

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESAS

LUIZ FERNANDO DE OLIVEIRA

**A FIGURA DA MULHER NAS OBRAS *MADAME DE*, DE LOUISE DE
VILMORIN, E *MADAME BOVARY*, DE GUSTAVE FLAUBERT**

FLORIANÓPOLIS

2021

LUIZ FERNANDO DE OLIVEIRA

**A FIGURA DA MULHER NAS OBRAS *MADAME DE*, DE LOUISE DE
VILMORIN, E *MADAME BOVARY*, DE GUSTAVE FLAUBERT**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Língua e Literatura Estrangeiras da
Universidade Federal de Santa Catarina
como requisito à obtenção do grau de
Bacharel em Língua e Literatura de
Língua Francesa.

Orientadora: Profa. Dr^a. Sheila Maria
dos Santos.

FLORIANÓPOLIS

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Oliveira, Luiz Fernando de

A figura da mulher nas obras Madame de, de Louise de
Vilmorin, e Madame Bovary, de Gustave Flaubert / Luiz
Fernando de Oliveira ; orientador, Sheila Maria dos Santos
, 2021.

70 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Francês,
Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Letras Francês. 2. Literatura comparada. 3. Figura
da mulher. 4. Madame de. 5. Madame Bovary. I. , Sheila
Maria dos Santos . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Graduação em Letras Francês. III. Título.

Luiz Fernando de Oliveira

Título: A figura da mulher nas obras *Madame de*, de Louise de Vilmorin, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel” e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras – Língua e Literatura Francesa

Local, 07 de maio de 2021.

Profa., Dra. Luciana Wrege Rassier
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Profa., Dra. Sheila Maria dos Santos
Orientadora

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/DLLE)

Profa., Dra Marie Hélène Catherine Torres
Membro avaliador

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/DLLE)

Prof., Dr. Gilles Jean Abes
Membro avaliador

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/DLLE)

*« L'amour, en traversant les âges, marque
d'actualité les événements qu'il touche »*

Louise de Vilmorin.

*« Si nos douleurs pouvaient servir à quelqu'un, on se consolait dans la
pensée du sacrifice »*

Gustave Flaubert

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que amo e os que me apoiaram, em específico, à professora Dra. Sheila Maria dos Santos pela proposta irrecusável de o tema deste trabalho.

RESUMO

Gustave Flaubert, em 1857, publica o romance *Madame Bovary*, que narra a história de Emma Bovary, uma mulher infeliz com seu casamento com Charles Bovary e que comete adultério na busca daquele amor constante nas obras românticas que lia quando estudava no convento. Quase cem anos depois, Louise de Vilmorin, em 1951, publica *Madame de*, que também narra a história de uma mulher infeliz com seu casamento com Monsieur de e que comete adultério. Mesmo sendo obras escritas em épocas tão distintas e por duas perspectivas de gênero, ambas trazem a figura de mulher impossibilitada de buscar suas vontades e desejos sem o julgamento negativo da sociedade. As escolhas das obras se deram em razão de buscar duas figuras de mulher por perspectivas de gêneros diferentes, de épocas diferentes e que fossem chamadas de “madame”. De um lado um cânone da literatura e do outro uma autora pouco conhecida e não traduzida no Brasil. Com isso, o objetivo deste trabalho de conclusão de curso é analisar a figura da mulher e sua cronologia misógina através de *Madame de*, de Louise de Vilmorin, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Para tanto, o desenvolvimento da pesquisa dar-se-á pela utilização do método indutivo e com a técnica na documentação indireta. Para alcançar o objetivo do trabalho, tem-se como fundamentação teórica as obras *Figure III*, de Gérard Genette, e *Le démon de la théorie*, de Antoine Compagnon. Ao final do trabalho, esperar-se-á conseguir observar através de ambas as personagens as dificuldades e os limites impostos a mulher dos séculos XIX e XX na França, mesmo para aquelas conhecidas como “madame”.

Palavras-chave: Louise de Vilmorin. *Madame de*. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Figura da mulher. Literatura comparada.

RÉSUMÉ

Gustave Flaubert a publié en 1857 le roman de *Madame Bovary*, qui raconte l'histoire d'Emma Bovary, une femme malheureuse dans son mariage avec Charles Bovary et qui commet l'adultère à la recherche d'une amour comme les œuvres romantiques qu'elle lisait lorsqu'elle étudiait au couvent. Presque cent ans après, Louise de Vilmorin, en 1951, a publié *Madame de*, une histoire qui raconte aussi la vie d'une femme malheureuse dans son mariage avec Monsieur de et qui commet l'adultère. Bien que les œuvres ont été écrites à différentes époques si distinctes et par deux perspectives de genre, les deux apportent la figure de la femme incapable de rechercher leurs volontés et désirs sans le jugement négatif de la société. Les choix des œuvres se sont donnés en raison de rechercher des figures de femmes pour deux perspectives de genres différents, d'époques différentes et qui ont été appelés "madame". D'un côté un canon de la littérature et de l'autre une écrivaine peu connu et non traduite au Brésil. Donc, le but de ce travail de fin de cours est analyser la figure de la femme et sa chronologie misogyne à travers *Madame de*, Louise de Vilmorin, et *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. À cette fin, la recherche sera développée par l'utilisation de la méthode inductive et de la technique dans la documentation indirecte. Pour atteindre l'objectif du travail, on a comme fondement théorique les œuvres *Figure III*, de Gérard Genette, et *Le démon de la théorie*, de Antoine Compagnon. Pour cela, on s'attendra à pouvoir observer à travers de Emma Bovary et Madame de les difficultés et les limites imposées à la femme des Xixe et Xxe siècles en France, même pour celles connues sous le nom de "madame".

Mots clés : Louise de Vilmorin. *Madame de*. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Figure de la femme. Littérature comparée.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. VIDA E OBRA DE LOUISE DE VILMORIN E GUSTAVE FLAUBERT	13
1.1 VIDA E OBRA DE LOUISE DE VILMORIN	13
1.2 VIDA E OBRA DE GUSTAVE FLAUBERT	16
1.3 ÉPOCA EM QUE SE SITUA MADAME DE	19
1.4 ÉPOCA EM QUE SE SITUA MADAME BOVARY	21
2. AS TEORIAS DA NARRATIVA SEGUNDO GÉRARD GENETTE E ANTOINE COMPAGNON	23
2.1 FIGURAS III – GÉRARD GENETTE	23
2.1.1 Ordem	24
2.1.2 Duração	27
2.1.3 Frequência	28
2.1.4 Modo	30
2.1.5 Voz	31
2.2 O DEMÓNIO DA TEORIA – ANTOINE COMPAGNON	32
2.2.1 A literatura	33
2.2.2 O autor	34
2.2.3 O mundo	35
2.2.4 O leitor	36
2.2.5 O Estilo	37
2.2.6. A história	38
2.2.7 O valor	39
3. A FIGURA DA MULHER NAS OBRAS MADAME DE E MADAME BOVARY	40
3.1 RESUMO DE MADAME DE	40
3.2 RESUMO DE MADAME BOVARY	45
3.3 ANÁLISE DA FIGURA DA MULHER NAS OBRAS MADAME DE E MADAME BOVARY	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	68

INTRODUÇÃO

No Século XIX, Gustave Flaubert deu vida à personagem Emma Bovary, uma mulher nascida no campo e que estudou num convento, onde tinha por hábito ler livros de romance e escutar histórias de uma das Irmãs sobre heroínas vivendo grandes amores. Após ter casado com Charles Bovary, Emma foi morar na cidade de Rouen e percebeu que sua vida conjugal em nada se assemelhava àquelas histórias românticas que lia e ouvia quando criança. Contrariamente, não tinha nada de extraordinário, o que resultou numa mudança de temperamento negativa de Emma e ao adultério.

O resultado dessa obra foi um processo judicial de censura por atentado à moral da época, que não admitia mulheres seguindo seus desejos e vontades. O que era comum aos homens, não o era para as mulheres.

Já no Século XX, quase cem anos após a publicação da obra de Gustave Flaubert, surge Louise de Vilmorin também mostrando as dificuldades de ser mulher e não poder seguir seu próprio caminho, através da personagem Madame de. Esta que, mesmo tendo dinheiro e vivendo na alta sociedade, era infeliz no seu casamento e desejou outro homem que a completava.

O que ambas obras possuem em comum é a figura da mulher e suas barreiras numa sociedade patriarcal, cujos resquícios perduram aos dias contemporâneos.

Chega-se, então, ao objetivo deste trabalho, que é analisar a figura da mulher a partir das obras *Madame de*, de Louise de Vilmorin, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Para tanto, esta pesquisa será dividida em três: 1º Vida e obra de Louise de Vilmorin e Gustave Flaubert; 2º As teorias da narrativa segundo Gérard Genette e Antoine Compagnon; 3º A figura da mulher nas obras *Madame de* e *Madame Bovary*.

A lógica da estrutura deste trabalho é mostrar um pouco da biografia dos autores e situar, mesmo que de forma panorâmica, a época em que viveram para facilitar a compreensão da figura da mulher descrita por eles, que será tratada no terceiro capítulo.

No primeiro capítulo começarei apresentando quem é Louise de Vilmorin. Ela nasceu em 1902 numa comuna próxima de Paris, local onde faleceu em 1969. Vinda de uma família tradicional francesa possuidora de uma fortuna, Vilmorin não

frequentou a escola e teve um ensino personalizado a domicílio. Fato crucial para iniciar sua vida como autora. Embora inserida em meio a escritores e intelectuais da época, no Brasil pouquíssimo se ouviu falar em Louise de Vilmorin, que ainda permanece inédita, sem nenhuma tradução.

Sua obra *Madame de* surgiu em meados do século XX, período em que foi marcado por guerras mundiais, movimentos ideológicos extremos e do período conhecido como “belle époque”, entre outros pontos que também serviram de bagagem para a autora.

Do outro lado, há Gustave Flaubert, nascido em 1821 e vindo a óbito em 1880, também pertencente a uma família burguesa, status o qual era seu alvo de crítica por não se identificar. Flaubert é considerado um cânone da literatura francesa principalmente em decorrência da obra *Madame Bovary*, que mostra a figura de uma mulher atemporal.

O século XIX, em que a sua obra foi redigida e publicada, também foi marcado por grandes conflitos no Velho Continente, além da revolução industrial e ascensão da burguesia ao poder, sendo este último ponto alvo de crítica em *Madame Bovary*.

Passando para o segundo capítulo, o foco recai sobre a fundamentação teórica de base para a análise do objeto do presente estudo. Para tanto, serão utilizadas as obras *Figure III*, de Gérard Genette, e *Le démon de la théorie*, de Antoine Compagnon.

Gérard Genette, por meio do seu ensaio que analisou *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, apresentou um método de análise do discurso narrativo composto de cinco elementos: ordem; duração; frequência; modo; voz.

Já Antoine Compagnon elaborou sua obra em resposta ao excesso de banalidade contra a literatura. Seu trabalho aborda sete conceitos literários: literatura; autor; mundo; leitura; estilo; história; valor. Ressalta-se que o aspecto ‘mundo’ será muito utilizado em razão do conceito de *mimésis*, também presente no elemento ‘modo’ de Gérard Genette.

Após conhecer um pouco da vida dos autores e suas respectivas épocas, assim como apresentar o fundamento teórico deste trabalho, parte-se ao objeto da pesquisa no capítulo três.

Antes de analisar o objeto propriamente dito, far-se-á um breve resumo das obras *Madame de* e *Madame Bovary*, sem o qual prejudicaria a compreensão dos pontos que serão destacados das personagens principais.

Finalizando, o último tópico buscará demonstrar a evolução da figura da mulher através entre os séculos XIX e XX a partir de duas perspectivas de gêneros, bem como expor suas vivências e barreiras idênticas entre si.

Para a realização da pesquisa serão utilizadas obras de origem estrangeira, cuja tradução, em caráter não oficial, é de responsabilidade deste autor.

1. VIDA E OBRA DE LOUISE DE VILMORIN E GUSTAVE FLAUBERT

Para melhor compreensão do trabalho aqui realizado, faz-se necessário conhecer, mesmo que de forma breve, a biografia de Louise de Vilmorin e Gustave Flaubert, situando o contexto histórico em que as obras *Madame De* e *Madame Bovary* foram escritas.

1.1 VIDA E OBRA DE LOUISE DE VILMORIN

Louise de Vilmorin nasceu em 04 de abril de 1902 na comuna Verrière-le-Buisson, um lugar verdejante e florido localizado a 12 quilômetros a sudoeste de Paris¹, local em que faleceu na data de 26 de dezembro de 1969.

De uma família tradicional francesa, Louise de Vilmorin era filha de Joseph Marie Philippe Lévêque de Vilmorin (conhecido como Philippe de Vilmorin) e Berthe Marie Mélanie de Gaufridy de Dortan (conhecida como Mélanie de Dortan), tendo cinco irmãos, quatro homens (Henry, Olivier, Roger e André) e uma mulher (Marie-Pierre). Sua relação com os irmãos era próxima e afetuosa, de parceria e proteção, contrariamente a relação que tinha com sua irmã. Inclusive, seu irmão André de Vilmorin, escreveu o livro *Essais sur Louise de Vilmorin* (1962).

Seu pai era um botânico, geneticista, colecionador de plantas, vice-secretário da Sociedade de Botânica da França e membro titular da Academia de Agricultura da França². Deixou como legado acadêmico o desenvolvimento de técnicas para criação de espécies vegetais melhoradas, uma ciência em pleno desenvolvimento na época (SANTOS, 2020).

Sobre a ascendência de Louise de Vilmorin, Françoise Wagener, escritora da biografia intitulada *Je suis née inconsolable: Louise de Vilmorin (1902-1969)*, relata:

A linhagem paterna de Louise é de dupla natureza: nobre, mas obscura (Os Lévêque), mais recente e brilhante em sua especialidade (Vilmorin), a segunda sendo infinitamente mais conhecida. As duas, no entanto, muito representativas da sociedade francesa e da sua evolução ao longo dos sete séculos que a família atravessou até aqui (WAGENER, 2008, p. 20 apud SANTOS, 2020, p. 196).

¹ BIENVENUE À VERRIÈRE. Verrière-le-Buisson, 2021. Disponível em: <https://www.verrieres-le-buisson.fr/ma-ville/bienvenue-a-verrieres/presentation-de-la-ville-2/>. Acesso em: 13/04/2021.

² NOTICE DE PERSONNE. Bibliothèque Nationale de France, 2021. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12341832v>. Acesso em: 13/04/2021.

Com uma família de renome, Louise de Vilmorin teve uma infância como as meninas nascidas em meio à fortuna. Ela não frequentou a escola e sua educação se deu em casa através de professores e por um padre, os quais a ensinavam apenas o que lhe interessava, como História e Literatura.

O relato do irmão André de Vilmorin evidencia esse aspecto da educação de Louise de Vilmorin:

Ela recebeu, portanto, um tipo de instrução muito particular, em que não figuravam aritmética, nem cálculo ou ciências de qualquer tipo, nem latim, nem grego. Ela devia apenas decorar alguns textos, História, Geografia e tentar saber a tabuada de multiplicação. Era feita a leitura de *La fée des Grèves*, do *Conscrit* de 1813 e do *Journal de la Jeunesse*, certamente, essas narrativas tiveram grande influência na formação de seu espírito e na orientação que ela deveria tomar mais tarde (VILMORIN, A., 1962, p. 23 apud SANTOS, 2020, p. 195-196).

Vale ressaltar que a educação da mulher no início do século XIX, de forma panorâmica, era diferente da do homem. Para elas, a educação tinha por objetivo formar esposas e mães, limitando-se a lhes ensinar o saber contar, escrever e ler³. Talvez por isso Louise de Vilmorin não foi colocada numa escola tradicional, o que a privilegiou em focar seus estudos nas áreas de seu interesse. Sem dúvidas, esse ensino personalizado em muito contribuiu para transformá-la numa escritora.

Já adulta, Louise de Vilmorin tinha um estilo de vida diferente do que se esperava de uma mulher daquela sociedade, isto é, ela não era submissa às regras sociais da época, com um jeito livre e não ligada para o comportamento moral estrito (SANTOS, 2020). Era sedutora e vivia uma vida dispendiosa, em que ela frequentava o “Café Society” (um círculo social cosmopolita, circulando em cidades como Paris, Veneza, Nova Iorque, no período entreguerras, envolvendo intelectuais da época de várias áreas)⁴, bailes extravagantes e jantares espirituais.⁵

Nesse contexto, Louise de Vilmorin se inseriu nos círculos parisienses mais exclusivos e que, também, lhe trouxeram várias relações amorosas, sendo algumas

³ L'EDUCATION DES FILLES AU XIXE SIECLE. Université de Poitiers, 2021. Disponível em : <http://regards-enfance.edel.univ-poitiers.fr/education-des-filles-au-xixe-siecle-j-grevy/>. Acesso em: 13/04/2021.

⁴ Esse ambiente foi retratado pelo cineasta Woody Allen, no filme *Café Society*, de 2016.

⁵ BIOGRAPHIE. LOUISE DE VILMORIN EN CREATRICE. Le monde, 2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/10/24/biographie-louise-de-vilmorin-en-creatrice_6016805_3260.html. Acesso em: 13/04/2021.

breves e outras mais duradouras. Das relações mais duradouras, ela foi, aos 21 anos de idade, noiva de Antoine de Saint-Exupéry, porém não casou. Em 1925, casou-se com Henry Leigh Hunt, indo morar em Las Vegas e com quem teve três filhas: Jessie, Alexandra e Helena. Após o divórcio com Hunt, Louise de Vilmorin casou-se com Paul Pálffy ab Erdöd, em 1937, e foi morar na Eslováquia, mas também se divorciou. A relação de destaque se dá com André Malraux, quem conheceu em 1933 ⁶.

André Malraux foi, além de uma relação amorosa, amigo e incentivador de Louise de Vilmorin. Ele foi a primeira pessoa que a aconselhou a escrever, sendo o primeiro leitor, crítico e quem a agenciou para Gaston Gallimard, editor que fundou La Nouvelle Revue Française e a editora Librairie Gallimard⁷. Malraux acompanhou Louise de Vilmorin até sua morte (SANTOS, 2020).

