, com cerca de quinze anos, e mais alto do que qualquer de nós. Usava os cabelos cortados com franja sobre a testa, como um cantor de igreja de aldeia, e mostrava-se comedido e cheio de acanhamento. Embora não fosse largo de ombros, o casaco de tecido verde com botões pretos devia deixá-lo pouco à vontade, e pela abertura das mangas podiam ver-se-lhe os pulsos vermelhos, habituados a estarem nus. As pernas, com meias azuis, saíam de umas calças amareladas, muito puxadas pelos suspensórios. Calçava sapatos grossos, mal engraxados, reforçados de cardas.

Começámos a dar a lição. Ele escutava, de orelha em pé, atento como se ouvisse um sermão, não ousando sequer cruzar as pernas nem apoiar-se ao cotovelo, e às duas horas, quando a sineta tocou, o professor foi obrigado a adverti-lo para que se metesse na forma connosco.

Tínhamos o hábito, ao entrar na aula, de arremessar os bonés para o chão, a fim de termos depois as mãos mais livres; logo à entrada, atirávamo-los para debaixo do banco, de maneira a baterem na parede, levantando muita poeira; era a *praxe*.

Mas, fosse porque não tivesse observado a manobra ou não ousasse submeter-se a ela, havíamos já terminado a oração e ainda o *novo* tinha o boné em cima dos joelhos. Era uma destas coberturas de ordem composta, onde se encontram os elementos do boné de pelo, do *chapska*,¹ do chapéu redondo, da boina de lontra e do barrete de algodão, uma daquelas pobres coisas, enfim, cuja fealdade muda tem a mesma profundidade de expressão que o rosto de um imbecil. De forma ovoide e recheado de barbas de baleia, começava por três rolos circulares; depois alternavam-se, separados por uma lista vermelha, losangos de veludo e de pele de coelho; vinha em seguida uma espécie de saco que terminava por um polígono cartonado, coberto por uma complicada guarnição de sutache, da qual pendia, na extremidade de um cordão comprido e delgado, um pequeno entrançado de fio de ouro, do feitio de uma bolota. O boné era novo; a pala brilhava.

— Levante-se — disse o professor.

Ele levantou-se; o boné caiu. Toda a classe se pôs a rir.

Baixou-se para o apanhar. Um vizinho voltou a fazê-lo cair com uma cotovelada; ele apanhou-o outra vez.

— Veja lá se se desembaraça do boné — disse o professor, que era um homem espirituoso.

¹ Espécie de boné militar polaco, popularizado no Exército francês por volta de 1808. (N. do T.)