

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

Discurso indireto livre em *Madame Bovary* de Flaubert: o despontar da forma

Igor Milenkovich Ávila

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez-Jorge.

SÃO PAULO
2012

ÁVILA, Igor Milenkovich – igormlk@yahoo.com

Discurso indireto livre em *Madame Bovary* de Flaubert: o despontar da forma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Resumo

Este trabalho de pesquisa propõe um percurso pela sistematização do discurso indireto livre: uma observação, uma interpretação e uma análise de suas manifestações no romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. A partir desses objetivos, apresentamos um exemplo de identificação de formas dotadas de fontes enunciativas múltiplas neste romance. Primeiramente a abordagem linguística serve-nos para identificação e descrição do fenômeno, em seguida passamos à análise literária, que se concentra no exame de discursos indiretos livres em um excerto específico, focalizando a questão da transposição temporal. A abordagem do discurso indireto livre aqui presente ainda contempla as suas decorrências em outros níveis narrativos, tais como: a representação, as vozes, o papel do leitor e a expressão da subjetividade no discurso do outro.

Abstract

This research proposes a trajectory through the systematization of the free indirect speech: an observation, an interpretation and an analysis of its manifestations in the novel *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert. From these objectives, we present examples of multiple enunciation sources identified in the forms of this novel. First of all, the linguistic approach is useful in the identification and description of the phenomenon; then, we start a literary analysis, which emphasizes the study of free indirect speech in a specific excerpt, focusing in the question of time transposition. This approach of free indirect speech also takes into account its consequences in other narrative levels, such as: the representation, the voices, the role of the reader and the subjective expression in the other's discourse.

Résumé

Ce travail de recherche propose un parcours à travers la systématisation du discours indirect libre : une observation, une interprétation et une analyse de ses manifestations dans le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. À partir de ces objectifs, on présente un exemple de l'identification de tournures avec des sources énonciatives multiples dans ce roman. D'abord, l'approche linguistique nous sert pour l'identification et la description du phénomène, ensuite nous passons à l'analyse littéraire, qui se fixe dans l'examen des discours indirects libres dans un fragment spécifique, focalisant la question de la transposition temporelle. L'approche du discours indirect libre ici présente contemple ses développements aux autres niveaux narratifs, tels quels : la représentation, les voix, le rôle du lecteur et l'expression de la subjectivité dans le discours d'autrui.

Índice

I. Apresentação.....	5
II. Discurso indireto livre em <i>Madame Bovary</i>	7
Capítulo 1 – Em torno do problema linguístico.....	8
Parte II – Discurso indireto livre em <i>Madame Bovary</i> : uma análise.....	25
Capítulo 1 – Um posicionamento de partida.....	25
Capítulo 2 – Análise de um excerto.....	30
Capítulo 3 – Singularização da expressão.....	66
Capítulo 4 – Efeitos de sentido ligados ao procedimento.....	76
Parte III – Outros caminhos.....	97
Representação e vozes.....	97
O papel do leitor.....	99
O discurso quer ser do outro.....	102
III. Conclusões	106
IV. Referências bibliográficas.....	110

I. Apresentação

O discurso indireto livre (DIL) flaubertiano é um tema recorrente dentro da crítica especializada nesse autor e também nos estudos sobre esse procedimento narrativo específico. Flaubert expandiu o uso desse procedimento na literatura, explorando ao máximo suas potencialidades e singularizando-o no processo de sua escrita. Tomou-o como uma espécie de artefato linguístico com uma grande gama de efeitos sobre suas narrativas. Na época da primeira publicação de *Madame Bovary* (1857) não havia uma classificação e uma sistematização dos estudos dessa forma, mas estudos posteriores no campo da Linguística revelaram que se tratava de um procedimento largamente utilizado na literatura francesa. Após as primeiras reflexões sobre o tema nos anos 1880 na Alemanha elaboradas por Adolf Tobler¹, tivemos a publicação de Charles Bally em 1912 : *Le style indirect libre en français moderne I*, e em 1926, a tese de doutorado de sua aluna Marguerite Lips³ deu continuidade ao legado de seu professor. Outros estudos tanto no campo da Linguística como no campo da crítica literária flaubertiana abordaram e deram grande ênfase a esse assunto durante o século XX. A partir desse ganho narrativo, um tipo específico de enunciação começou a ser amplamente praticado pelos romancistas. Este trabalho de pesquisa visa investigar mais precisamente o discurso indireto livre, no tocante às suas especificidades e também como constituição de uma expressão literária que se particularizou entre outros, pelo uso desse procedimento.