Sobre a relação entre Louise de Vilmorin e André Malraux, Françoise Wagener expõe:

Louise certamente aproveitou o conselho de Malraux que lhe havia calorosamente recomendado a leitura de L'Enfant de la haute mer do grande poeta Jules Supervielle [...]: ele julgava essa coletânea de curtas narrativas fantásticas uma obra-prima. Louise também. [...] Quem quiser entender Louise deve imperativamente ler Supervielle. (WAGENER, 2008, p. 20 apud SANTOS, 2020, p. 196)

A primeira publicação de Louise de Vilmorin foi o livro *Sainte-Une-Fois*, em 1935, pela editora Gallimard, sucedendo-se *Fiançailles pour rire* (1939), *Sable du sablier* (1945), *L'Alphabet des aveux* (1954), *Grâce de Sainte-Unefois* (1934), *La Fin de Villavide* (1937), *Le Lit à colonnes* (1941), *Le Retour d'Erica* (1948), *Julietta* (1951), *Madame de* (1951), *Les Belles Amours* (1954), *Histoire d'aimer* (1956), *La Lettre dans un taxi* (1958), *L'Heure maliciøse* (1967), *Migraine* (1959), *Le Violon* (1960). Algumas de suas obras viraram filme, como é o caso de *Madame de*, por Max Ophüls, e outras se tornaram música, como *Fiançailles pour rir*, por Auric, Sauguet e Poulenc. ⁸

⁶ BIOGRAPHIE. LOUISE DE VILMORIN EN CREATRICE. Le monde, 2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/10/24/biographie-louise-de-vilmorin-en-creatrice_6016805_3260.html. Acesso em: 13/04/2021.

⁷ LE SIÈCLE GASTON GALLIMARD. Le monde, 2011. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2011/03/25/le-siecle-de-gaston-gallimard/>. Acesso em: 13/04/2021.

⁸ LA ROMANCIÈRE LOUISE DE VILMORIN EST MORTE DANS SA PROPRIÉTÉ DE VERRIÈRES. Le monde, 1969. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/12/29/la-romanciere-louise-de-vilmorin-est-morte-dans-sa-propriete-de-verrieres_2408637_1819218.html. Acesso em: 13/04/2021.

Além do sucesso como escritora e a vida de viagens do meio em que vivia, Louise de Vilmorin, por trás dos elegantes vestidos de Jeanne Lanvin ou Coco Chanel, era fragilizada pelo desaparecimento do pai, em 1917, e a tristeza pela ausência de suas filhas, que ficaram sob a guarda de Hunt⁹. Também, a sua vida ao lado do seu grande amor André Malraux se tornou desconfortável, pois não mais estava no comando do seu 'reino' (SANTOS, 2020).

Louise de Vilmorin morreu no dia seguinte ao Natal, de um mal súbito em sua residência.

1.2 VIDA E OBRA DE GUSTAVE FLAUBERT

Gustave Flaubert nasceu em 12 de dezembro de 1821, no hospital Hotel de Deus de Rouen, onde seu pai era o cirurgião chefe. Seu pai era Achille Cléophas Flaubert, um médico famoso em Rouen, e sua mãe Anna Justine Caroline Fleuriot, filha de um médico de Pont-L'Évêque¹⁰. Uma família ligada à área da saúde, fato que Flaubert descrevia com fascínio em suas correspondências, alegando, ainda, que eles “viviam em meio ao sofrimento físico, sangue e a morte, na ala residencial do hospital em que seu pai trabalhava” (COSTA DE ANDRADE, 2017, p. 19).

Ele não foi o primeiro filho do casal Flaubert. Antes de nascer, Gustave Flaubert havia perdido uma irmã e dois irmãos que morreram ainda bebês. Ele tinha um irmão mais velho chamado Achille que, assim como o nome e a profissão do pai, seguiu o caminho da medicina. Em 1824, com três anos de diferença, nasce sua irmã Caroline, que se tornou adorada, cúmplice, companheira de brincadeiras, de teatro e de jogos de bilhar de Gustave Flaubert.

O nascimento da irmã ajudou a colorir a infância de Gustave Flaubert, que vivia sozinho, numa infância triste e cinzenta no apartamento de seu pai, em razão da preferência deste pelo seu irmão Aquiles.¹¹

Desde jovem, Gustave Flaubert não se identificava com a burguesia, mesmo se criando e aproveitando desta classe em que sua família se inseria. Numa de suas

⁹ BIOGRAPHIE. LOUISE DE VILMORIN EN CREATRICE. Le monde, 2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/10/24/biographie-louise-de-vilmorin-en-creatrice_6016805_3260.html. Acesso em: 14/04/2021.

¹⁰ BIOGRAPHIE DE GUSTAVE FLAUBERT. FNAC, 2021. Disponível em: <https://www.fnac.com/Gustave-Flaubert/ia1232/bio>. Acesso em: 14/04/2021.

¹¹ BIOGRAPHIE DE GUSTAVE FLAUBERT. FNAC, 2021. Disponível em: <https://www.fnac.com/Gustave-Flaubert/ia1232/bio>. Acesso em: 14/04/2021.

correspondências a Leroyer de Chantepie, em 30 de março de 1857, afirmava Gustave Flaubert:

Nasci no hospital (em Rouen - do qual meu pai era o cirurgião-chefe; ele deixou um nome ilustre em sua arte) e cresci em meio a todas as misérias humanas - das quais um muro me separava. Enquanto criança, brinquei num anfiteatro. É por isso que, talvez, eu pareça fúnebre e cínico. Eu não amo a vida e não tenho medo da morte¹².

Gustave foi um adolescente romântico e atraído pela escrita desde quando estava no internato do *Collège Royal*, levando seu gosto também ao ensino médio em Rouen, no ano de 1832. Foi durante o ensino médio que Gustave Flaubert conheceu Ernest Chevalier, que se tornou seu grande amigo e com quem fundou o periódico manuscrito em 1834 *Art et Progrès*, onde publicou seu primeiro texto. Durante as férias de 1836, ele conheceu Elisa Schlésinger que amou sem ser respondido, que inspirou a obra *L'Education sentimentale* (escrito em 1844)¹³.

Em 1840, após acabar o ensino médio, seus pais lhe financiaram uma viagem entre os Pirineus e a Córsega, aventura que Gustave descreveu no *Voyage dans les Pyrénées et en Corse*, publicado após sua morte¹⁴.

De volta a França e dispensado do serviço militar, Gustave Flaubert foi morar em Paris para cursar Direito, sob pressão e vontade de seus pais, em 1841. Já em Paris, Gustave Flaubert conheceu diversos escritores, dentre os quais se destacam pela amizade surgida com Maxime Du Camp e Victor Hugo.

Gustave Flaubert, quando tinha 23 anos (1843), teve problemas sérios de saúde, tais como ataques nervosos, convulsões, alucinações a ponto de epilepsia, situação sem diagnóstico e que o fizeram retornar para a casa dos pais. Somando este acontecimento ao fato de Gustave Flaubert amar a escrita literária e cursando Direito a contragosto, em 1844 desistiu deste curso (SANTOS, 2020).

¹² << Je suis né à l'hôpital (de Rouen — dont mon père était le chirurgien en chef ; il a laissé un nom illustre dans son art) et j'ai grandi au milieu de toutes les misères humaines — dont un mur me séparait. Tout enfant, j'ai joué dans un amphithéâtre. Voilà pourquoi, peut-être, j'ai les allures à la fois funèbres et cyniques. Je n'aime point la vie et je n'ai point peur de la mort>>. CHRONOLOGIE GÉNÉRALE, Yvan Leclerc. Centro Flaubert de l'Université de Rouen, 1988. Disponível em : <https://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>. Acesso em: 14/04/2021.

¹³ BIOGRAPHIE DE GUSTAVE FLAUBERT. FNAC, 2021. Disponível em : <https://www.fnac.com/Gustave-Flaubert/ia1232/bio>. Acesso em: 14/04/2021.

¹⁴ *Idem*.

Sua irmã Caroline casou com a “encarnação da mediocridade”, que para Gustave Flaubert, era o homem “mais idiota dos contemporâneos”¹⁵. Desse casamento nasceu uma filha, trazendo complicações de saúde para Caroline, que veio a óbito semanas após. Pouco meses depois, no início de 1846, o pai de Gustave morre por causa de um abscesso na perna. Sem sua irmã e seu pai, Gustave Flaubert e sua mãe voltam a morar na casa da família em Croisset, na beira do rio Sena e perto de Rouen. Foi nesse momento, vivendo da renda deixada pelo seu pai, que Gustave Flaubert dedicou-se a escrever.

No mesmo ano da morte de seu pai, Gustave começa uma relação amorosa tempestuosa com a poeta Louise Colet, com quem trocou correspondências até sua morte.

Após assistir a Revolução de 1848, com seu amigo Louis-Hyacinthe Bouilhet, Gustave Flaubert escreve uma crítica sobre a situação. No mesmo ano, ele começa a escrever a primeira parte *La tentation de Saint Antoine*, muito criticado por Bouilhet. Seus amigos o aconselharam a se desintoxicar e se curar. Seguindo o conselho deles, Gustave Flaubert viaja para o Oriente em 1849, juntamente de Maxime Du Camp, onde conhecerem Egito, Jerusalém e Constantinopla.

Em 1851, termina sua relação com Louise Colet e dá início a sua mais conhecida obra, *Madame Bovary*. Em carta dirigida à Colet, Gustave afirmava: “eu comecei ontem à noite meu romance. Eu vislumbro agora dificuldades de estilo que me horrorizam”¹⁶.

Foi somente em 1856, após cinco anos, que Gustave Flaubert conclui *Madame Bovary*, sendo publicado em 1857. Pela história ‘ofender a moral pública’ da época, Gustave foi processado e teve que modificar a obra contra sua vontade para que não fosse condenado e a publicação continuasse. Ressalta-se que no mesmo ano, Charles Baudelaire também foi processo, porém houve sua condenação pela obra *Fleurs du mal*.

Nessa época, Gustave Flaubert frequentava lugares juntamente de George Sand, Charles Augustin Sainte-Beuve, Charles Baudelaire e Théophile Gautier.

¹⁵ BIOGRAPHIE DE GUSTAVE FLAUBERT. FNAC, 2021. Disponível em : <https://www.fnac.com/Gustave-Flaubert/ia1232/bio>. Acesso em: 14/04/2021.

¹⁶ « *J’ai commencé hier au soir mon roman. J’entrevois maintenant des difficultés de style qui m’épouvantent* ». CHRONOLOGIE GÉNÉRALE, Yvan Leclerc. Centro Flaubert de l’Université de Rouen, 1988. Disponível em : <https://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>. Acesso em: 14/04/2021.

As principais obras de Gustave Flaubert são: *Madame Bovary* (1856), *Salammô* (1857); *L'Education sentimentale* (1869); *La tentation de Saint Antoine* (1874) ; *Bouverd et Pécuchet* (póstuma).

Mesmo com sua obra mais conhecida tendo sido alvo de processo judicial contra a moral pública, Gustave Flaubert recebeu, em 1866, do Imperador o título da Legião de Honra.

Com o insucesso de suas últimas obras publicadas, Gustave Flaubert ainda foi arruinado financeiramente pelo marido de sua irmã Caroline, tendo que vender suas propriedades, situação que deteriorou sua saúde.¹⁷

Gustave Flaubert morreu em 8 de maio de 1880 subitamente em razão de uma hemorragia cerebral. O seu funeral contou com a presença de Emile Zola, Alphonse Daudet, Edmond Goncourt e Guy de Maupassant.

1.3 CONTEXTO HISTÓRICO FRANCÊS EM QUE SE SITUA *MADAME DE*

A obra *Madame de*, de Louise de Vilmorin, foi escrita em 1951 em meio ao tumultuado século XX, cujos eventos destacam-se duas Guerras Mundiais, bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, movimentos políticos extremos (nazismo, fascismo e comunismo), Terceira até a Quinta República Francesa, descolonização africana, criação da União Soviética, surgimento da União Europeia, livros com edição de bolso e competição com outras fontes de lazer advindas do avanço tecnológico com a TV, evoluindo para o cinema e dando base para criação do computador.

O início do século XX foi marcado pelo período conhecido como 'Belle époque', que começou no final da Guerra Franco-Prussiana e findou com o início da Primeira Guerra Mundial, ficando conhecido como um momento cultural cosmopolita na Europa, com intercâmbio de artistas, escritores, músicos e demais ligados ao meio cultural.

Movimentos literários, como o Simbolismo e o Naturalismo, sofreram mudanças e aos poucos surgiram outros como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Existencialismo e o Novo Romance. Essa mudança rompeu de vez com os modelos tradicionais e clássicos, que já estavam sendo questionados, trazendo características como a

¹⁷ BIOGRAPHIE DE GUSTAVE FLAUBERT. FNAC, 2021. Disponível em : <https://www.fnac.com/Gustave-Flaubert/ia1232/bio>. Acesso em: 14/04/2021.

espontaneidade, aversão aos valores burgueses, abstracionismo e a existência do ser.

Grandes figuras literárias surgem nessa época, cada uma com suas características próprias, como: Guillaume Apollinaire inaugurando uma estética liberada dos traços formais; Paul Valéry trazendo uma poesia pura; Marcel Proust ultrapassando a biografia para escrever um “edifício imenso de lembranças”¹⁸; André Gide com um autor sincero e seus personagens contraditórios; André Malraux com a experiência da fraternidade e afirmação da liberdade; Antoine de Saint-Exupéry os limites do homem, sua vontade e sua responsabilidade; Louis-Ferdinand Céline com escrita próxima à literalidade; Simone de Beauvoir firmando o empoderamento feminino; Sidonie Gabrielle Colette evocando lembranças da infância; Anna de Noailles sendo a primeira mulher a receber o título Legião de Honra; entre muitos outros¹⁹.

Neste mesmo cenário, o teatro do absurdo surgiu para brincar com a incoerência e o ridículo, guiados por Samuel Beckett e Eugène Ionesco.

Quando Louise de Vilmorin escreveu a obra que aqui está sendo estudada, deve-se ter consciência que a autora carregava em sua bagagem todo esse contexto histórico tempestuoso do século XX, bem como tinha ao seu lado como amigos e amantes pessoas que impactaram fortemente o mundo literário, como André Malraux e Antoine de Saint-Exupéry, assim como *Madame de* demonstra traços da ‘Belle époque’ e da figura da mulher buscando suas vontades, mas ainda com resistência da sociedade.

Ela viveu, então, num mundo um pouco mais aberto e tolerante, tendo a oportunidade de ocupar espaços que eram essencialmente masculinos, em razão de sua riqueza e influência. Em épocas passadas, mesmo ricas, as mulheres tinham dificuldade de sentar ao lado dos homens. Vale lembrar que menos de um século atrás, Gustave Flaubert, mesmo sendo homem, foi processado e censurado por tratar com normalidade o desejo da mulher por emoções fortes e aventuras amorosas da mulher, o que não ocorreu com o mesmo tema abordado em *Madame de*.

¹⁸ <<I’édifice immense du souvenir>>. (BLONDEAU ; ALLOUACHE ; NÉ, 2013, p. 92).

¹⁹ (BLONDEAU ; ALLOUACHE ; NÉ, 2013, p. 92-93).

1.4 CONTEXTO HISTÓRICO FRANCÊS EM QUE SE SITUA *MADAME BOVARY*

Assim como Louise de Vilmorin sofreu influência do século em que viveu, com Gustave Flaubert não foi diferente com o século XIX.

Foram sucessíveis revoluções que impactaram, consideravelmente, no modo de vida das pessoas, dentre as quais se destacam a Revolução Francesa e a Industrial. Começando com a Revolução Francesa, fato que inaugurou o período contemporâneo, e teve como consequência a inserção do regime democrático e direitos fundamentais aos cidadãos que mudaram a realidade social e política. Logo em seguida, a Revolução Industrial que alterou significativamente o modo de produção, o trabalho e, conseqüentemente, o emprego, dando origem aos sindicatos, às greves e ao pensamento socialista.

Por conseguinte, sucederam-se o Império de Napoleão I (1804-1814), a Restauração e o retorno da Monarquia (1814-1848), os Três Gloriosos (que durou três dias, em 1830), a Segunda República (1848-1851), o Segundo Império de Napoleão III (1852-1870), e, por fim, o início da Terceira República (1870-1940).

Vale ressaltar que nesses períodos de troca de governo, tanto como motivação como consequência, houve suspensão de liberdades dos cidadãos, troca da aristocracia pela burguesia, maior distanciamento de classes sociais e escassez de alimentos.

Sobre a ascensão da burguesia, esta era uma classe intermediária, nem rica, nem pobre, que passou a ter acesso à corte (alta classe) que antes não tinha, adequando aos costumes e hábitos desta última que, nas palavras de Norbert Elias:

As convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a estima pela cortesia, a importância da boa fala e da conversa, a eloquência da linguagem e muito mais – tudo isto é inicialmente formado na França dentro da sociedade da corte, e depois, gradualmente, passa a ser caráter social para nacional (ELIAS, 1994, p. 52) .

A aversão à burguesia e sua ascensão era tem trabalhado por Gustave Flaubert, tendo satirizado através do personagem Homais, o farmacêutico:

Um homem de chinelas de pele verde, com algumas poucas marcas de varíola e com um boné de veludo de bordas douradas, aquecia-se as costas contra a lareira. Seu rosto não exprimia nada além da

satisfação de si mesmo, e ele tinha um jeito calmo na vida que o pintassilgo suspenso sobre sua cabeça, numa gaiola de vime: era o farmacêutico (FLAUBERT, 2021, p. 64).²⁰

Essa imagem foi muito trabalhada por Gustave Flaubert, em que o burguês buscou quesitos para se tornar civilizado, como o selvagem vindo ao modelo social e criando um ideal de virtudes.

Ainda, dentro desse século, o ensino na França passou a ser obrigatório e laico, surgiram os primeiros automóveis, foi descoberta a vacina por Louis Pasteur, houve a expansão da imprensa e dos editores, a invenção da fotografia e do cinema e a construção da Torre Eiffel, em 1889, em comemoração ao centenário da Revolução Francesa.

Na literatura, alguns movimentos tiveram destaque a citar o Romantismo, o Parnasianismo, o Simbolismo, o Naturalismo e o Realismo.

O Romantismo, declarado como o “mal do século”²¹ por François-René de Chateaubriand (escrito do Pré-Romantismo), com figuras emblemáticas como Alfred Victor de Vigny, Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine, Alfred Louis Charles de Musset e Victor-Marie Hugo, declarando batalha do clássico pelo moderno, a liberdade do engajamento político e o mal-estar da sociedade burguesa (BLONDEAU ; ALLOUACHE ; NÉ, 2013).

O Parnasianismo em oposição ao Naturalismo e Realismo ao buscar o clássico, tendo como expoente Théophile Gautier com sua famosa frase “a arte pela arte”²².

O Simbolismo explorou todos os potenciais da linguagem poética e a correspondência do que em símbolos equivalentes, tendo como seu precursor Charles Baudelaire e seguindo o movimento Paul Verlaine, Jean-Nicolas Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé.

Por sua vez, o Naturalismo se inspira em teorias científicas (por exemplo o positivismo de Auguste Comte) e aborda temas como a hereditariedade, miséria, condição humana social e patológica. Cita-se como autores Émile Zola e, aqui também, Victor Hugo.

²⁰ « *Un homme en pantoufles de peau verte, quelque peu marqué de petite vérole et coiffé d'un bonnet de velours à gland d'or, se chauffait le dos contre la cheminée. Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier : c'était le pharmacien.* »

²¹ « *mal du siècle* »

²² « *l'art pour l'art* »

Enfim, o Realismo, do qual faz parte Gustave Flaubert, nega a melancolia sentimental do romancismo e traz uma realidade detalhada histórica e social, de tom crítico e analisando traços de personalidade e temas cotidianos (BLONDEAU ; ALLOUACHE ; NÉ, 2013).

A obra *Madame Bovary* absorveu inúmeros aspectos desse século, com Gustave Flaubert tendo, irrefutavelmente, inserido sua crítica à ascensão da burguesia provinciana e desconstruindo a imagem da mulher simples para uma complexa e insatisfeita com seu casamento.

2. AS TEORIAS DA NARRATIVA SEGUNDO GÉRARD GENETTE E ANTOINE COMPAGNON

Neste capítulo será tratada a fundamentação teórica que servirá de base para o objeto de estudo proposto, qual seja, a figura da mulher a partir do conceito de “madame” contido nas obras *Madame de*, de Louise de Vilmorin, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Para tanto, a base teórica utilizada são as obras *Figures III*, de Gérard Genette, e *Le demon de la théorie*, de Antoine Compagnon, as quais seguem a análise abaixo.

2.1 FIGURAS III – GÉRARD GENETTE

Gérard Genette, através de um ensaio, propõe um método de análise do discurso narrativo que aplicou em *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

O autor, inicialmente, preocupa-se em demonstrar a ambiguidade da palavra ‘narrativa’ em seu amplo sentido, trazendo três sentidos para este termo. Primeiro sentido seria a designação do enunciado narrativo, o discurso oral ou o escrito para relatar um ou uma série de acontecimentos. O segundo sentido é a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, objeto do discurso e seus desencadeamentos. Por fim, o terceiro sentido que consiste em alguém relatar algo (GENETTE, 1972).

Em que pese o autor ter interesse no estudo no texto narrativo (discurso escrito ligado ao primeiro sentido), ele próprio afirma que a análise do discurso implica também na análise dos acontecimentos que relata (segundo sentido), bem como o efeito que produz (terceiro sentido).

Logo, Gérard Genette adota um sentido restrito, ligado ao primeiro sentido por ele trazido, o do discurso narrativo, eis que oferece diretamente a análise textual. E, para a análise do discurso, o autor atribui cinco quesitos: ordem, duração, frequência, modo e voz. Destaca-se que os três primeiros dizem respeito ao tempo narrativo.

Sobre o tempo, a narrativa, seja ela oral ou escrita, possui uma dualidade temporal. De um lado o tempo da coisa contada e do outro o tempo da narrativa, que, nas palavras de Christian Metz, citadas por Gérard Genette,

essa dualidade é não somente o que torna possíveis todas as distorções temporais que observamos de um modo geral nas narrativas [...], mas, fundamentalmente, ela nos convida a constatar que uma das funções da narrativa é monetizar um tempo num outro tempo.²³ (Trad. Nossa)

Contudo, o texto narrativo apresenta um tempo que se dá pela sua própria leitura, cujo o autor chama de *pseudotempo*, e que o leitor, dentro do “jogo narrativo”, corrigirá ou tentará corrigir os efeitos do deslocamento daquele. Em outras palavras, o leitor estabelecerá a relação do tempo da história com o tempo da narrativa (a dualidade).

É aqui, na análise do tempo da narrativa, que se entra na ordem, duração e frequência do texto, itens que serão conceituados a seguir.

2.1.1 Ordem

A ordem, nas palavras de Gérard Genette, “é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história”²⁴ (Trad. Nossa). Contudo, em algumas narrativas os autores, propositalmente, omitem quaisquer referências de tempo.

²³ « *Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps* ». (METZ, 1968, p. 27, apud GENETTE, 1972, p. 77)

²⁴ « [...] confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire. » (GENETTE, 1972, p. 78-79)

A ordem temporal pode ser linear ou não, é o que o autor chama de *anacronias* narrativas. Em outras palavras, as diferentes formas da discordância do tempo da história com o da narrativa.

A anacronia pode se situar no passado ou no futuro, mais ou menos perto do presente, do ponto onde a narrativa se interrompeu para dar lugar àquela. A distância temporal da anacronia é chamada de *alcance*. A duração da anacronia é chamada de *amplitude*.

Na parte prática da análise da anacronia, o autor chama os elementos constitutivos de letras (A, B, C, ...) e os elementos cronológicos de números (1, 2, 3, ...). Assim, por exemplo, uma história expõe os fatos na ordem A, B e C, mas a cronologia deles é 2, 1 e 3, resultando, portanto, na fórmula A2-B1-C3.

Contudo, essa fórmula se aprofunda quando a análise começa a considerar a subordinação e a coordenação dos elementos. Quando um elemento é subordinado, ele é representado por colchetes, ao passo que o coordenado é por parênteses. Assim, ao ler, por exemplo, a fórmula A2 [B1] C2 [D1 (E2) F1], entende-se que B1 é subordinada a A e E é coordenada ao tempo cronológico 2.

Aqui entra a questão de *prolepse* e *analepse*.

A *prolepse* é “a manobra narrativa que consiste em contar ou evocar o avanço de um evento ulterior”²⁵ (Trad. Nossa), em outras palavras, é como se fosse uma introdução do que virá. Ela pode ser *externa*, que servem como epílogo que conduz até o seu termo lógico, e *internas*, quando há duplo emprego entre a narrativa primeira e o segmento proléptico, causando interferência. Será, ainda, *completiva*, quando vem cobrir uma lacuna posterior, ou *repetitiva*, que ultrapassam o segmento narrativo que está por vir (breves alusões).

Já a *analepse* é “toda evocação posterior de um evento anterior ao ponto da história onde nos encontramos”²⁶ (Trad. Nossa). Pode ser *externa*, quando a amplitude permanece toda exterior à narrativa primeira, e *interna*, quando a amplitude está dentro da primeira narrativa, como é o caso de *Madamme Bovary*, quando fala do tempo de Emma no convento, momento posterior à entrada de Charles no colégio, que é o ponto de partida. A *analepse* interna pode ser dividida em *heterodiegéticas*

²⁵ « désignant par prolepse toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ». (GENETTE, 1972, p. 82)

²⁶ « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve ». (GENETTE, 1972, p. 82)

(incidem sobre a linha do tempo histórica, num conteúdo diegético, diferente, da primeira narrativa) e *monogéticas* (também sobre a linha do tempo histórica, mas num conteúdo igual a primeira narrativa). Dentro da *analepse monogética*, há ainda duas categorias: *completivas* e as *repetitivas*. A primeira tem segmentos que vêm preencher *a posteriori* uma lacuna anterior da narrativa e na segunda há o retorno sobre sua própria narrativa, como retrospectões. Por fim, a *analepse parcial* o tipo de retrospectão que acaba em elipse, sem se juntar à narrativa primeira.

Ressalta-se que o autor deixa claro que a *prolepse* e *analepse* não são as únicas formas de anacronias, mas que em sua obra limitou-se a essas.

Colocando numa fórmula com *prolepse* (representando pelo elemento P) e *analepse* (representando pelo elemento A) poderia ser representada assim:

$$A2 \left[\begin{array}{c} A \\ B1 \end{array} \right] C2 \left[\begin{array}{c} \overbrace{D1 \ (E2) \ F1 \ (G2) \ H1}^A \\ P \quad \quad \quad P \end{array} \right] I2$$

Figura 1 - Fórmula com *prolepse* e *analepse* (GENETTE, 1972, p. 83)

Aprofundando, quando um elemento é uma simples sucessão de fatos, marca-se com hífen (-), mas se é dependente de outro se marca < ou >, indicando o sentido da dependência. Por fim, quando um elemento é tipo por 'parada obrigatória', que comanda a totalidade da narrativa, ele recebe a marca de apóstrofo ('). Logo, um exemplo completo da fórmula seria: A2[B1]-C2'-[D1<(E2)>F1]. Pondo em palavras, B é subordinada a A, com fatos que se sucedem em C e D; E é coordenada a C e depende D, com F dependendo de E; e C é a 'parada obrigatória'.

Ainda, o autor deixa claro que existem outras formas de anacronismo além da *prolepse* e *analepse*. Também, estes dois anacronismos podem facilmente se misturar, ou seja, por exemplo, haver *analepses* sobre *prolepses*.

A questão que essas anacronias marcam os textos de tal forma que ocupam o leitor para decifrar o tempo da história e o da narrativa, enriquecendo o texto.

Passa-se, por conseguinte, ao estudo da *duração* do tempo da narrativa.

2.1.2 Duração

A duração é a relação entre o tempo e os acontecimentos ocorridos na narrativa, onde reside a maior dificuldade na análise do tempo da narrativa, visto que a ordem e a frequência se deixam transpor sem prejuízo do plano temporal da história com o texto (é mais fácil saber que um fato vem antes ou depois de outro e quantas vezes aparece). De outro lado, ninguém consegue medir a duração de uma narrativa, pois cada leitor tem sua velocidade de leitura, ou seja, não é como o cinema e a música que têm uma velocidade normal de curso.

Isso porque, segundo Gérard Genette,

tudo o que podemos afirmar de um segmento narrativo (ou dramático) é que ele mostra tudo o que foi dito, real ou ficticiamente, sem nada acrescentar; mas ele não restitui a velocidade a qual essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação.²⁷ (Trad. Nossa)

Assim, o ideal da narrativa isócrona (divisão rítmica) seria uma de velocidade constante com relação a história e o comprimento do texto. Contudo, não há narrativa que não admita variação de velocidade. A narrativa pode existir sem anacronias, mas não sem *anisocronias* (se efeito de ritmo)

A dificuldade é justamente achar uma constância de velocidade numa narrativa. Por exemplo, uma que conta um século em 2 páginas e um dia em 20 páginas. Neste caso, deve-se notar a evolução da narrativa, se há uma diminuição ou aumento de velocidade da narrativa. Caso a narrativa comece contando anos em poucas páginas e termine contando um dia em muitas páginas, houve uma *descontinuidade crescente* da narrativa, ao passo que o inverso seria *descontinuidade decrescente*.

Deste ponto é que o autor propõe os quatro movimentos narrativos: *pausa*, *cena*, *sumário* e *elipse*. De forma panorâmica, a pausa seria a lentidão absoluta, elipse a velocidade infinita, cena a igualdade de tempo de história com o tempo de narrativa

²⁷ « tout ce que l'on peut affirmer d'un tel segment narratif (ou dramatique) est qu'il rapporte tout ce qui a été dit, réellement ou fictivement, sans rien y ajouter; mais il ne restitue pas la vitesse à laquelle ces paroles ont été prononcées, ni les éventuels temps morts de la conversation. » (GENETTE, 1972, p. 123)

(por exemplo, o momento de um diálogo) e sumário o movimento variável que cobre, com flexibilidade, o campo entre a cena e a elipse. Assim:

- Pausa = $TN = n$, $TH = 0$, logo: $TN \infty > TH$;
- Cena = $TN = TH$;
- Sumário = $TN < TH$;
- Elipse = $TN = 0$, $TH = n$, logo $TN < \infty TH$.

Exemplificando, se o tempo de narrativa for maior que o tempo de história ($TN > TH$), há uma cena de desaceleração. Porém, os resultados não são absolutos, pois podem haver grandes cenas romanescas alongadas por elementos extranarrativos, como acontece em *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

Ainda sobre a elipse, que exerce um papel marcante na análise da duração da narrativa, ela pode ser *determinada* (quando há indicação da sua duração) ou *indeterminada* (quando não há indicação da sua duração). Quanto à forma, as elipses podem ser *explícitas*, quando indicam o tempo que elidem (por exemplo: “alguns anos”; “depois de meses”, *implícitas*, quando o tempo elidido não é declarado (nesse caso o leitor percebe pela cronologia da narrativa), e *hipotética*, quando é impossível de localizar, mas é revelada por uma *analepse* (por exemplo: “quando em serviço militar”).

Enfim, conhecer os movimentos de duração da narrativa não significa decifrar o ritmo de leitura de uma obra, mas auxilia o leitor a achar um denominador comum entre o seu ritmo e o da obra.

2.1.3 Frequência

A frequência é um aspecto essencial para análise do tempo da narrativa, pois um acontecimento pode produzir e dele se reproduzir ou se repetir (iteração), que é chamado de acontecimentos idênticos.

Esses acontecimentos idênticos podem ser classificados, virtualmente, em 4 tipos: 1) *contar uma vez o que se passou uma vez* (1N/1H); 2) *contar n vezes o que se passou uma vez* (nN/1H); 3) *contar n vezes o que se passou n vezes* (nN/nH); 4) *contar um só vez o que aconteceu n vezes* (1R/nH).

A iteração pode se dar no interior de cenas singulares, como um longo parêntese dedicada a outro acontecimento, sendo chamando, neste caso, de *iteração externa*. De outro lado, quando há o tratamento de uma cena singular de forma parcialmente iterativa (indicação frequente de uma ação dentro do acontecimento), chama-se de *iteração interna*.

Destaca-se que uma cena singular pode estar 'contaminada' de iteração, convertendo, em alguns casos, nesta própria. É o caso quando o escritor usa a conjugação do imperfeito, parecendo como iterações, e fazendo com que o leitor acredite que o acontecimento foi reproduzido várias vezes sem variação, o que seria o *pseudoiterativo*. Esse aspecto do escritor, intencional ou não, que leva a ambiguidade pelo leitor, é o que Gérard Genette chama de *licença narrativa*, em analogia à licença poética.

Essas iterações são compostas por unidades singulares chamadas de: *determinação*, *especificação* e *extensão*. A *determinação* é a delimitação do tempo (entre o fim de outubro e início de dezembro). A *especificação* é a recorrência da unidade iterativa (a cada sete dias). Por fim, a *extensão* diz respeito a duração (todas as manhãs ele toma chá), e aqui onde reside o problema maior em razão dessa abstração, sem determinante ou especificação.

Essas unidades singulares, apesar de fechadas, sofrem com a diacronia real que interfere na própria progressão temporal, modificando não mais como variações do acontecimento, mas como transformações irreversíveis (por exemplo: citar o mesmo dia da semana sem referenciar a época, mas com o leitor sabendo identificar quando foi esse dia por outras referências). A diacronia pode ser *interna* (unidade sintática) ou *externa* (série real).

A substituição de iteração com o acontecimento singular é o que o autor chama de alternância, quebrando o ritmo da narrativa clássica e trazendo uma nova relação temporal, como um jogo do tempo.

Passa-se, agora, à análise do modo narrativo que, de forma panorâmica, é o ângulo de vista do narrador.

2.1.4 Modo

O modo com que se narra é o grau com que se dá a informação, fornecendo ao leitor mais ou menos detalhes, de maneira mais ou menos direta, situando-se numa maior ou menor distância dos fatos. Esse conceito de distância influencia diretamente no modo narrativo.

O tema distanciamento surgiu com Platão, no livro *A república*, ao trazer dois modos narrativos: 1) quando o autor fala em seu nome, sem querer fazer crer que é outro quem fala (*narrativa pura*); 2) quando o autor se esforça para dar ilusão de que não é ele quem fala (*mimésis*).

Essa ilusão mimética encontra a realidade da própria narrativa (*diegese*) em diferentes aspectos, a citar a *narrativa de acontecimentos* e a *narrativa de falas*.

A narrativa de acontecimentos é a transcrição do suposto não verbal em verbal, em que sua mimésis “é uma ilusão de mimésis”, dependendo de uma relação entre o emissor e o receptor (GENETTE, 1972). Por consequência, um mesmo autor pode ser recebido por um leitor como mimético e por outro como pouco expressivo. Isso porque é preciso relativizar conforme o indivíduo leitor e sua época. Logo, os fatores miméticos textuais, segundo Platão, dizem respeito a quantidade de informação narrativa e a ausência (ou presença mínima) do narrador.

No tocante à narrativa de falas, o narrador não narra a frase do personagem, assim como não a imita, mas sim a recopia. Essa questão levou Gérard Genette a distinguir três estados do discurso. O primeiro é o discurso *narrativizado*, o mais distante, que é o relato tal como supostamente foi pronunciado pelo personagem. O segundo é o *discurso transposto*, um pouco mais mimético, que traz um tipo de grau intermediário com uma escrita em estilo indireto. Por último, o discurso mimético e relatado, na qual o narrador finge ceder a palavra para o personagem, é, por exemplo, quando o autor fala dentro do seu próprio discurso, como acontece com Gustave Flaubert, em *Madame Bovary*.