A definição de um campo de estudo para o DIL já nasceu problemática com diferentes campos de estudo reivindicando o objeto. Primeiramente os estudos literários, com o aprofundamento acerca da obra de Flaubert, avançaram na investigação desse objeto de estudo, posteriormente, com o avanço na área da Linguística e da análise do discurso, o problema foi reivindicado para as ciências da linguagem. Segundo Ishihara⁴, historicamente, ele foi objeto dos estudos literários, sendo englobado como uma das modalidades do discurso relatado (DR). Portanto, é difícil definir apenas um campo de atuação para o DIL, e durante as

¹ TOBLER, A. Vermischte Beiträge zur französische Grammatik. In: *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XI, 1887, p. 437-41 (“eine Mischung indirekter und direkter Rede, die, von jener das Tempus und die Personen des Verbums, von dieser die Wortstellung und den Ton nimmt”, p. 437).

² BALLY, C. Le style indirect libre en français moderne I. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1912, v.IV, n.10, p. 597-606.

³ LIPS, M. *Le style indirect libre*. Paris: Payot, 1926.

⁴ ISHIHARA, T. *Discursos relatados e alteridades linguísticas – descrições em português e francês*. Tese (doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo São Paulo, 1996. p. 21.

análises aqui propostas, serviremo-nos dos instrumentos que nos forem úteis para abarcar esse complexo objeto de estudo.

O presente trabalho de pesquisa propõe-se, em um primeiro momento, a fazer um levantamento bibliográfico acerca dos debates sobre o DIL, situá-lo em relação ao romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert e apresentar uma pequena incursão analítica sobre o tema em um fragmento selecionado desse romance.

A Linguística classifica o DIL como uma das espécies de discurso relatado (DR), categorizado como uma das três formas clássicas (discurso direto - DD, discurso indireto - DI e discurso indireto livre - DIL) de representação do discurso do outro. Porém observa-se no seu uso um funcionamento diferente dos demais discursos relatados, pois ele não separa sintaticamente o discurso citante do discurso citado. Quanto ao sistema temporal que funciona no DIL, as conversões dos tempos verbais do enunciado “original” ao enunciado de chegada do DIL seguem comumente as conversões de um DD a um DI, entretanto sabemos que não há uma correspondência total e sistemática do sistema temporal entre os enunciados produzidos pelo locutor primário e secundário.

Os estudos literários desenvolvem uma interpretação mais relativizada, considerando-o como um *style indirect libre*, expressão do estilo de um escritor, noção também problematizada no presente trabalho. A identificação desse procedimento depende de uma investigação mais detida da sua situação de enunciação e do contexto narrativo, das relações envolvidas entre as vozes do narrador e das personagens, bem como da interpretação de quem lê o DIL, e de como este pode ser lido em termos de expressão de uma subjetividade, e da natureza narrativa de sua produção.

Não pretendemos opor os pontos de vista dos estudos literários e da linguística a fim de obliterarmos ou nos reduzirmos a um ou outro ponto de vista, mas julgamos útil nos servirmos de algumas noções linguísticas para delimitarmos e descrevermos nosso objeto de estudo, a fim de podermos avançar em uma interpretação e análise literária mais satisfatória em termos de estruturação e sistematização de uma matéria que se mostra tão abrangente.

Portanto é com fins de melhor apreensão do objeto de estudo, que nos dispomos a nos servir de algumas noções da Linguística para referendar sua complexidade e sua natureza tanto literária (efeito de sentido) quanto linguística (fato de língua).

Et la révolution de vision, de représentation du monde
qui découle – ou est exprimée – par sa syntaxe [celle de
Flaubert], est peut-être aussi grande que celle de Kant
déplaçant le centre de connaissance du monde dans
l'âme.