Chega-se, então, na questão da *perspectiva narrativa*, isto é, de qual ponto de vista (que Gérard Genette chama de *focalização*) está sendo contada a narrativa. A focalização é dividida em *focalização zero* ou *não focalizada*, *focalização interna* e *focalização externa*.

De forma resumida, na focalização zero o narrador tem uma visão mais abrangente da situação, inclusive do íntimo dos personagens, por vezes conhece até mais a ficção que o próprio personagem (omnisciência). Na focalização externa o narrador se restringe a informação que os personagens mostram e falam. Por fim, na focalização interna o narrador não conhece a sequência de fatos e o interior dos personagens, como consequência, seu relato é de acordo com um dos personagens (monólogo interior), podendo ser *fixa* ou *variável*. Quando há mais informação fornecida ao narrador que a focalização propõe, chama-se *paralepse*. Esta não ocorre na focalização zero pelo fato do narrador ser onisciente.

De toda forma, a escolha da focalização não é uma constante dentro de toda narrativa. Ainda, a focalização externa de um personagem pode ser a focalização interna de outro, tornando uma narrativa com diversas focalizações, eis a *polimodalidade*.

Dito isto, passa-se ao último elemento de análise do discurso narrativo, a voz.

2.1.5 Voz

A voz do discurso narrativo diz respeito à ação verbal do sujeito personagem da narrativa, “este sujeito que não sendo aqui o único que sofre ou exerce a ação, mas também aquele (o mesmo ou outro) que a relata e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo passivamente, a esta atividade narrativa”²⁸ (GENETTE, 1972, p. 226).

Essa voz é elemento essencial para definir a relação entre o narrador e seus narratários, que Gérard Genette divide nas seguintes categorias: *tempo da narração*, *nível narrativo* e *pessoa*.

O *tempo da narração* é dividido em: *ulterior* (narrativa no passado); *anterior* (narrativa predicativa, no futuro e que pode ser no presente); *simultânea* (no presente e contemporânea a ação); *intercalada* (história e narrativa sofrem influência recíproca).

Com relação ao *nível narrativo*, Gérard Genette o define como sendo “todo acontecimento contado por uma narrativa está ao nível diegético imediatamente

²⁸ « ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative »

superior aquele onde se situa o ato narrativo produtor da narrativa”²⁹ (GENETTE, 1972, p. 238). É dividido em num primeiro grau de *extradieético* (literário, onde a história não é de um personagem ou não é narrada por um personagem) e *intradieético* (narrador é também um personagem da narrativa), e num segundo grau de *metadieético* (uma narração dentro da própria narração).

Pode haver a passagem de um nível narrativo para outro através da própria narração. Porém, há passagem de nível de outra forma além da narração, chama-se de *transgressão* e, por consequência, dá-se o termo de *metálapse* (exemplificando: narrar como se fosse dieético no mesmo nível narrativo que foi apresentado como metadieético).

O último nível é *peçoas*, que diz respeito a própria pessoa que narra. Esta categoria é dividida em *homodieético* (narrador presente enquanto personagem da narrativa), *heterodieético* (narrador ausente da narrativa) e *autodieético* (narrador é o personagem principal da narrativa).

Por fim, o narrador tem como funções: narrativa; regência; comunicação; emotiva; testemunha; ideológica.

Este tópico encerra a obra *Figures III*, de Gérard Genette, que serve como alicerce para resolução da problemática que será discutida no Capítulo 3 deste trabalho. Abaixo segue a análise da obra *Le démon de la théorie*, de Antoine Compagnon, que complementar a fundamentação teórica do trabalho.

2.2 O DEMÓNIO DA TEORIA – ANTOINE COMPAGNON

Na obra *Le démon de la théorie*, Antoine de Compagnon escolhe o título da obra no intuito desta combater o senso comum, como uma oposição e desconstrução do excesso de banalidade contra a literatura, considerando, mas não apenas, que a teoria da literatura teve seus parâmetros utilizados em diversas disciplinas das ciências humanas. Inclusive, Antoine chama a atenção para a ausência de sucessão de grandes teóricos, como Thodorov, Barthes e Genette, aqui estudado.

Nesta obra, o autor trabalha sete conceitos literários: *literatura; autor; mundo; leitura; estilo; história; valor*. Seguem suas análises.

²⁹ « Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit »

2.2.1 A literatura

Antoine Compagnon inicia sua obra tentando responder o que é Literatura e demonstra a dificuldade em conceituá-la, inclusive demonstra que em algumas línguas a palavra *literatura* é intraduzível ou sem equivalência.

Ela pode ser descrita do ponto de vista da extensão e da compreensão, depois da função e da forma, por conseguinte, da forma do conteúdo e da forma da expressão. Contudo, o autor demonstra que a literatura pode ter um conceito mais amplo até um mais restrito. No sentido amplo, literatura é tudo o que é impresso, incluindo a literatura oral. Já no sentido restrito, seu conceito varia conforme a época (num momento, a literatura eram as dos gêneros poéticos, considerando o épico e o dramática, depois passou a compreender o lírico, e assim foi variando). O sentido moderno está ligado ao romantismo, opondo-se à doutrina clássica e tendo relações com a nação e a história. Um conceito mais restrito limita a literatura apenas aos grandes escritores (COMPAGNON, 1998).

Decorre, então, que o conceito de literatura passa tanto pelo conteúdo quanto pelo escritor/autor.

Somente no século XX que a literatura passou a compreender o romance, o drama, a poesia lírica, o poema em prosa, ainda, sendo incluído os livros para criança como sendo *paraliteratura*. Nesse sentido, do ponto de vista da função, a literatura pode ou não acompanhar a sociedade, seguir um movimento ou precedê-lo.

Já a forma da literatura pode se dar em razão do seu *conteúdo* (significados) ou da *expressão* (significantes).

A questão é que o conceito de literatura é impreciso, tanto que o próprio autor se limita a dizer, ao final do tópico, que “a literatura é a literatura”³⁰ (COMPAGNON, 1998, p. 39), e que cabe às autoridades alterarem seus princípios.

³⁰ « *La littérature c'est la littérature* »

2.2.2 O autor

O papel do autor é de suma importância para entender a sua relação com o texto e sua responsabilidade com o sentido e com o significado do que escreveu, eis o que se chama de *intenção*.

A questão é tão importante que muitas teorias, das mais antigas até as mais contemporâneas, ainda abordam temas relacionados ao autor, algumas o seu lugar excessivo, outras questionando o que é o autor, como o caso de Michel Foucault, e outras que trabalham a tese da sua morte, conforme Roland Barthes.

Essa reflexão em torno do autor é importante para entender o sentido do texto, que pode ser literal, figurado, espiritual, corporal e assim por diante, entrando, inclusive, na distinção entre hermenêutica e semântica.

Chega-se à questão da *alegoria*, onde sua interpretação consiste em “procurar compreender a intenção escondida de um texto pelo deciframento de suas figuras”³¹ (COMPAGNON, 1998, p. 45). Quer-se dizer que a intenção pode estar escondida por detrás de símbolos, figuras ou palavra dúbias, mascarando uma questão história, política, entre outras.

A interpretação da alegoria está ligada intimamente ao conceito de hermenêutica, visto que esta é, a grosso modo, considerada a arte de interpretar textos. Forma-se, então, uma dualidade entre o conceito de hermenêutica com o de filologia (um texto não pode querer dizer algo de forma ulterior ao que queria dizer originalmente). Por isso, o sentido do texto não se esgota com sua intenção nem com sua equivalência, ele está ligado à história, ao leitor, e ao tempo passado, presente e futuro. Logo, um texto tem tantos sentidos quanto leitores.

Tanto a intenção como o sentido podem ser vistos através de passagens paralelas, isto é, quando o discurso tem semelhança com o texto, visto, principalmente, através de estruturas sintáticas e semânticas. Esse paralelismo serve também para demonstrar a coerência ou contradição da intenção.

Para interpretar essa intenção, Antoine Compagnon oferece duas alternativas:
1) consegue-se achar no texto o que o autor diz com referência ao seu próprio

³¹ « *L'interprétation allégorique cherche à comprendre l'intention cachée d'un text par le déchiffrement de ses figures* »

contexto; 2) consegue-se achar no texto o que o autor diz com referência à contemporaneidade do leitor.

Daí decorrem dois argumentos habituais contra a intenção do autor: 1) quando um autor escreve um texto, tem a intenção de exprimir algo, mas a sequência de suas palavras não garante o sentido que ele quis dar; 2) a significação da obra não se esgota e nem equivale à sua intenção, pois a obra tem sua própria vida. Ambos argumentos anti-intencionais são deduzidos pela distinção entre escritura e palavra.

Esses debates, que acabaram por não se consolidar, serviram para aprofundar a questão da intenção do autor, construindo-se distinções entre o *sentido* (objeto da interpretação) e a *significação* (aplicação do texto ao contexto da recepção), e que intenção não é premeditação.

Assim, a interpretação tem por objeto o sentido, não a significação, intenção ou o projeto, bem como a leitura altera e atualiza essa interpretação, pois como já dito, em que pese a existência ou sua “morte”, a obra tem vida própria.

2.2.3 O mundo

Neste tópico, Antoine Compagnon trata da relação entre a literatura e a realidade, isto é, ao mundo.

O problema já começa com a própria palavra *mimésis*, que se traduz em imitação, representação, ilusão, realismo, referente, verossimilhança etc. Essa enumeração mostra o quão difícil é tratar da *mimésis*. Por exemplo, para Platão, a *mimésis* é *subversiva*, pois gera influência, ao passo que para Barthes, ela é *repressiva*, pois consolida um laço social ligado a uma ideologia.

Antigamente se via a *mimésis* limitada às ações humanas, contudo, com o passar dos tempos ela foi também servindo para referenciar à natureza (*eikos*), à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*). Para uma estética moderna, por exemplo, o mundo já é constantemente interpretado, daí a função poética recai sobre a referencial, questionando o realismo, seja ele um reflexo do real ou uma convenção.

Entra-se na questão se a *mimésis* é uma ilusão referencial ou uma intertextualidade. A intertextualidade, calcada no *dialogismo*, estabelece que todo o texto é construído com a absorção e transformação de um outro texto. Já a referência, Antoine Compagnon, ao citar Roland Barthes, estabelece:

A referência não tem realidade: o que se chama de real é um código. O objetivo da *mimésis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão de um discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, portanto, a ilusão produzida pela intertextualidade.³² (Trad. Nossa)

Outra questão apontada é que o referencial no texto se dá através da linguagem e sua diferença do mundo para a literatura. Na linguagem cotidiana a significação é vertical, ao passo que na literária é horizontal. Para aquela basta a referência, para este a significância, onde a *mimésis* vive com sua ilusão.

Pode-se, portanto, resumir a *mimésis* como sendo conhecimento, não cópia ou réplica da realidade. Por isso, por exemplo, uma ficção se utiliza dos mesmos atos da linguagem da realidade para referenciar mundos ficcionais possíveis, onde o leitor considera verossímil o que na realidade é impossível. Logo, o mundo está num livro como o livro está para o mundo.

2.2.4 O leitor

A figura do leitor é imprescindível como elemento literário, isto porque é o caminho lógico após o estudo do conceito de literatura, de autor e do conteúdo do texto, pois, todos esses elementos se direcionam para aquela figura.

As teorias neste elemento vão aos extremos, desde ignorar totalmente o leitor até colocá-lo no primeiro plano na literatura. De um lado, via-se que o leitor tinha obrigação de interpretar fielmente os textos literários, bem como o livro existe por si só, não se identificando com nenhuma parte (autor e leitor). Do outro lado, o leitor é livre e independente, compreendendo o livro a partir de uma compreensão de si mesmo, por isso o texto deixa lacunas subjetivas para o leitor preencher, eis a questão da *recepção* da obra.

O problema da *recepção* reside no fato de que se estuda muito mais a influência da obra na produção posterior do que pela leitura feita pelo leitor. A *recepção* foca no efeito produzido no leitor, através da construção pela interação com a obra. Este processo é o que dá sentido ao leitor. Assim, nas palavras de Antoine Compagnon,

³² « La référence n'a pa de réalité ; ce qu'on appelle le réel n'est qu'un code. Le but de la mimésis n'est plus de produire une ilusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel. Le réalisme est donc l'illusion produite par l'intertextualité » (BARTHES, S/Z, p. 129, apud COMPAGNON, 1998, p. 94)

o objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas um esquema virtual (uma espécie de programa ou partitura) feito de lacunas, de buracos e indeterminação. Em outras palavras, o texto instrui e o leitor constrói.³³ (Trad. Nossa)

Aqui entram as figuras do *autor implícito* e do *leitor implícito*. Aquele constrói um texto dirigido para este, dando base e um lugar reservado. Já o *leitor implícito* é uma rede de estruturas que exigem uma resposta do leitor real, ou seja, é um modelo que define um ponto de partida para o leitor real compor o sentido do texto, onde o *leitor implícito* é a estrutura textual e o leitor real o ato estruturado. É importante salientar que o leitor traz consigo um *repertório* onde está contido normas sociais, históricas e culturais, sem o qual não haveria a intersecção do texto com o leitor real (ISER, Wolfgang, *apud* COMPAGNON, 1998).

Contudo, a leitura pelo leitor real que preenche as lacunas do texto com sua própria bagagem é relativa, uma vez que ele segue o *leitor implícito*, que obedece às instruções do *autor implícito*. Assim, ou o leitor escolhe seguir o caminho do *leitor implícito* ou fecha o livro. Por isso a obra se abre pouco a pouco na medida que o leitor real a obedeça, mesmo nas obras mais modernas que há menor participação do *leitor implícito*.

De qualquer forma, é visto hoje uma valorização do leitor, sendo uma autoridade subjetiva para a autoridade objetiva do autor e do texto, sendo, neste sentido, a leitura uma experiência ambígua

2.2.5 O estilo

Este tópico estuda a relação do texto com a língua, aqui chamado de *estilo*, cuja origem não está ligada ao vocabulário especializado da literatura, isto é, abrange inúmeras áreas das atividades humanas, como esporte, moda, história, antropologia etc. Em um sentido moderno, *estilo* pode ser tanto visto como sendo uma individualidade, como sendo uma liberdade.

³³ « L'objet littéraire n'est ni le texte objectif ni l'expérience subjective, mais un schéma virtuel (une sorte de programme ou de partition) fait de blancs, de trous et d'indéterminations. En d'autres termes, le texte instruit et le lecteur construit. » (COMPAGNON, 1998, p. 131)

Para Antoine Compagnon, o estilo pode ser uma *norma* (modelo com julgamento de valor), um *ornamento* (elogio, bajulação, mentira), um *desvio* (troca de palavras para gerar uma elocução mais elevada), um *gênero/tipo* (adaptação do discurso para o fim que busca), um *sintoma* (ligado ao indivíduo e sua leitura da obra) ou uma *cultura* (de cunho sociológico e antropológico que dão uma visão do mundo).

Não há, portanto, um conceito puro de estilo, ele pode ser todas essas noções apresentadas separada ou simultaneamente, incluindo outras aqui não expostas. Sabe-se, entretanto, que o estilo é entendido como racionalização de um efeito da leitura, que não se opõe à sua referência, pois sem esta não seria ele percebido. Ainda, o estilo está vinculado à língua, assim como o autor se curva para ela, pois esta existe antes de ambos, pontos que juntos formam a escritura.

O autor conclui com três aspectos do estilo que ainda vivem em meio a tantas teorias discordantes. São eles: 1) uma variação formal a partir de um conteúdo estável; 2) é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite identificar e reconhecer o autor; 3) é uma escolha entre várias escrituras (COMPAGNON, 1998).

2.2.6. A história

Contrariamente aos elementos trabalhados anteriormente neste tópico, a história e o valor (que será trabalhado no item seguinte) não se nivelam com a literatura, pois eles trabalham a relação dos textos entre si, considerando o tempo (história) ou ausência deste (valor), eis o motivo de serem chamados de elementos *metaliterários*.

A literatura muda porque a história muda, ou seja, cada literatura corresponde ao seu momento histórico. Nesse sentido, a história designa ao mesmo tempo a *dinâmica* e o *contexto* da literatura (COMPAGNON, 1998).

Em que pese haver teorias que tentem recursar a história na literatura, é irrefutável que esta tenha uma dimensão histórica com sua contextualização. Por isso faz-se necessário diferenciar história literária de história da literatura. Esta é uma síntese de sucessão cronológica de grandes escritores e obras. Aquela é a compreensão do autor e sua obra numa situação histórica. Essa história literária serve de base para a *crítica literária*, que designa o estudo literário e seu julgamento.

Acontece que hoje, a evolução do autor ultrapassa a ideia de biografia, fazendo com que a história literária ultrapasse o momento da recepção da obra e pertença a

uma história total, através de um processo de evolução literária, o que se chama de desfamiliarização, ou seja, quando a forma literária foi percebida e não quando foi concebida.

Logo, há uma simetria entre história dos textos e textualidade da história, uma justaposição de discursos ligados por cronologia que leva, como apareceu no *Journal* dos Goncourt em 1862: “a história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido”³⁴ (Trad. Nossa).

2.2.7 O valor

Assim como a história, o valor é um elemento *metaliterário*. Ele trata do julgamento da obra pelos críticos (se é boa ou ruim), que acabam por influenciar a recepção pelos leitores. Porém, ao passo que a teoria fornece uma objetividade científica, o crítico utiliza desta para dar seu julgamento subjetivo.

É dessa oposição que a avaliação dos textos literários deve ser diferente do valor da literatura. Caso contrário, quem valoriza a forma lírica da poesia, por exemplo, poderá não valorar uma poesia moderna.

Deve-se esclarecer que um texto pode ser bom ou ruim, mas ele não deixa de pertencer a um gênero literário em razão do valor que lhe é atribuído, ou seja, um romance ruim ainda sim é um romance.

A problemática reside na valoração, a qual não há fórmula precisa. Critérios estéticos, níveis diferentes de língua, objeto, etc., são todos pontos sensatos para se dar um valor para uma obra. Destaca-se o critério tempo/posteridade, um dos fatores utilizado para dar a uma obra o título de clássico, ou seja, que venceu a prova do seu tempo.

Mesmo assim, é impossível justificar com racionalidade hierárquica o valor de um texto diante de uma diversidade desordenada de valores. Por isso, Antoine Compagnon encerra este capítulo ao dizer: “o valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura”³⁵ (Trad. Nossa).

³⁴ « *L’histoire est un roman qui a été ; le roman est de l’histoire qui aurait pu être* » (COMPAGNON, 1998, p, 175)

³⁵ « *La valeur littéraire ne peut pas être fondée théoriquement : c’est une limite de la théorie, non de la littérature* » (COMPAGNON, 1998, p. 226)

Uma vez tendo sido feito o levantamento do fundamento teórico, este trabalho se encaminha para o terceiro e último capítulo, o qual apresentará um breve resumo das obras *Madame de*, de Louise de Vilmorin, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e finalizará com a análise da figura da mulher nestes textos.

3. A FIGURA DA MULHER NAS OBRAS MADAME DE E MADAME BOVARY

Embora *Madame de* e *Madame Bovary* tenham sido escritas em séculos diferentes e por autores de gêneros diferentes, ambas têm uma semelhança entre si, que é a figura da mulher e seu título de Madame.

Este capítulo tratará justamente do conceito de madame nestas duas obras francesas e, por consequência, como era vista a figura da mulher por trás do título daquele título.

Para tanto, iniciar-se-á com um breve resumo das obras e finalizando com o estudo da problemática.

3.1 RESUMO DE MADAME DE

Madame de era casada com o Monsieur de, um homem com uma bela fortuna e que não recusava nenhum pedido feito por ela. Embora tivesse tudo o que pedia, Madame de havia contraído uma grande dívida decorrente dos jogos, motivo que a fez vender um par de brincos em formato de coração, que havia ganhado como presente de casamento de seu marido, para o joalheiro da família, pedindo-lhe sigilo.

Certa noite, quando o casal saía para um baile num hotel, Monsieur de percebeu que Madame de não usava os brincos, pois ela nunca deixava de usar quando saíam. Ela disse que deixou cair no caminho, mas seu marido contestou dizendo que ela saiu de casa sem. No dia seguinte, por serem pessoas conhecidas, saiu no jornal que os brincos de Madame de, possivelmente, foram roubados.

O joalheiro que comprou os brincos se sentiu mal com a notícia e procurou o Monsieur de para contar que havia comprado os brincos da Madame de, que os vendeu por questão de dívida. Monsieur de ficou decepcionado com a Madame de, pois ela nunca havia mentido. Ele comprou novamente os brincos, também pedindo sigilo para o joalheiro.

Monsieur de voltou a questionar Madame de sobre os brincos, que explicou as possibilidades que poderia ter ocorrido para perdê-los. Ele, então, a aconselha cessar a procura e os rumores de roubo, já que não sabia se havia perdido ou roubado, livrando a reputação do hotel em que ocorreu o incidente.

Na posse dos brincos, Monsieur de os ofereceu para sua amante, uma espanhola que estava de partida para América do Sul. A amante do Monsieur, que não o amava, havia amado os brincos, porém, também por dívidas de jogos no cassino, teve que vender os brincos. Em menos de uma hora os brincos foram vendidos para um embaixador europeu.

Voltando para a Europa, o embaixador foi convidado para um jantar, onde sentou ao lado de Madame de. Ele ficou encantado com ela e a admirava. Madame de, percebendo ser admirada pelo embaixador, amava violentamente o prazer de agradar e de prolongar esse prazer até o limite da impaciência e tocar sua vaidade.

A partir desse jantar, Madame de passou a receber todos os dias um bilhete do diplomata, um pela manhã e outro ao final do meio dia, entregues por ele próprio. No dia que ele faltou, ela teve um sentimento ruim. Desde então, Madame de começou a lhe enviar cartas com flores, grãos de areia, etc. Monsieur de provocava a Madame de sobre essa nova amizade, chamando o embaixador de *votre soupirant*, pois ela sorria todas as vezes que escutava o nome dele. Madame de se programou para no próximo inverno não esconder mais seus sentimentos pelo embaixador, ela o estava amando.

Um dia o Monsieur de saiu sem avisar e ela aproveitou para passear. Foi ver as ondas e o horizonte, quando teve a impressão de nada ter mais importância, questionando-se o que ela fazia na terra e porque vivia, perdida num universo, procurando uma razão de viver sem encontrar nada em seu pensamento. Ela sente o desejo do homem e a violência desse sentimento. Isso fez com que ela voltasse correndo para casa e pedisse que arrumassem suas malas, pois pegaria o trem para ver o embaixador.

Chegando na casa do embaixador, ela se atirou nos braços dele. Na ocasião, ele deu a ela um presente pequeno que o Monsieur de não se importaria, um par de brincos em formato de coração, que havia comprado na América do Sul. Ela não pôde acreditar no que via, ficou sem palavras. Madame de o abraçou e beijou, após retornou para casa.

De volta em casa, Madame de coloca o par de brincos dentro de uma luva. Monsieur de aparece para dizer que estavam atrasados para um compromisso e a pega pelos braços, diz que ela não precisa se arrumar que já é a mais bonita da noite. Ela insiste em ir para o quarto e com a força para se soltar fez os brincos caírem das luvas. Madame de se faz de espantada e simula não crer que os brincos estavam ali. Monsieur de pediu os brincos e Madame de disse que eles eram dela. Ele disse que, assim como ela, tinha segredos, e pegou os brincos, após saírem para o jantar.

No jantar, Monsieur de olha o embaixador e lembrou que ele trabalhou na América do Sul, local onde sua amante foi com os brincos que havia dado. Monsieur de, por dedução, descobriu que foi o embaixador quem deu os brincos.

Após comerem, Monsieur de chama o embaixador e diz que ele tem suas razões para acreditar que Madame de não encontrou sozinha seus brincos. Contou a história dos brincos e sugeriu para o embaixador pegar os brincos e devolver para o joalheiro da família. Monsieur de deu os brincos para o embaixador.

O embaixador, conhecendo a história de que aquele brinco foi um presente de casamento do Monsieur de, sentiu muita dor e amargura. Achando a situação ridícula, concordou com o conselho do Monsieur de e levou os brincos com o joalheiro.

Madame de envia uma carta para o embaixador declarando seu amor e querendo vê-lo, mas ele responde que não poderia em razão de uma viagem de trabalho.

O joalheiro volta à casa de Monsieur de com a joia, explicando a situação inusitada dos brincos voltarem até ele. Monsieur de pediu o preço e o joalheiro disse se sentir mal em vender pela terceira vez a mesma joia para ele. Monsieur de, após recomprar a joia, vai até o quarto de Madame. Ela estava deitada e Monsieur de percebeu que ela sofria de amor pela primeira vez na sua vida. Ele mostra os brincos e pergunta o que ela tem a dizer e ela nada fala, pega os brincos e coloca nas orelhas. Monsieur de disse que, diante das mentiras dela, os brincos não mais a pertenciam, eles seriam dados à filha de seu sobrinho como presente. Sufocada de dor, Madame de compreendeu que deveria ter coragem e entregou os brincos.

Como combinado, o casal entrega os brincos à mulher do sobrinho, que fica surpresa e muito agradecida pela joia, falando que agora é objeto da família.

De volta para casa, Madame de vai até a janela ver a neve e diz não restar nada mais que chorar e chorar.

O embaixador retorna da viagem e Madame de recebe uma cesta de bambu com violetas e ramos de mimosa. Monsieur de estava junto quando o presente chegou, viu a emoção de sua esposa e saiu. Ela ficou com medo de mexer nas flores e achar alguma carta escondida do embaixador. Após procurar entre o buquê começou a chorar, não havia carta nenhuma. A cesta e as flores caem no chão e ela pega um buquê de violetas e pressiona contra seus lábios. Ela beija as flores vendo a imagem do embaixador nelas. Monsieur de entra novamente, olha as flores no chão e pergunta para Madame de porque as flores que ele deu estavam no chão e ela responde que estava fazendo um jardim.

O embaixador e a Madame de costumavam ir ao teatro ver ópera, sentando sempre um ao lado do outro. Certo dia, após Monsieur de contar ao embaixador sobre a história dos brincos, eles foram ao cinema e ela se aproximou dele, mas este se afastou. Madame de não entendia o que estava acontecendo.

Monsieur de percebeu que a Madame de sofria, bem como o embaixador não ia mais à sua casa. Achou natural após saber que Madame de recebeu a mesma joia de dois homens, questionando a credibilidade dela. Monsieur de disse para sua mulher descansar no sol na beira do mar, mas ela disse não ter vontade, tendo ele comentado que ela que sabe mentir, saberia dissimular. Madame de se sentiu humilhada.

Monsieur de acreditava que Madame de não sofria de amor, mas por ter sido desmascarada por um amigo e pelo marido juntamente. Ele disse que o tempo ajudaria com a mentira, mas quanto ao embaixador, que ela havia abusado da amizade por fazer dele seu companheiro, o que é injusto e perigoso, mas desculpável. Monsieur de persuadiu sua mulher para ela crer que não foi o embaixador quem a seduziu, mas o contrário, ela quem o fez.

Dias após, o embaixador retorna a casa de Madame de para jantar e após a convidou para passear no campo, mas ela recusou em razão das lembranças. Ele pegou as mãos dela e disse que não queria que houvesse um mal entendido entre eles. O Embaixador conta o sentimento que ela despertou nele e a questionou de ter recebido um presente que não estava livre do passado. Ela disse que não tinha mais passado, tinha o atual presente do embaixador, e que mesmo assim, ele vendeu para o joalheiro. O embaixador questiona a moral dela ter recebido os brincos de duas pessoas diferentes, e que ela havia abusado. Ela disse que foi imprudente e havia perdido a cabeça e ele respondeu que ela mentiu, inventou uma história de um parente

perdido, fazendo-o de ridículo. Ele se sentia vítima dela, o que provou que não o amava. Após o embaixador partiu.

Madame de foi para seu quarto, chamou a criada e escreveu uma carta se desculpando por não poder comparecer nos quinze compromissos que havia aceitado. Avisou o marido que ficaria em seu quarto pois não conseguia ver o mundo, e que a deixasse em paz, senão enlouqueceria. Ela chamou a ama e disse estar triste e não aborrecida, que estava de luto e sabia que mais nada poderia lhe fazer mal. Para ela, a vida tem mais interesse quando se está perto de morrer. Questionou o que a ama pensava sobre essa situação. Esta disse que a Madame deveria ter filhos e que ela não tinha idade para de aturdir.

Madame de ficou três semanas na sua cama, até quando recebeu a mulher do sobrinho, que contou os problemas financeiros da família e suplicou para que Madame de recomprasse os brincos que havia dado. Ela desejava ter novamente aqueles brincos, mas falou para a moça que não tinha dinheiro e mesmo que tivesse não poderia usá-los, aconselhando-a a levar para o joalheiro da família. A mulher do sobrinho o faz.

O joalheiro se sentiu numa situação delicada novamente, pois como chegaria no Monsieur de para oferecer pela quarta vez os mesmos brincos, mas foi lhe conversar. Explicou a situação em que estava com aqueles brincos e pediu a opinião do Monsieur de, que disse que veio em boa hora e que compraria para presentear Madame de que estava triste. O joalheiro se recusou em vender pela quarta vez, dando-os de presente ao Monsieur de. Monsieur de foi ao quarto da Madame de e lhe deu os brincos que, após uma conversa, os pede de volta, mas ela recusou ao dizer que eram suas lembranças. Monsieur concedeu sob a condição de que ela o acompanhasse num jantar.

Madame de acompanhou o Monsieur de no jantar. Ela foi usando os brincos e, chegando, encontrou com o embaixador, trocando olhares. O embaixador acredita que ela esqueceu o passado ao usar os brincos. Ele foi até ela e disse que jamais a perdoaria.

De volta em casa, Madame de estava em seu quarto sem vontade de viver. Sabia que havia perdido a confiança do embaixador. Era fevereiro com muita neve na rua quando ela escreveu uma carta. Após saiu do quarto, colocou um robe e foi para a rua. Um empregado tentou a impedir sem êxito. Ela disse que já retornaria e

caminhou até a casa do embaixador, onde chamou com insistência. Um homem apareceu de uniforme e pegou a carta das mãos dela e fechou a porta.

O embaixador viu a carta três dias após. Foi a casa de Madame de e o Monsieur de o recebeu. Por causa da ida para entregar a carta naquele dia, ela pegou uma febre forte e estava muito doente na cama. O embaixador vai até seu leito com o Monsieur de e sentou do lado de Madame de que, num movimento de agonia, estica seus braços sobre o lençol, dá um suspiro e morre. Suas mãos estavam com os brincos. Monsieur de disse para o embaixador pegar um coração, pois era para ele. O embaixador pegou a joia, saiu do quarto batendo a porta e foi direto para o joalheiro, pedindo-lhe para selar o coração numa corrente de ouro e selar a corrente em seu pescoço. Vai para casa, arruma as malas e vai embora da cidade. Monsieur de pegou o outro coração e colocou sob o coração da Madame de.

3.2 RESUMO DE MADAME BOVARY

A obra começa contando a história de Charles Bovary jovem, um garoto do campo que foi para escola com aproximadamente 15 anos, onde concluiu seus estudos e cursou Medicina. Ele era casado com a Sra. Bovary e moravam na cidade de Tostes.

Numa noite, Charles foi acordado por um barulho, era um jovem chamando-o com urgência para atender o Sr. Rouault, que havia quebrado a perna em sua fazenda.

Chegando na casa do Sr. Rouault, Charles encontrou Emma pela primeira vez enquanto ela costurava almofadinhas. Ele ficou surpreso com a sua beleza. Após tratar o Sr., Charles estava indo embora quando encontrou com Emma na janela. A visita para o Sr. Rouault, que era para ser em três dias, passou a ser diária.

A Sra. Bovary, que controlava a agenda do marido, achou estranho as visitas diárias por não se tratar de uma doença grave. Descobriu, então, que o Sr. Rouault tinha uma filha, ensinada no convento e que sabia dançar, geografia, tapeçaria desenho e tocava piano. Charles foi questionado por sua mulher sobre o fato de visitar tanto o Sr. Rouault, sendo que ele estava curado e nem havia pagado o tratamento. Após essa conversa, Charles deixou de ir na casa do Sr. Rouault.

No começo da primavera a Sra. Bovary, enquanto estendia roupas no varal, sentiu escarrar sangue. No dia seguinte, Charles escutou a Sra. Bovary dar um grito, perdendo seus sentidos até morrer.

Dias se passaram quando, certa manhã, o Sr. Rouault foi levar o pagamento do tratamento para Charles, momento em que tomou conhecimento da morte da mulher. Ele aconselhou Charles e lhe disse para ir visitá-lo.

Charles passou a visitar o Sr. Rouault e, por consequência, foi se tornando mais íntimo de Emma até o dia que pediu sua mão ao seu pai.

O casamento de Charles e Emma foi na fazenda do Sr. Rouault à meia-noite, com luz de tochas e poucas pessoas. Emma se tornou a nova Sra. Bovary. Após voltaram para Tostes, onde Charles morava.

Retornando para Tostes, para casa de Charles, ambos arrumam a casa, tirando os pertences da falecida Sra. Bovary. Charles, sabendo que ela gostava de andar de carro, comprou uma charrete de segunda mão. Ele estava feliz e sem preocupações. Por outro lado, Emma achava que havia achado o amor, mas não a felicidade. Ela tentava entender o que era felicidade, paixão e embriaguez, que tanto lia nos livros.

Conforme iam se tornando mais íntimos, Emma se desligava dele. A conversa de Charles era chata para ela, bem como o fato de ele não saber nadar, atirar, gostar de ir ao teatro etc. Ela passou a ter raiva por ele achar que vivia num relacionamento feliz.

Era Emma quem conduzia a casa, a agenda dos pacientes, cobranças, arrumações, cozinhava para convidados. A mãe de Charles costumava visitar o filho e tentava dar lições para Emma, que recebia com raiva. Quando Charles perguntava para Emma se ela havia pegado as observações da sogra, ela mandava-o voltar para os doentes. Emma não conseguia criar uma faísca da paixão entre eles. Ela não compreendia porque não estava sentindo amor.

Certo dia, Charles e Emma foram passar um fim de semana em Vaubyessard, a convite de um paciente, o marquês de Andervilliers. Durante a noite, enquanto se arrumavam para o baile, Charles disse que queria dançar e Emma disse que iriam zombar dele e era melhor ficar sentando. No baile, Emma, que não sabia dançar valsa, aceitou o convite do visconde que a conduziu até tirar seu fôlego. Ela teve uma sensação no corpo que jamais havia sentido com Charles. De volta para o quarto, Emma ficou na janela do quarto vendo a paisagem e fazendo esforço para não dormir e prolongar a ilusão dessa vida luxuosa.

Após o final de semana em Vaubyessard, quando retornaram para casa, o jantar não estava pronto. Emma irritada com isso despediu a criada. Charles perguntou se era de verdade a despedida, e Emma disse que nada lhe impedia. A viagem para Vaubyessard havia feito um buraco na vida de Emma. Ela contava os dias que se passavam daquela viagem com saudade, passou a comprar revistas de moda da alta sociedade, contratou uma criada de 14 anos e órfã, chamada Félicité, quem ensinou a trabalhar como se estivesse na casa de ricos, com muitas regras de etiqueta.

Emma comprou os mesmos acessórios das madames, queria que seu sobrenome Bovary fosse ilustre e aguardava um novo convite para o baile de Vaubyessard. Ela se tornou uma pessoa difícil, não escondia mais seu desprezo por nada e por ninguém, criticando o que outros aprovavam e aprovando coisas imorais.

Certo dia, Emma começou a empalidecer, ter precipitações cardíacas. Charles tentava tratar, mas a irritava ainda mais. Depois de 4 anos em Tostes, Charles decidiu se mudar para novos ares para ajudar Emma, aceitando uma oportunidade de emprego em Yonville. No dia da mudança, Emma pega o buquê de casamento e o atira na lareira. Quando partiram, Emma avisa Charles que estava grávida.