(PROUST, M., 1971, p. 299)

I. O Discurso indireto livre em *Madame Bovary*

Capítulo 1 – Em torno do problema linguístico

Com *Madame Bovary*, Flaubert tornou-se reconhecido pelo “belo estilo”⁵, pelo “bem-escrever”⁶ e pela “perfeição plástica e sonora da frase”⁷. Porém não foi uma posição alcançada sem uma transformação da opinião da crítica e das primeiras reações à primeira edição de *Madame Bovary*⁸. No prefácio das edições da correspondência de Flaubert editada por Jean Bruneau⁹, o editor mostra encontrar-se em uma difícil situação quanto à transcrição das cartas de Flaubert, devido ao confronto com outras edições já publicadas (Bruneau cita as edições Charpentier, Conard e o *Supplément à la Correspondance* (1954)), nas quais desenvolvimentos suprimidos, frases julgadas sem importância, correções ao texto original, inclusive do ponto de vista do estilo, somado ao fato de as cartas já publicadas serem menos onerosas ao editor do que as cartas inéditas que ali se encontravam dificultavam a publicação da correspondência de Flaubert. Além disso, Bruneau assinala que Flaubert comete inúmeros erros de ortografia, além de possuir costumes ortográficos próprios, uma acentuação arbitrária e uma pontuação particular que lhe confere um estilo próprio. Assim, abre-se a oportunidade para o preenchimento, ou suposta correção dos editores da correspondência de Flaubert, no que se refere a um uso particular da língua (o desenvolvimento de uma linguagem literária), e o nascimento e o desenvolvimento de uma expressão individual.

Para a preparação da sua primeira publicação em romance, Flaubert dedicou cinco anos até as correções e seu estabelecimento. Percebe-se então um importante trabalho de revisão e de reescrita feito pelo escritor até estabelecer a versão final do texto. Não só a correspondência, mas também os manuscritos dos romances de Flaubert revelam que houve um processo de depuração da forma desde a esquematização dos planos, até os primeiros rascunhos e a organização na página para se chegar a uma versão final. Após a primeira publicação em folhetim na revista literária *Revue de Paris* de 1º de outubro a 15 de dezembro de 1856, o texto do romance *Madame Bovary* sofreu supressões devido ao processo judicial sofrido por Flaubert¹⁰, seu editor e o gráfico que imprimiu seu livro, tendo como alvo passagens da parte final do romance.

⁵ DEBRAY-GENETTE, R., DUCHET, C., FOUCAULT, M. et al. *Travail de Flaubert*. Tours: Editions du Seuil, 1983, p. 7. “beau style”.

⁶ *Idem, Ibidem*. “bien-écrire”.

⁷ *Idem, Ibidem*. “la perfection plastique et sonore de la phrase”.

⁸ FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Lévy frères, 1857.

⁹ FLAUBERT, G. *Correspondance*. v.1 – janvier 1830 à avril 1851. Paris: Gallimard, 1973. (Edição estabelecida por Jean Bruneau.)

¹⁰ Processo do Ministério Público Francês movido contra Gustave Flaubert sob a acusação de ultrage à moral pública e religiosa e aos bons costumes em 29 de janeiro de 1857.

A partir da leitura dos manuscritos de *Madame Bovary* pelo seu amigo Maxime Du Camp, a quem confiou a leitura do romance, e que por sua vez remeteu para Laurent Pichat, redator proprietário da *Revue de Paris*, Maxime redige uma carta-resposta à Flaubert. A carta foi redigida algum tempo depois que recebeu os manuscritos de *Madame Bovary* e revelam os primeiros comentários sobre a obra de Flaubert. Maxime Du Camp e Laurent Pichat acreditavam ter mais experiência para reformular o romance a fim de atingir o gosto do público em geral: “notre expérience acquise de ces sortes de choses et aussi à notre affection pour toi”¹¹ pareciam estar acima do todo da composição da obra, posição que os autorizaria a fazer os cortes necessários sob a prerrogativa de serem feitos por pessoas mais experientes (*exercée et habile*¹²) no mercado editorial.

Vemos não só uma dificuldade para a publicação de *Madame Bovary* integralmente desde sua primeira apreciação, mas também como partes foram consideradas inúteis desde sua primeira publicação, e não compreendidas como indispensáveis à constituição da narrativa, que já anteriormente passara por um longo processo de depuração quando da sua redação de cinco anos. Os comentários de Guy de Maupassant sobre a primeira publicação de *Madame Bovary* são os seguintes:

*En ouvrant le volume [o exemplar que saiu das mãos do redator Laurent Pichat, proprietário da Revue de Paris], on trouve de page en page des lignes, des paragraphes, des morceaux entiers retranchés. La plupart des choses originales et nouvelles sont biffées avec soin*¹³.

Desde a aparição de *Madame Bovary* em 1856 (primeiramente sob a forma de fascículos na *Revue de Paris*), crônicas jornalistas elencaram as primeiras listas dos supostos erros de Flaubert. Em 1899, Émile Faguet forneceu a lista mais conhecida¹⁴. Em seu livro *Flaubert*, Faguet discorre da seguinte maneira suas considerações sobre o estilo de Flaubert:

Certes, nous tous, nous n'écrivons pas mieux que cela ; mais ce n'est pas là le style d'un grand écrivain, même laissant courir sa plume. Le bon style et la langue correcte ne lui était pas *naturels*. Il avait besoin de se surveiller et de s'appliquer pour y atteindre.
(...)

¹¹ Disponível em: <http://www.hibouc.net/lib/maupassant-roman-1.pdf>, p. 25. Acessado em: 02/08/2011.

¹² *Idem, ibidem*.

¹³ FAGUET, É. *Flaubert*. Paris: Hachette, 1899, p. 147.

¹⁴ *Idem*. Corrections de Flaubert. *La Revue bleue*. 3 juin 1899, p. 695-97 *apud* PHILIPPE, G. *Sujet, verbe, complément : le moment gramatical de la littérature française, 1890-1940*. Paris: Gallimard, 2002.

Flaubert peut être considéré comme un modèle de style. Je dis de style. Sa langue n'est pas encore *absolument* pure, parce que pour la langue, ne l'écrivent sans défaillance que ceux que la parlent sans une erreur ; et à cet égard je crois que seul Théophile Gautier en notre siècle est impeccable. On trouve dans *Madame Bovary* : Au dîner elle affecta quelques répugnances ; mais, comme *il la renforçait...*", locution normande; - "cette célébrité sentimentale ne laissait pas *que* de...", locution tout à fait vicieuse, quoiqu'elle ait pris quelque autorité depuis cinquante ou soixante ans ; - on y trouve encore : "Grâce sans doute à cette *bonne volonté* dont il fit preuve *il dut* de ne pas descendre dans la classe inférieure", - "elle se rappelait l'échéance des billets, *obtenait des retards*". - "Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, *fanait à la moisson*." (...) "*elle hésita si elle ne s'en retournerait pas chez elle, ou entrerait quelque part pour s'asseoir.*"

(...)

On pourrait relever une douzaine d'autres erreurs de ce genre, ce qui, je le reconnais, est fort peu ; mais ce qui encore, pour un écrivain de ce rang, est beaucoup trop.¹⁵

Sem dúvida estamos diante de uma outra perspectiva sobre a linguagem empregada em *Madame Bovary*, que pressupõe o seguimento restrito de uma norma culta e de um purismo muitas vezes artificial e pretensamente nivelador da linguagem. Além disso, não concebe a incorporação de outras linguagens a um registro supostamente elevado e literário. A formação da escrita de *Madame Bovary* implicou no desenvolvimento de um método próprio, que pouco a pouco se renovava sem se preocupar com um regulamento de composição interno fixo, incluindo em sua produção novos espaços escriturais (tomados como suporte) como cadernos, roteiros, planos e rascunhos. A preocupação na confecção da unidade de cena, em seguida da página (unidade de composição em termos de concepção do fólio) apontam para uma unidade menor de significação, mas que deveria ter o acabamento perfeito no nível sintático, lexical e fonético, na qual a expressão correta deveria atender às necessidades da expressão da ideia.

A questão da forma na escrita romanesca tomava novo relevo e inaugurava, assim, uma renovação completa da reflexão sobre o estatuto da literatura, que seria identificado mais tarde pelos críticos literários. Philippe¹⁶ denomina essa fase como "momento gramatical da literatura francesa", período compreendido entre 1890 e 1940. Em 1919, um artigo confidencial desencadeia uma querela sobre o estilo de Flaubert. Em 1920, Henri Céard escreve na primeira página do *Petit Marseillais*: "Donc, Gustave Flaubert écrit mal". Tais discussões se alimentavam dos mesmos erros apontados no romance flaubertiano na época de sua publicação. Philippe sugere que essa intolerância esteja associada a um sentimento de

¹⁵ FAGUET, É. *Flaubert*. Paris: Hachette, 1899, p. 148-50.