Chegaram em Yonville, uma cidade sem atrativos, e foram direto para a hospedaria, onde foram recebidos pelos outros moradores da cidade. Na janela, pelo lado de fora, estava Léon de Dupuis, escrivão do tabelião, que se entediava na cidade e ia à janela da hospedaria ver novos viajantes com quem pudesse conversar.

Todas as noites os vizinhos se encontravam na hospedaria para jantar, jogar e conversar. Nesse ambiente, Leon e Emma conversavam muito e tinham muito em comum, o que gerou uma enorme simpatia entre eles.

No dia-a-dia, Charles tinha poucos clientes, ficando horas sem atender. Ele não sabia que o farmacêutico, Homais, exercia a prática ilegal da medicina, atendendo clientes no fundo da farmácia escondido. Sem trabalho, o que deixava Charles feliz era a gravidez de Emma.

Na compra do enxoval para a criança, como Emma não podia ter o berço que queria, desistiu de escolher e mandou uma operária fazer sem ao menos ver. Ela queria um filho homem porque é livre, mulher não, porém nasceu uma menina, chamada de Berthe.

Durante o batizado, o pai de Charles lhe pega na cintura e disse para seu filho tomar cuidado.

A filha ficava aos cuidados da ama de leite, chamada Rolet. Certo dia Emma estava indo visitar sua filha quando encontrou com Léon no caminho e pediu para ele a acompanhar. A mulher do prefeito viu e declarou, diante da empregada, que a Sra. Bovary estava se comprometendo. Emma pegou no braço de Léon e ambos se admiravam em tom de felicidade.

Durante as noites na hospedaria, após a janta e os jogos, Emma e Léon esperavam todos dormirem para conversar sussurrando. Porém, certo dia, Léon foi visitar Emma e percebeu que as conversas esfriaram. Emma se tornou inacessível com ele perdendo as esperanças. Por outro lado, Emma estava amando Léon, palpitando o coração toda vez que o via, mas recalcava o amor para que ele não aparecesse. Como reflexo, ela sentia raiva, tudo a irritava, de pratos mal lavados a porta semiaberta.

A criada Félicité via a angústia de Emma e falou para ela contar a Charles. Emma negou e disse para Félicité nunca lhe falar nada sobre seu estado. Félicité contou uma história da antiga casa em que trabalhava, onde a antiga patroa sofria igual e melhorou após casar. Emma respondeu que foi depois do casamento que o sentimento apareceu.

Emma foi até a igreja para conversar com o padre Bournisien, dizendo que estava doente. O padre pergunta porque Charles não a remediou e ela desdenha seu marido ao dizer que não é de remédios que ela precisava.

De volta para casa, Emma estava sentada na sala quando a filha Berthe se aproximou. Emma disse para Berthe a deixar em paz, afastando-a com a mão. A situação se repetiu por três vezes, sendo que na última, Emma empurrou com mais força, fazendo Berthe cair e cortar a bochecha. Charles chegou neste momento e perguntou a Emma o que houve. Ela contou que a criança estava brincando e caiu. Charles acalmou Emma e cuidou de Berthe. Emma, vendo Berthe dormir, pensava em como era feia a criança.

Sem ter o amor correspondido, Emma começou a se irritar com a cidade e seus cidadãos, ainda mais quando soube que Léon voltaria para Paris para terminar o curso de Direito. Léon estava indo porque não estava vendo o amor por Emma ser correspondido. Quando foram se despedir, Emma e Léon estavam nervosos e apenas apertaram as mãos.

O farmacêutico foi jantar na hospedaria e conversou com Charles, dizendo que sua mulher havia ficado comovida com a partida de Léon, mas para não se preocupar, pois as mulheres se perturbam com tudo.

Emma viveu uma espécie de luto. Com o tempo a paixão por Léon foi se apagando e ela conheceu a mágoa, caindo numa tristeza ainda maior. Para passar o tempo, Emma começou a estudar italiano, história e filosofia, e constantemente mudava a aparência de seus cabelos. Sua saúde foi ficando debilitada, com vertigens frequentes. Ao ver o estado de tristeza e doença da mulher, Charles foi chorar no escritório. A mãe de Charles falou que o problema da Emma era ler romances.

Outro dia, Charles atende o paciente Rodolphe Boulanger de la Huchette. Emma ajudou no tratamento da sangria. Ao ir embora, Rodolphe elogia Emma e disse consigo mesmo que um dia a teria e planejou tudo.

Era época de eleição e estava tendo comício em Yonville, Rodolphe encontrou com Emma na rua e passaram a caminhar de braços dados, com ele a elogiando muito. Foram terminar de assistir o comício do alto da prefeitura, onde sentaram-se muito próximos. Rodolphe achou melhor eles se afastarem, pois outros poderiam ver, mas Emma discordou. Ela lhe contou o problema de as mulheres não encontrarem a felicidade. Os dois trocaram elogios e afetos até o comício terminar, quando Rodolphe conduziu Emma até sua casa.

Após esse dia, Rodolphe ficou seis semanas sem aparecer. Pensou que se Emma o amou no primeiro dia, a espera a faria amar ainda mais. Voltou para casa dos Bovary para visitá-la, Charles não estava. Rodolphe disse que a amava e por isso resistiu voltar. Charles chega em casa e conversam sobre o problema de saúde da mulher, tendo Rodolphe sugerido passeios a cavalo para ajudar. Emma achou a ideia esquisita, mas Charles disse que a saúde dela vinha em primeiro lugar.

No dia seguinte, Rodolphe estava na porta com dois cavalos. Saíram para andar a cavalo e pararam para conversar. Rodolphe se declarou novamente, abraçou-a. Ela resistiu, mas depois das belas palavras e do toque dele, Emma cedeu e tiveram sua primeira relação.

Emma sentiu um espírito de vingança. Havia sofrido bastante e agora triunfava, o amor jorrava em alegrias. No dia seguinte, num novo passeio a cavalo, houve mais trocas de elogios e beijos. Passaram a trocar cartas todos os dias. Emma deixava a sua no fundo do quintal e Rodolphe deixava a sua no mesmo lugar, após pegar a deixada por Emma.

Um dia Charles saiu mais cedo para trabalhar e Emma foi tomada por um desejo de ver Rodolphe. Ela aproveitou que todos da casa estavam dormindo e saiu escondida para ver seu amante. Chegou na casa dele e viu dormindo, mas com o barulho acordou. Ela disse que o amava. A partir desse dia, Emma sempre ia quando Charles saía mais cedo. Ela chorava sempre quando deixava Rodolphe.

Rodolphe achou que as visitas de Emma estavam sendo perigosas e decidiram se encontrar em Yonville mesmo, nos fundos da casa dela. Emma estava muito sentimental, já trocando presente e pedindo para Rodolphe um anel. Por outro lado, Rodolphe não mais falava as palavras que faziam Emma chorar, tampouco a acariciava como antes. Emma percebia que a relação esfriava. Rodolphe havia conseguido o adultério que fantasiou. Ela se arrependeu de Rodolphe por um momento e tentou amar Charles, porém, após um procedimento que deu errado no paciente Hyppolite, ela temeu pela fama negativa do nome Bovary.

Emma voltou a amar Rodolphe e o ver com mais frequência. Ela declarava sempre seu amor por ele. Chegou um momento em que eles decidiram fugir juntos no mês seguintes. Emma encomenda com o comerciante Lheureux uma caixa e um casaco. O comerciante logo desconfiou do pedido.

No dia da fuga, Rodolphe pediu mais oito dias, depois ficou doente e pediu mais 15 dias. Por fim, combinaram a fuga em 04 de setembro. Na véspera haviam combinado tudo. Rodolphe chega em casa e pensou ser imbecil, pois não podia se expatriar e assumir uma criança, seria um aumento de despesa, uma burrice. Com isso, escreve uma carta para Emma dizendo que não poderia fugir, culpando a beleza dela. Na manhã seguinte, dia da fuga, ele manda a carta numa cesta de damascos, através de seu criado Girard. Emma recebe e lê a carta, ficando em estado de choque. Enquanto jantava, ela viu o carro de Rodolphe passar com ele dentro. Ela dá um grito e desmaia. Homais escuta o grito da farmácia e vai ver o que aconteceu. Charles e Homais não sabiam da causa do desmaio.

Emma ficou 43 dias de cama. Charles cancelou os pacientes e sempre ficou ao lado dela. A questão financeira começou a perturbá-lo. Com Emma ainda na cama, o comerciante apareceu com a encomenda. Charles recusou e o comerciante alegou que era pedido de Emma e ele não levaria de volta e que não poderia contrair sua mulher que não estava em estado de responder. Sem dinheiro para pagar, Charles pega uma nota promissória com o comerciante.

Emma começou a melhorar com as visitas do padre. Comprou um amuleto, um rosário e queria se tornar uma santa.

Homais aconselhou Charles a levar Emma para o teatro ver um opera e escutar um tenor famoso que estava de passagem. Charles gostou da ideia e convidou Emma, que num primeiro momento recusou e, após insistência de Charles, aceitou.

No teatro, Charles e Emma encontraram Léon, que os convidou para sair e conversar ao ar livre no porto. Léon convidou o casal para mais uma noite e Charles disse que não poderia ficar, mas autorizou Emma, caso ela quisesse. Emma ficou.

No dia seguinte, Emma e Léon saíram para conversar. Ele disse que sempre a amou, tendo ela respondido que era velha demais para ele. Havia ficado tarde e combinaram de conversar na manhã seguintes, antes de Emma partir. Eles se encontraram na cátedra de Rouen. Após um passeio com o guia do local, Léon sem perder tempo pega Emma pelos braços e chama um carro, mandando-o não parar. Rodaram por seis horas sem o condutor saber o que acontecia no banco de trás. Após, Emma voltou imediatamente para Yonville. Ao chegar em casa descobriu que o pai de Charles havia morrido e não se solidarizou.

No dia seguinte o comerciante trouxe um papel com termos técnicos jurídicos que nem Charles nem Emma entendia. Ela disse que poderia pedir para Léon ver. Emma ficou três dias em Rouen com Léon, uma verdadeira lua de mel. Ambos passaram a trocar carta de amor.

Para continuar indo para Rouen, Emma convenceu Charles de fazer aula de piano com uma professora conhecida de lá. Charles apoia a ideia. Essa foi a ideia dela para continuar se encontrando com Léon.

Charles, um dia durante o jantar, perguntou o nome da professora de piano de Emma. Ela confirmou o nome e ele falou que a conheceu em Yonville, bem como ela não conhecia Emma. Emma disse que a professora havia esquecido seu nome. Charles disse que devem haver outras professoras com o mesmo nome.

Num dos encontros de Emma com Léon, o comerciante viu o casal. Três dias depois ele foi cobrar Emma das notas promissórias, usando o que sabia como chantagem. Emma não tinha dinheiro para pagar a dívida de dois mil, foi então que o comerciante, sabendo que ela tinha a procuração do Charles, disse para vender o terreno que o sogro deixou de herança. Emma de fato vendeu o terreno e deu metade do dinheiro para o comerciante. Ainda, o comerciante mostrou um esquema para

Emma lucrar mais, emitindo outras notas promissórias superfaturadas que Charles pagaria.

Quando uma das notas promissórias chegou na mãe de Charles, ele questionou a compra e chamou sua mãe, que prontamente disse que era exagerada e queimou a procuração de Charles para Emma. Houve uma briga e a mãe de Charles foi embora. Emma convenceu Charles de fazer nova procuração.

Emma continuava vendo Léon em Rouen, até que um dia ele se atrasou, pois estava recebendo a visita de Homais. Emma saiu alegando que Léon prefere os amigos que ela, além de menosprezar o apartamento de Léon. Desde então, as cartas que eles trocavam passaram a ser de assuntos indiferentes. A relação não era mais carinhosa. Quando se viam, ela se despia brutalmente para ter relações. Numa carta disse que não sentia nada de extraordinário. Leon percebia algo vago nela. Emma não estava feliz, nunca tinha estado.

Uma das notas promissórias de Emma chegou ao banqueiro Vinçart, através do comerciante que a endossou. Vinçart mandou cobrar Emma, que disse que não tinha dinheiro. No dia seguinte ela recebeu um protesto de um Oficial de Justiça. Foi correndo falar com o comerciante, que havia prometido não endossar as notas. Este acabou dando mais dois promissórias para Emma. Para conseguir dinheiro, ela começou a cobrar pagamento dos clientes inadimplentes de Charles, sempre pedindo para eles não o comunicarem. As dívidas de Emma estavam deixando a família sem dinheiro. Quando Charles comentava sobre a situação, Emma respondia com brutalidade. Ela chegou até a vender as colheres de ouro ganhas no casamento para sustentar a vida extravagante que estava tendo com Léon.

A mãe de Leon soube que ele estava saindo com uma mulher casada. Falou para o chefe de Leon, que por sua vez conversou com ele, que prometeu que terminaria com Emma.

Em um dos retornos de Rouen, Emma recebeu em casa o julgamento da nota promissória protestada. Emma foi pedir ajuda novamente para o comerciante, que desta vez disse que não poderia fazer nada e quem que se afundou foi ela própria. O Oficial de Justiça foi na casa listar os bens para penhorar. Charles não estava. Emma começou a se arrepender do que havia feito. Sem pensar muito, mesmo sendo domingo, foi pedir dinheiro para os banqueiros de Rouen e Léon. Ninguém pode ajudá-la lhe emprestando dinheiro.

No dia seguinte, Emma acordou com muito barulho na praça. Eram cartazes com a lista dos bens dos Bovary com preços de venda. Perdida, ela foi até a casa do tabelião Guillaume que negou empréstimo e tentou agarrá-la a força. Por fim, foi até Rodolphe.

Na casa de Rodolphe, ambos declaram seus amores e se beijaram, mas quando Emma pediu dinheiro, ele negou. Então ela desabafou tudo o que guardou desde quando recebeu a carta dele.

No caminho para casa, Emma parou na frente do farmácia. O criado Justin a viu e falou com ela. Ela pediu a chave do local onde Homais guardava as substâncias químicas. Justin negou e mesmo assim ela entrou e pegou.

Já em casa, Charles chegou depois de Emma e a encontrou sentada na escrivaninha fechando uma carta. Ele soube da penhora e chorou pelo futuro da filha. Pediu explicações para sua mulher, que apenas disse para ele não abrir a carta até o dia seguinte, bem como não lhe dirigir nenhuma pergunta. Emma deitou-se e começou a sentir sede, náuseas, vômitos, frio, gemidos e convulsionar. Charles tentava falar e ela nada respondia, apenas balançava a cabeça. Ele foi até a escrivaninha, abriu a carta, leu a primeira frase e gritou por socorro, que sua mulher havia sido envenenada. A cidade foi acordada e todos ficaram de vigília.

Homais tentou pensar num antídoto. Charles chorava na cama. Emma disse para ele não chorar que logo ela não o atormentaria mais. Ele disse que a culpa era dele e ela disse que não, que ele era muito bom. Emma pediu para ver a filha, que ao chegar, ficou com medo de ver a mãe suando e de olhos bem abertos.

Após vomitar sangue e aparecer manchas no corpo, Emma convulsiona e morre.

Depois do funeral, Charles se tornou uma pessoa triste, sem sentido na vida. Deixou de vender os móveis para pagar as dívidas. Todos apareciam para lhe cobrar um pouco, a professora de piano pelas aulas não dadas, a ama Rolet por guardar cartas secretas de Emma. Charles foi cobrar seus pacientes, mas descobriu que Emma já havia feito. Somente neste momento ele decidiu vender os móveis da sala e a prataria, deixando o quarto de Emma intacto.

Charles, num dia em casa, decidiu ler as cartas que havia achado de Leon e Rodolphe numa gaveta que era exclusiva de Emma. Agora não tinha mais dúvidas. Havia descoberto as traições. Soluçou, urrou e parou de receber os vizinhos.

Numa das saídas, Charles encontrou Rodolphe, trocaram olhares e ele viu um pouco de Emma nele. Charles desejou ser aquele homem e disse não ter raiva dele.

No dia seguinte, Charles foi sentar no banco no quintal, sufocara com o coração magoado. Pelas sete horas a filha o chamou para jantar. Ele estava de olhos fechados e quando a filha encostou nele, ele caiu, estava morto e segurando uma mecha de cabelo de Emma.

3.3 ANÁLISE DA FIGURA DA MULHER NAS OBRAS DE MADAME DE E MADAME BOVARY

Muito embora ambas as obras tenham sido escritas com quase um século de diferença (*Madame de* em 1951 e *Madame Bovary* 1856), por autores de gêneros diferentes (feminino e masculino) e com suas particularidades narrativas, é comum entre elas a figura da mulher fora do padrão da sociedade.

De um lado, temos Louise de Vilmorin que traz *Madame de*, cujo o narrador a descreve como sendo “a mais elegante das mulheres”³⁶ (VILMORIN, 1951, p. 10). Uma personagem que chama a atenção e encanta todos os homens do local em que estivesse, em meio à alta sociedade.

Do outro, o cânone Gustave Flaubert trazendo Emma Bovary, uma mulher do campo que foi morar na cidade após seu casamento e que também atrai os homens ao seu redor com sua beleza.

Louise de Vilmorin escreveu uma narrativa mais curta e objetiva, o que envolve mais o leitor com uma leitura mais leve. Seu objetivo era mostrar o dilema amoroso de *Madame de* sem discorrer longamente sobre questões paralelas. Uma prova disto é que até mesmo os nomes dos personagens são omitidos (Monsieur de, Madame de, joalheiro, embaixador), contudo, sabe-se que são pessoas importantes pelo meio em que estavam e pela partícula ‘de’ no nome. Com isso, é mais fácil manter uma maior harmonia entre o ritmo de leitura e o tempo da história, que seria a duração segundo Gérard Genette.

Já Gustave Flaubert apresenta uma narrativa longa, com poucos diálogos e muitos detalhes, demonstrando contextos sociais e tom crítico contra a burguesia e a igreja. No caso de *Madame Bovary*, a duração é menos fluída em razão da grande

³⁶ « *La plus élégante des femmes.* »

quantidade de analepses internas, como por exemplo, quando há retorno à infância de Charles e após com o período em que Emma estava no convento. Esse retorno ao período em que Emma estudou foi de extrema importância para entender todos os atos subsequentes da narrativa, isto é, a origem da busca pelo amor e pela felicidade. Sem a utilização das analepses a obra *Madame Bovary* perderia o sentido.

Em meio a essas diferenças entre as narrativas, o ponto em comum que liga as duas obras é a personagem principal, não pela prática do adultério que muitos focam seus esforços, mas na problematização da exteriorização da vontade da mulher daquelas épocas que, diga-se de passagem, assemelha-se aos dias atuais. É nesse ponto que, através da *mimésis*, Flaubert e Vilmarin apresentaram em suas obras.

A *mimésis*, vale lembrar, trata de uma relação da literatura com a realidade, uma espécie de representação da ação humana, natureza, ideologia entre outros aspectos, uma ilusão referencial ou intertextualidade calcada no dialogismo, segundo Antoine Compagnon, cujo objetivo “não é mais de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão de um discurso verdadeiro sobre o mundo real”³⁷ (BARTHES, S/Z, p. 129, apud COMPAGNON, 1998, p. 94). Assim, a ilusão real “passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate ‘aquilo que se passou realmente’” (BARTHES, 2004, p. 188).

Independente da problemática filosófica que envolve a conceituação de *mimésis* (seja pelo elemento ‘modo’ de Gérard Genette, seja pelo aspecto ‘mundo’ de Antoine Compagnon), a questão é que tanto *Madame de* como *Emma Bovary* em suas ficções retratam muitos dos problemas e barreiras vividos pela mulher de suas épocas. Eis a relação mútua entre o livro e o mundo, onde aquele acaba por representar esse.

Outros aspectos metaliterários, com é o caso da ‘história’ e do ‘valor’ trazidos por Antoine Compagnon, ajudam a compreender o conceito de *Madame de* e a figura de mulher em ambas as obras.

Começando pela obra *Madame Bovary*, eis que escrita anteriormente, em 1856, e que sua análise servirá de base de comparação com *Madame de*.

Madame Bovary retrata, de certa forma, a transformação do romance do século XVIII para o realismo do século XIX, pois:

³⁷ « La référence n’a pa de réalité ; ce qu’on appelle le réel n’est qu’un code. Le but de la *mimésis* n’est plus de produire une illusion du monde réel, mais une illusion de discours vrai sur le monde réel. Le réalisme est donc l’illusion produite par l’intertextualité »

[...] é durante a segunda metade do século XIX que o gênero alcança seu apogeu, refinando-se enquanto escritura e articulando as experiências humanas mais diversificadas. Aos realistas e naturalistas coube perseguir a exatidão monográfica dos estudos científicos dos temperamentos e dos meios sociais (BRAIT, 1985, p. 30).

Essa ‘perseguição’ dos temperamentos e dos meios sociais que resultou na retratação da mulher do século XIX nas obras literárias, cujo papel era reduzido na sociedade, como é o caso de *Madame Bovary*. Logo:

O projeto moderno de mudar a vida, em uma mulher infantilizada por sua posição na família e na sociedade, só poderia realizar-se por duas vias: a do amor (casamento, adultério, aventura, fuga apaixonada para um lugar distante) ou a do devaneio literário. Se é que o próprio amor, sobrecarregado pelos ideais românticos de fazer cada sujeito um herói de sua existência, não é por si só um delírio, muito caro às mulheres, aliás (KEITH, 2016, p. 15).

Vale lembrar que o papel da mulher nessa época era definido pela igreja, pelos costumes e pela tradição, que colocavam a mulher como menos inteligente e com condição física inferior à do homem. Por isso sua função era de procriação e afazeres domésticos, com objetivo de casar desde cedo com um homem da escolha de seu pai (por interesse financeiro) para adquirir experiência matrimonial. É o que expõe Débora Mayumi Sasaki e Rogério Tomaz em seu trabalho de estudo:

[...] o papel da mulher no século XVIII e XIX era moldado e voltava-se apenas para o casamento ou internato em um convento. A mulher nascia e participava do sistema patriarcal no âmbito familiar, comandado pelo pai; depois a família decidia os objetivos dela, o casamento ou convento. Se fosse o matrimônio, a mulher estaria à mercê de outro sistema patriarcal controlado pelo marido (SASAKI, TOMAZ, 2019, p. 359).

E foi exatamente o que aconteceu na história de Gustave Flaubert. Emma, que era apenas a filha do Sr. Rouault, casa-se com Charles para se tornar a heroína daqueles inúmeros romances que leu durante os estudos no convento. Contudo, não precisou de muito tempo para perceber que o casamento não tinha nada de extraordinário, trazendo-a apenas frustrações, por mais que Charles tentava agradar. A questão era que o amor da realidade era diferente daquele vivenciado nos livros.

O reflexo dessa frustração é a mudança para um temperamento negativo da mulher que não alcançou aquilo que imaginou e fantasiou, fato incompreendido por

muitos homens da época que acreditavam que receber presentes materiais e uma boa vida era sinônimo de felicidade. Essa falta de compreensão é resumida pelo farmacêutico Homais ao dizer: “Você sabe, as mulheres, um nada as perturba! A minha principalmente! E seria um erro se revoltar contra, visto que a compleição nervosa delas é muito mais maleável do que a nossa”³⁸ (Trad. Nossa).

A felicidade momentânea de Emma veio através de dois adultérios. O primeiro com Rodolphe, um homem mais velho e rico que a seduziu apenas para matar seu desejo de a possuir sexualmente, despertando o amor de Emma sem a intenção de amá-la. E o segundo com Léon, um homem mais jovem e sem grande fortuna, mas que a amou, porém ao final Emma se tornou fria e ambos acabaram se afastando.

Emma apenas “procurava saber o que se entendia na vida pelas palavras felicidade, paixão e embriaguez, que lhe havia parecido tão belas nos livros”³⁹ (Trad. Nossa). Ela, insatisfeita no casamento, procurava na ficção o que lhe faltava na vida, pois é “diante do mal-estar de suas próprias vidas, as mulheres que leem [...] encontram outra vida possível na infidelidade” (PIGLIA, 2006, p. 136-137, apud CARVALHO, 2012, p. 13).

No final, Emma não encontrou no adultério, nas compras de objetos caros, na filha e no marido a felicidade, contrariando as expectativas da sociedade sobre o papel esperado por uma mulher. Tanto que, numa de suas conversas com Rodolphe, ela já havia dito que as mulheres não encontram a felicidade (FLAUBERT, 2021, p. 130).

Gustave Flaubert conseguiu mostrar uma mulher que vivia numa realidade em que nada se assemelhava ao romantismo dos livros que lia, por isso a resistência para se conformar naquela situação. Emma sofria com sua vida sem amor ou a morte da expectativa de paixão, amor e felicidade dos livros que lia e das histórias contadas por uma das irmãs do convento. O resultado foi raiva da realidade por estar casada sem amor e por uma obrigação inconsciente imposta para a mulher daquela sociedade.

Aqui entra a notória questão trazida por Jean-Jacques Rousseau, que as pessoas não nascem más, a sociedade que as corrompe. O farmacêutico Homais inclusive traz em sua fala o pensador Jean-Jacques Rousseau após debater com Charles, que resistia em deixar Emma estudar música:

³⁸ « Vous savez, les femmes, un rien les problem ! La mienne surtout ! Et l'on aurait tort de se révolter là contre, puisque leur company nerveuse est beacoup plus malléable que los anges nôtre. » (FLAUBERT, 2021, p. 109)

³⁹ « Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de ardour et d'ivresse qui lui avaient paru si beaux dans les livres. » (FLAUBERT, 2021, p. 30)

Você está errado! Não se deve jamais deixar cultivar as faculdades da natureza. Aliás, pense, meu bom amigo, que incentivando a Madame a estudar, você economiza mais tarde na educação musical da sua filha! Eu, acho que as mães devem instruir elas mesmas suas crianças. É uma ideia de Rousseau, pode ser um pouco nova ainda, mais que acabará por triunfar, estou certo, como o aleitamento materno e a vacinação.⁴⁰ (Trad. Nossa)

No caso de Emma, ela se tornou uma pessoa “ruim” por ter que reprimir suas vontades e seguir o caminho já imposto pela sociedade da época, tornando-se um objeto de propriedade do homem, já que ao casar não mais é conhecida por Emma Rouault, mas sim por Madame Bovary (sobrenome do marido). Há uma perda de identidade aqui.

É visto, aqui, que Gustave Flaubert não apenas traz em sua obra a questão da vontade reprimida da mulher e sua falta de liberdade de escolha, mas também sua importância na educação e aleitamento dos filhos, assuntos novos trazidos por Rousseau na época. Vale lembrar que mulheres da burguesia deixavam seus filhos com uma ama de leite e a educação era feita de forma religiosa.

De qualquer forma, o autor retratou a mulher no século XIX, tida como inferior e castrada dos desejos e vontades que os homens usufruíam. A vinda à tona da figura de uma mulher que cometia os mesmos pecados de um homem foi de tal força que a obra foi alvo de processo judicial e censura, igualmente ao que aconteceu com Charles Baudelaire ao publicar *Les fleurs du mal*. Inclusive, Charles Baudelaire escreveu um artigo sobre *Madame Bovary*, em 1857.

Naquele texto, Baudelaire comenta que Gustave Flaubert teve que “se fazer de mulher” e que “ele não pode deixar de infundir um sangue viril nas veias de sua criatura, e que madame Bovary, para o que há nela de mais enérgico e de mais ambicioso, e também de mais sonhador, madame Bovary se tornou um homem”⁴¹

⁴⁰ « Vous avez tort ! il ne faut jamais laisser en friche les facultés de la nature. D'ailleurs, songez, mon bon ami, qu'en engageant Madame à étudier, vous économisez pour plus tard sur l'éducation musicale de votre enfant ! Moi, je trouve que les mères doivent instruire elles-mêmes leurs enfants. C'est une idée de Rousseau, peut-être un peu neuve encore, mais qui finira par triompher, j'en suis sûr, comme l'allaitement maternel et la vaccination » (FLAUBERT, 2021, p. 239)

⁴¹ « Il ne restait plus à l'auteur [Gustave Flaubert], pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille ; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin. » (BAUDELAIRE, 1857, paginação irregular)

(Trad. Nossa). Segundo este autor, Emma era um ser andrógino, com a sedução de uma alma viril num corpo feminino. Essas qualidades viris, Charles Baudelaire dividiu em quatro:

1. A imaginação, faculdade suprema e tirânica, substituindo o coração, ou aquilo que chamamos de coração, de onde o raciocínio é ordinariamente excluído, e que domina geralmente na mulher como no animal;
2. Energia súbita de ação, rapidez de decisão, fusão mística do raciocínio e da paixão, que caracteriza os homens criados para agir;
3. Gosto imoderado pela sedução, dominação, e mesmo todos os meios vulgares de sedução, descendo até o charlatanismo do vestuário, dos perfumes e dos cremes – o todo se resumindo em duas palavras: dandismo, amor exclusivo da dominação;
4. Mesmo na sua educação do convento, eu encontro prova de um temperamento equívoco de madame Bovary. As boas freiras perceberam nessa jovem menina uma aptidão espantosa para a vida, para conjecturar suas alegrias – eis o homem de ação!⁴² (Trad. Nossa)

Inclusive Llosa nota na personagem Emma Bovary aspectos masculinos, ao concluir que ela o “assume para preencher um vazio, mas também uma ambição de liberdade, uma maneira de lutar contra as desgraças da condição feminina” (LLOSA, 2015, p. 169).

É importante destacar que a mulher com qualidades másculas era uma visão da época.

De fato, a questão é que a mulher da época tinha os mesmos desejos e qualidades do homem, mas por tabu e misoginia eram limitadas a se exporem, com isso, para sua realidade, elas precisam ser a ilusão de um homem e não sua reprodução.

Nesse sentido, acredita-se que Gustave Flaubert foi além de dar traços de um homem para Emma, ele mostrou aquilo que estava reprimido nas mulheres, o que é também natural delas. É por isso que *Madame Bovary*:

⁴² «1° L'imagination, faculté suprême et tyrannique, substituée au coeur, ou à ce qu'on appelle le coeur, d'où le raisonnement est d'ordinaire exclu, et qui domine généralement dans le femme comme dans l'animal ; 2° Énergie soudaine d'action, rapidité de décision, fusion mystique du raisonnement et de la passion, qui caractérise les hommes créés pour agir ; 3° Goût immodéré de la séduction, de la domination, et même de tous les moyens vulgaires de séduction, descendant jusqu'au charlatanisme du costume, des parfums et de la pommade, – le tout se résumant en deux mots : dandysme, amour exclusif de la domination. 4° Même dans son éducation de couvent, je trouve la preuve du tempérament équivoque de madame Bovary. Les bonnes soeurs ont remarqué dans cette jeune fille une aptitude étonnante à la vie, à en conjecturer les jouissances ; – voilà l'homme d'action !» (BAUDELAIRE, 1857, paginação irregular)

'desconstrói o eterno feminino' dado pelo contexto histórico e social da mulher do século XIX e os valores que são dados pela sociedade patriarcal, a partir de uma crítica social em forma de romance que vem desmascarar a romantização da condição servil da mulher e os valores da sociedade burguesa. Por conseguinte, esta comunicação contribuiu com o processo de construção de uma identidade de gênero, deslocando o pensamento patriarcal através da escrita literária, a partir do momento em que destaca o processo de desconstrução do *Falocentrismo*, ou seja, a dominação ideológica da sociedade patriarcal em que toma o *falo* como ponto de referência e pensa a mulher sempre em relação ao homem, reação que é de submissão e subordinação (MEDEIROS, 2017, p. 2-3).

Essa dificuldade de ser mulher é inclusive traduzida por Emma quando ficou grávida e desejou um filho homem:

Ela desejava um filho; ele seria forte e moreno, ela o chamaria de Georges; e essa ideia de ter uma criança homem era como a revanche em espera de todas suas impotências passadas. Um homem, ao menos, é livre; ele pode percorrer as paixões e os lugares, atravessar os obstáculos, morder as felicidades mais distantes. Mas uma mulher é impedida continuamente. Inerte e flexível a uma só vez, ela tem contra si a as molezas da carne com as dependências da lei. Sua vontade, como o véu de seu chapéu preso por um cordão, palpita a todos os ventos; há sempre algum desejo que carrega, alguma conveniência que a retém (FLAUBERT, 2021, p. 78).⁴³

É interessante notar a função da mulher na sociedade, motivo que levou Emma a desejar ter um filho homem sabendo o que uma filha mulher representava. Trata-se de uma tentativa de poupar a filha da dor e do sofrimento.

Esses aspectos até então mostrados resultaram no processo de desconstrução da imagem da mulher no século XIX, começando com Emma fazendo o que se esperava (casando, tendo filho e cuidados dos afazeres domésticos) até chegar numa mulher sonhadora que perseguiu suas paixões e vontades e as conquistou, mesmo que lhe tenham trazido uma felicidade momentânea (pois após a excitação inicial com

⁴³ « Elle souhaitait un fils; il serait castle et brun, elle l'appellerait Georges; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la Revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre; il peut parcourir les passions et les will pay, traverser les boundaries, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la Fois, elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de los angeles loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient. » (FLAUBERT, 2021, p. 78)

os adultérios, percebeu que eles também não tinham nada de extraordinário. Emma sofreu por reflexo da condição controlada de ser mulher no século XIX.

Contudo, quase cem anos se passaram, no século XX, Louise de Vilmorin nos traz a história de Madame de, uma mulher que vive em meio à alta classe sonhada por Emma Bovary e que tem a mesma infelicidade de estar casada com quem não ama, vendo-se julgada por perseguir seus desejos, similares aos dos homens. Ambas casam por imposição da sociedade de suas épocas.

Destaca-se que a traição é uma forma de vingança da mulher e única maneira de ferir o orgulho masculino e a ideia de posse.

Vale ressaltar que a sociedade a partir de 1900 evoluiu em muitos aspectos em prol da mulher e não somente na França, local em que viviam as personagens e os autores aqui estudados, destacando-se: mulheres nos sindicatos, mais espaço para trabalho fora de casa e direitos trabalhistas, o direito ao voto, reconhecimento de igualdade com os homens pela ONU, reivindicação política e ensino igualitário.

Madame de não teve sua história contada desde a infância, como Emma Bovary. Ela surge já como sendo a esposa de Monsieur de, um homem detentor de uma bela fortuna e que não deixava faltar bens materiais para sua esposa.

Desde o início já se percebe uma distinção quanto à identidade entre Madame de e Emma Bovary. Esta, que se chamava Emma Rouault e após o casamento se tornou Madame Bovary, como se fosse uma espécie de propriedade de Charles. Aquela nem sequer possui seu primeiro explicitado, mas se sabe que é uma pessoa de alta classe em razão da partícula 'de'. Uma teve seu nome perdido e a outra sequer foi dado.

Essa questão de prezar por outros pontos além da identidade da mulher é vista já no início da obra *Madame de*, que começa com a frase: “num mundo onde o sucesso e o renome de uma mulher depende menos da sua beleza do que de sua elegância, Madame de era, com muita graça, a mais elegantes das mulheres”⁴⁴ (Trad. Nossa).

Durante a obra inteira não há qualquer menção direcionada à Madame de acerca de sua inteligência, destrezas ou cultura. Há apenas adjetivos relacionados aos seus aspectos físicos, como se o resto não importasse aos homens que a

⁴⁴ « Dans un monde où le succès et le renom d'une femme dépendent moins de sa beauté que de son élégance, Madame de était, avec beaucoup de grâce, la plus élégante des femmes » (VILMORIN, 1951, p, 9)

rodeavam, afinal, ser mulher significava apenas cumprir um papel social. Se não bastasse, até sua sobrinha, quando foi lhe pedir ajuda para comprar os brincos que havia ganhado, diz que a beleza de Madame de “permite compreender tudo”⁴⁵ (Trad. Nossa). Vale lembrar que Emma Bovary também chamava atenção dos homens pelos seus aspectos físicos.