¹⁶ PHILIPPE, G. *Sujet, verbe, complément : le moment gramatical de la littérature française, 1890-1940*. Paris: Gallimard, 2002.

enfraquecimento do patriotismo francês e à própria ideia de rejeitar a posição desse romance como um cânone literário, o que na época se apontava como a crise da língua francesa.

Em 1920, Thibaudet retoma as incorreções apontadas anteriormente por Faguet e a noção de que elementos de gramática comporiam fatos de estilo, categoria subdividida por ele em léxico (encontrar a palavra correta), prosódia (encontrar o bom ritmo) e retórica (sugerir com a ajuda de imagens e figuras). Compreendendo assim a constituição do que seria um bom estilo. As noções de correção gramatical e de bom estilo formam ainda um só critério de avaliação do *bem escrever*. Isto é, os critérios de valorização do estilo estavam muito ligados ao seguimento de uma norma estritamente culta. Assim, com a difusão das ideias de Faguet, *Madame Bovary* nas primeiras décadas do século XX passou de símbolo da “pureza ideal” para um “texto cheio de erros” (nas expressões citadas por Philippe¹⁷).

Dentre as propostas apresentadas por alguns dos debatedores acerca da relação correção gramatical *versus* estilo de Flaubert, encontramos a estrita separação de Louis Robert entre fato de linguagem e fato literário, posteriormente seguido por Thibaudet, bem como a proposta de Paul Souday: recusa da realidade dos erros cometidos por Flaubert.

Thibaudet começa então a investigar e a confrontar o texto flaubertiano para saber a própria concepção do autor sobre sua escrita. O crítico constata que as únicas leis a que Flaubert estava submetido eram a da harmonia, admitindo que o estilo e a gramática são coisas distintas.

Podemos pensar um pouco mais adiante ao conceber a literatura como uma maneira de explorar os limites da gramática, de testar hipóteses e possibilidades da língua, na qual a expressão não esteja a serviço de uma gramática desta língua, mas que ajude a construir uma gramática do texto.

Roland Barthes em *Le degré zéro de l'écriture*¹⁸ nos aponta para a busca de um não estilo, de um estilo mais próximo da oralidade na literatura pós-flaubertiana, distante da aparente unidade linguística herdeira do “bom estilo” que se praticava até a primeira metade do século XIX na literatura francesa. Nesse sentido, Barthes observa a busca de uma gramática que se regulamenta pelas próprias leis de necessidade de expressão do autor.

O que ocorreu antes da sistematização da gramática da língua francesa foi a estabilização de alguns usos da língua por gerações de escritores ou correntes literárias -- que contribuíram para a incorporação de novas estruturas por meio do uso e dos processos

¹⁷ *Idem*, p. 50-1.

¹⁸ BARTHES, R. L'utopie du langage. In: *Le degré zéro de l'écriture*. Disponível em http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__le_degre_zero_de_lecriture__fr.htm#3. Acessado em: 28/02/2012.

envolvidos na criação de uma obra literária--, fornecendo assim, elementos para a formulação e sistematização de uma gramática comum. Proust, em seu artigo *À propos du style de Flaubert*¹⁹, reconhece esse processo de fixação de uma gramática própria (*originalité gramaticale*) a Flaubert na sedimentação, na organização do discurso, na sintaxe de outros escritores posteriores. O modo de representar flaubertiano é de alguma maneira reproduzido, tem-se uma gramática reinventada para uma linguagem literária original.

Teve lugar então, outra discussão concomitante a essa pautada sobre a aplicação de normas gramaticais sobre o texto flaubertiano ou o reconhecimento de uma nova gramática que exploraria os limites da gramática normativa dentro da escrita flaubertiana. Trata-se do debate sobre o discurso indireto livre e o modo de transposição de falas e pensamentos: de um lado a tentativa de sistematização gramatical do procedimento, passível de descrição linguística; e do outro um efeito literário para a identificação de uma personagem ou uma projeção imaginária sobre a cena romanesca.

Observamos nesse período (entre a metade do século XIX e início do XX), um abandono progressivo da narração em primeira pessoa, sendo substituído o uso da norma do romance dramatizado, da narrativa objetiva, do narrador discreto, que ao mesmo tempo reintroduziria no romance a subjetividade da experiência individual, não mais confessional, desenvolvida por um centro de consciência de onde partia e concentrava toda a enunciação, mas integrando todo esse tipo de produção nas reações íntimas das personagens.