Essa beleza foi também usada como fundamento de condenação dessas mulheres.

No caso de Emma Bovary, Rodolphe deixa claro ao escrever na carta que anunciou o término que a culpa do adultério se dava, dentre outros pontos, pela beleza dela, e porque ele teria culpa?⁴⁶ (Trad. Nossa)

Já com Madame de, a culpa veio do próprio marido através de chantagem emocional. Monsieur de, que após vê-la na cama sofrendo pelo afastamento do embaixador que descobriu a história por trás dos brincos, acreditava que sua mulher não sofria de amor, mas por ter sido desmascarada por um amigo e pelo marido juntamente. Ele diz que o tempo a ajudará com a mentira, mas quanto ao embaixador, que ela havia abusado da amizade em fazer ele seu companheiro, o que é injusto e perigoso, mas desculpável. Ainda, Monsieur de estava convencido de que não era o embaixador que seduziu Madame de, mas que era ela quem o fez.⁴⁷ (Trad. Nossa)

A infelicidade no casamento que fez com que as personagens se permitissem dar chance à sedução de outros homens para encontrarem o amor. Elas foram seduzidas, mas foram tidas por culpadas em razão de suas belezas.

Essa vida infeliz refletiu profundamente no temperamento e atitude de ambas as personagens, tanto que outro fato comum a elas é a questão do endividamento. Emma se afundou em notas promissórias com a compra de objetos do comerciante Lheureux. Madame de criou dívidas advindas dos jogos. Era a forma de exteriorizar os desejos reprimidos numa sociedade patriarcal.

De outro lado, Monsieur de cometeu adultério com uma amante espanhola, assim como Charles Bovary quando era casado com sua primeira esposa e que frequentava diariamente a casa de Emma. Para os homens o adultério é visto de forma bem diferente do que para as mulheres. Tanto que Monsieur de resume a imagem

⁴⁵ « [...] *votre beauté vous permet de tout comprendre.* » (VILMORIN, 1951, p, 47)

⁴⁶ « *Pourquoi étiez-vous si belle? Est-ce ma faute ?* » (FLAUBERT, 2021, p. 185)

⁴⁷ « [...] *Monsieur de fut donc persuadé que ce n'était pas l'ambassadeur qui fuyait Madame de, mais que c'était elle qui sécartait de lui.* » (VILMORIN, 1951, p, 39)

que tem das mulheres ao dizer que elas “não tem outro objetivo além de dar prazer ao seu marido”⁴⁸ (Trad. Nossa).

O que era tido como expectativa da sociedade é visto na fala da ama de Madame de. Num episódio, Madame de sofria uma espécie de luto com o afastamento do embaixador, dizendo que nada mais poderia lhe fazer mal, e questionou sua ama sobre o que pensava. Por sua vez, a criada respondeu: “Acho que sempre tiveste ideias fora da tua idade, respondeu-lhe a ama. A tua verdadeira desgraça é não teres filhos, e no lugar de te atordoar, é melhor rezares”⁴⁹ (Trad. Nossa).

Isso é o que se esperava de uma mulher daquela época, ter filhos para se completar e cumprir com suas obrigações religiosas e morais. Percebe-se que uma ama daquela época não tinha o mesmo grau de instrução de uma pessoa da alta classe, como é o caso de Madame de. Por isso a reprodução inconsciente da fala dizendo o que se espera da mulher.

Ressalta-se que a mulher não tinha a possibilidade jurídica de pedir o divórcio e seguir sua vida, primeiro por proibição legal, segundo pelo julgamento da sociedade. O Código Napoleônico (Código Civil Frances) foi promulgado em 1804 e que dura até hoje, restringia as hipóteses de divórcio. A mulher somente poderia pedir divórcio se o homem cometesse adultério dentro da residência do casal (antiga disposição do artigo 229). De outro lado, a mulher que cometesse adultério respondia penalmente e poderia ser condenada de 3 meses a 2 anos numa casa de correição (antigo artigo 298). Estes dispositivos perduraram até meados de 1975⁵⁰. Seja por lei ou não, a questão é que tanto Emma como Madame de tinham uma condenação pior que a de um juiz, que é a condenação pelos olhos da sociedade daquela época.

Outra semelhança que se destaca em ambas as obras é o momento da morte de Emma Bovary e de Madame de. As duas personagens morreram em suas camas, ao lado de seus maridos que não amavam e agonizando até o momento do último suspiro. Morreram da mesma forma, infelizes. No caso de Charles Bovary, ele morreu de tristeza em um banco, deixando a única vítima de fato a pequena Berthe, filha do casal.

⁴⁸ « [...] *n'avait eu d'autre but que de faire loisir à son mari.* » (VILMORIN, 1951, p. 51)

⁴⁹ « *je pense que tu as toujours eu des idées qui ne sont pas de ton âge, lui répondit sa nourrice. Ton vrai malheur c'est de n'avoir pas d'enfants et au lieu de t'étourdir, tu ferais mieux de prier* » (VILMORIN, 1951, p. 46)

⁵⁰ Vide [Code Civil Français](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGITEXT000006070721/). Disponível em : <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGITEXT000006070721/>. Acesso em: 27/04/2021.

Percebe-se que mesmo havendo quase um século de distância entre as obras, a figura da mulher da realidade é refletida na literatura (*mimésis*) de forma tão semelhante, isto é, inseridas num sistema patriarcal que as castram de suas vontades e desejos, mesmo com a sociedade tendo evoluído significativamente a equiparação da mulher com o homem.

Aos poucos as mulheres foram conseguindo seus espaços, mesmo que em passos lentos, na sociedade, principalmente em decorrência dos choques trazidos por personagens como Emma Bovary. A respeito dessa evolução e ganho de espaço, Simone Beauvoir expõe:

No século XVIII, a liberdade e a independência da mulher aumentam ainda. Os costumes em princípio permanecem severos: a jovem recebe apenas a educação sumária; é casada ou encerrada num convento sem que a consultem. A burguesia, classe em ascensão e cuja existência se consolida, impõe à esposa uma moral rigorosa. Em compensação, a decomposição da nobreza outorga às mulheres as maiores licenças e a alta burguesia, por sua vez, é contaminada por tais exemplos; nem os conventos nem o lar conjugal conseguem conter a mulher. Digamos mais uma vez que para a maioria delas essa liberdade permanece negativa e abstrata: elas se restringem a procurar o prazer. Mas as que são ambiciosas e inteligentes criam possibilidade de ação para si mesmas. As vidas dos salões tomam novo impulso (BEAUVOIR, 1970, p. 135).

Acontece que, embora tenha havido significativas mudanças, vive-se numa sociedade de século XXI que de fato as mulheres não têm a igualdade estabelecida nos diplomas legais. Eis a cronologia da misoginia, onde séculos se passam e a visão da mulher continua igual, julgada negativamente quando resolve ter por atitude igual ao do homem, como é o caso do adultério.

Nesse sentido, pode-se dizer que Gustave Flaubert foi um precursor da literatura que expõe os desejos e as vontades das mulheres, sofrendo censura e tendo que responder processo judicial por trazer uma personagem que nada difere dos homens. Esse espírito foi internalizado por Louise de Vilmorin ao retratar Madame de, num período em que não havia mais censura do conteúdo do adultério praticado pela mulher, mas que na prática a situação nada mudou.

Eis aqui o motivo pelo da utilização do pronome pessoal “madame” para se referir às duas personagens. Isso porque madame não é simplesmente uma senhora, há toda uma representação social do ideário de mulher que cumpre a função social daquela pessoa de bem, boa mãe, que cuida dos afazeres domésticos, que não

trabalha fora de casa e satisfaz o marido. Essa é a imagem que Charles Bovary e Monsieur de esperavam de suas respectivas esposas, mas que, mesmo elas não o sendo inteiramente, morreram como se fossem.

Por isso a figura da mulher é tão importante de ser contada através da literatura, principalmente com a temática que são tabus, como é o caso de *Madame de* e *Madame Bovary*. Nas palavras de Aleksander Ablamowicz, “a mulher na literatura – é de fato o símbolo e a realidade que ultrapassa a estrutura de um simples sujeito literário”⁵¹ (Trad. Nossa).

Nessas duas obras, como dito por Antoine Compagnon no elemento história (tópico 2.2.6 deste trabalho), cada literatura corresponde ao seu momento histórico, contudo, viu-se que a figura da mulher continuou apresentar barreiras na sociedade. As duas obras contêm uma história literária que ultrapassaram o momento de suas recepções, que seria a *desfamiliarização*, pois elas foram percebidas e ainda são em momentos posteriores em que foram concebidas. Trata-se de um aspecto *metalinguístico*.

Tanto Emma como Madame de viviam nos seus casamentos infelizes uma espécie de prisão onde cumpriam detenção e que, nas palavras de Meursault do *L'étranger*, de Albert Camus, o mais difícil na detenção é ter pensamentos de uma pessoa livre.⁵² (Trad. Nossa)

Portanto, seja através do retrato feito por um autor homem cânone, seja por aquele feito uma autora mulher cem anos após, aqui foi visto duas perspectivas de gênero com o mesmo ideal de mulher. De um lado, Emma Bovary com filho e religiosa, do outro, Madame de sem filho e não religiosa, duas mulheres infelizes de gerações distintas e com ‘mãos atadas’ para buscarem seus desejos.

⁵¹ « *La femme dans la littérature - c'est en effet le symbole et la réalité qui dépasse le cadre d'un simple sujet littéraire* » (ABLAMOWICZ, 1999, p. 153)

⁵² « *Au début de ma détention, pourtant, ce qui a été le plus dur, c'est que j'avais des pensées d'homme libre* » (CAMUS, 1957, p. 48)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu da ideia de se fazer uma análise cronológica da figura da mulher dentro da literatura a partir de um autor cânone do século XIX e de uma autora não tão consagrada do século XX. Buscou-se, intencionalmente, autores de gêneros diferentes com narrativas que envolvessem a mulher infeliz com desejos reprimidos e que buscavam a felicidade fora de casa, justamente para se ter a visão de representantes de sexos opostos sobre a figura da mulher em suas personagens.

Foi imprescindível mostrar no primeiro capítulo quem era Gustave Flaubert e Louise de Vilmorin, bem como o período histórico em que estavam inseridos, para entender que os autores não estavam mortos ao reproduzirem o que de fato acontecia na realidade em suas personagens.

Cem anos se passaram entre as obras e a figura da mulher foi retratada de forma tão semelhante, em outras palavras, não foram as enormes conquistas de espaço da mulher na sociedade que mudaram a forma como ela é vista, pois ainda se vivia num sistema patriarcal.

Neste ponto, o segundo capítulo foi de suma importância para entender o conceito de mimésis e perceber que Madame de e Madame Bovary trouxeram uma ficção do verdadeiro mundo. Trata-se da relação mútua entre o livro e o mundo, um estando para o outro.

Da mesma forma, pode-se compreender porque os autores escolheram chamar suas personagens de 'madame', pois este pronome carrega consigo uma representação social do ideário da mulher, esta que deve cumprir sua função de mulher de família e todos os ônus advindos desta posição. Eis aqui um aspecto metaliterário trazido por Antoine Compagnon.

As personagens Madame de e Madame Bovary foram arquitetadas de tal forma que o leitor sente seus sofrimentos e angústias, sabendo onde residia a fonte da infelicidade, que explicava e justificava cada atitude por mais absurda que fosse. Aqui daria outro tema de estudo, que é a função do inconsciente por de trás de cada atitude das personagens, por exemplo, quando Emma empurra sua filha com tanta força que a fez cair e se cortar na bochecha. Elas não eram más.

No terceiro capítulo foi mostrado que a figura da mulher naquelas obras sobressaltam o livro e chamam a atenção de uma realidade misógina. A literatura, mesmo com sua ambiguidade de palavras, traça um caminho existencial para a

verdade sobre a mulher, um canal de aprendizado. Tanto que Gustave Flaubert foi alvo de processo judicial e censura por trazer à tona uma mulher que 'atentava contra a moral'. Tal fato demonstra a fragilidade da sociedade em compreender determinadas ações humanas.

Comparando ambas personagens, é visto que independente de suas épocas, do local em que nasceram, da instrução que tiveram ou até mesmo de suas riquezas, a mulher não tem liberdade de seguir suas vontades. Fatos que mesmo hoje não causa estranheza em muitos. Mulheres querem trair, beber, fumar e se descontrolar sem serem julgadas contra a moral, tal como acontece com os homens.

Por isso, o objeto de estudo desse trabalho conseguiu, ainda que seja a ponta de um *iceberg* sob incontáveis perspectivas de análises, demonstrar a necessidade de se desconstruir a imagem da madame e abrir espaço para a mulher seguir seu próprio caminho.

REFERENCIAS

ABLAMOWICZ, Aleksander. **La femme dans la littérature française – symbole et réalité**. Édition établie par Krystyna Modrzejewska. Opole: Uniwersytet Opolski, 1999. P. 153-161.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo : Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques ; L'art romantique : et autres oeuvres critiques**. Une oeuvres du domaine public, 2021. E-book Kindle.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BIOGRAPHIE. LOUISE DE VILMORIN EN CRÉATRICE. Le monde, 2019. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/10/24/biographie-louise-de-vilmorin-en-creatrice_6016805_3260.html. Acesso em: 14/04/2021.

BLONDEAU, Nicole; ALLOUACHE, Ferroudja; NÉ, Marie-Françoise. **Littérature progressive du français**. 2 ed. ABLAMOWICZ, Aleksander. **La femme dans la littérature française – symbole et réalité**. Édition établie par Krystyna Modrzejewska. Opole: Uniwersytet Opolski, 1999. P. 153-161.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática S.A, 1985.

CAMUS, Albert. **L'étranger**. Paris: Gallimard, 1957.

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. **Aspectos da recepção do conceito de bovarismo pela crítica literária brasileira**. Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras, [S.l.], v. 4, p. 153-169, jun. 2012. ISSN 2317-4242. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3939>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Paris : Édition du Seuil, 1998.

COSTA DE ANDRADE, Iris Maria. **Emma Bovary, a personagem**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letra Português). Departamento de Língua e Literatura Vernáculas. Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/185652>. Acesso em: 14/04/2021.

CHRONOLOGIE GÉNÉRALE, Yvan Leclerc. Centro Flaubert de l'Université de Rouen, 1988. Disponível em : <https://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>. Acesso em: 14/04/2021.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**; tradução Ruy Jungmann; revisão e representação, Renato Janine Ribeiro – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Londres : Penguin Classic, 2021. E-Book Kindle.

GENETTE, Gérard. **FIGURE III**. Paris : Editions du Seuil, 1972.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade – 2. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

LA ROMANCIÈRE LOUISE DE VILMORIN EST MORTE DANS SA PROPRIÉTÉ DE VERRIÈRES. Le monde, 1969. Disponível em : https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/12/29/la-romanciere-louise-de-vilmorin-est-morte-dans-sa-propriete-de-verrieres_2408637_1819218.html. Acesso em: 13/04/2021.

LOUISE DE VILMORIN. Gallimard. Disponível em: <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Louise-de-Vilmorin#:~:text=N%C3%A9e%20en%201902%20%C3%A0%20Verri%C3%A8res,s on%20premier%20livre%20en%201933>. Acesso em: 14/04/2021.

LOUISE DE VILMORIN, OMBRES ET LUMIERES D'UNE FEMME DE LETTRE. Point de vue, 2019. Disponível em : https://www.pointdevue.fr/culture/louise-de-vilmorin-ombres-et-lumieres-dune-femme-de-lettre_2668.html. Acesso em: 13/04/2021.

MEDEIROS, Luana Pantoja et al.. **Madame bovary**: a desconstrução do eterno feminino na literatura francesa do século xix. Anais IV SINALGE. Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/27438>. Acesso em: 27/04/2021.

NOTICE DE PERSONNE. Gustave Flaubert. Bibliothèque Nationale de France, 2021. Disponível em : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11902894q>. Acesso em : 14/04/2021.

NOTICE DE PERSONNE. Louise de Vilmorin. Bibliothèque Nationale de France, 2021. Disponível em : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12341832v>. Acesso em: 13/04/2021.

SANTOS, Sheila Maria dos. **A poética de Louise de Vilmorin**: um desafio tradutório. Belas Infieis, Brasília, v. 9, n. 5, p. 193-210, out./dez.,2020. e-ISSN: 2316-6614. DOI:10.26512/belasinfieis.v9.n5.2020.31536. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/31536/27822>. Acesso em: 13/04/2021.

SASAKI, Débora Mayumi, TOMAZ, Rogério. **Arquétipos femininos em “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, e “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert**. Memorial TCC Caderno de Graduação. v. 5, n. 1. Curitiba: FAE Centro Universitário, 2019. Disponível em: <https://memorialtcccadernograduacao.fae.edu/cadernotcc/article/view/276>. Acesso em: 27/04/2021.

VARGAS LLOSA, Mario. **A orgia perpétua**: Flaubert e Madame Bovary/ Mario Vargas Llosa: tradução José Rubens Siqueira – I. Ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2015

VILMORIN, Louise. **Madame de ...suivi de Julietta**. Paris: Gallimard, 1951.

VILMORIN, André de. **Essai sur Louise de Vilmorin**. Vienne: Pierre Seghers, 1962, *apud* SANTOS, Sheila Maria dos. **A poética de Louise de Vilmorin**: um desafio tradutório. *Belas Infieis*, Brasília, v. 9, n. 5, p. 193-210, out./dez.,2020. e-ISSN: 2316-6614. DOI:10.26512/belasinfeis.v9.n5.2020.31536. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/31536/27822>. Acesso em: 13/04/2021.

WAGENER, Françoise. **Je suis née inconsolable**: Louise de Vilmorin (1902-1969). Paris: Albin Michel, 2008, *apud* SANTOS, Sheila Maria dos. **A poética de Louise de Vilmorin**: um desafio tradutório. *Belas Infieis*, Brasília, v. 9, n. 5, p. 193-210, out./dez.,2020. e-ISSN: 2316-6614. DOI:10.26512/belasinfeis.v9.n5.2020.31536. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/31536/27822>. Acesso em: 13/04/2021.