Para a transcrição em linguagem romanesca dessas produções íntimas das personagens, Flaubert se serve de um procedimento narrativo que seja capaz de exprimir todo esse conteúdo da vida interior, da consciência da personagem, sem abdicar da narração em terceira pessoa. Ao tentar traduzir a vida da consciência de suas personagens por elas mesmas, sem a intervenção de um narrador ostensivo, nota-se as possibilidades de apreensão desse fenômeno: trata-se de um fenômeno que exprime um sentimento ou de um fenômeno fruto de uma invenção de gramática. Sendo estes, termos de discussão da mesma natureza em relação àqueles anteriores: efeito literário ou estrutura linguística.

Os romanistas alemães do final do século XIX começam a levantar as primeiras discussões sobre as problematizações enunciativas. As formas de enunciação das falas ou dos pensamentos de outrem eram apreendidas de duas maneiras: enunciados que se remetiam explicitamente à situação de comunicação e à subjetividade do locutor, e enunciados que

¹⁹ PROUST, M. À ajouter à Flaubert. In: *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 1971, p. 299.

apareciam como impessoais. Não havia ainda uma nomenclatura tal qual conhecemos hoje de discurso indireto livre.

Sabemos que a descrição do fenômeno seja por gramáticos, linguistas ou estudiosos da literatura é posterior à sua ocorrência na própria literatura. A fim de esclarecer essa potencialidade multidisciplinar, descreveremos aqui um percurso mais panorâmico a propósito das acepções que nos podem ser úteis tanto no campo dos estudos literários como no campo da linguística.

Segundo Gothot-Mersch²⁰, no procedimento narrativo conhecido hoje como discurso indireto livre nota-se uma ruptura do limite interno e sintático do discurso da personagem e do discurso do narrador. Há a passagem a uma grande gama de recursos possíveis de se explorar com tal procedimento e a enunciação deixa de ter somente um dono, que a controla, que a distribui ao longo da narrativa.

A mesma autora reconhece no uso do estilo indireto de Flaubert, uma forma de evitar os diálogos em discurso direto e '*reculer*' *les choses secondaires*, colocando em evidência o que é essencial, ou seja, um processo de síntese e concisão da narrativa. Ao perceber que a quantidade de discursos diretos em *Madame Bovary*, sobretudo na primeira parte do romance, não passa de quatro páginas, a crítica literária nota que a quantidade de diálogo é muito reduzida, mas isso não significa que as vozes dessas personagens não estejam manifestas, apenas a maneira como são representadas na narrativa é modificada; e logo, temos espaço para a manifestação dessas vozes em discurso indireto livre. O reconhecimento do DIL em Flaubert para Gothot-Mersch implica em um ganho para a narrativa, nas possibilidades de expressão de um enunciado por várias vozes, na existência de planos sucessivos, nas gradações e nas combinações com outras formas de representação da fala.

Michel Butor²¹ percebe no DIL o principal procedimento para obter a adesão do leitor ao narrador provocando uma espécie de deslizamento entre os sujeitos dos enunciados que aparecem ao leitor. Tal indefinição provocaria um efeito de ilusão sobre o leitor: não se sabe quem realmente fala. Seu ponto de vista, sua interpretação de quem fala torna-se, então, extremamente móvel. Flaubert promove uma construção ativa da personagem junto ao leitor, evitando julgá-lo desde o começo como era a prática comum das narrativas do século XIX antes da ascensão do romance realista.

²⁰ GOTHOT-MERSCH, C. *apud* DEBRAY-GENETTE, R.; DUCHET, C.; FOUCAULT, M. et al. *Travail de Flaubert*. Tours: Editions du Seuil, 1983, p. 7.

²¹ BUTOR, M. *Improvisations sur Flaubert*. Paris: Le Sphinx, 1984.

Dentro de uma tipologia do romance mais abrangente encontramos no começo do século XIX o romance histórico, no qual fatos e personagens próximos da vida real dão sustentação para o desenvolvimento do seu enredo. Assim, as determinações e coerções factuais modelam a estrutura deste tipo de romance, no qual a voz do sujeito está em detrimento de uma coletividade e de um determinismo social motivado por fatores externos à constituição da personagem.

Por outro lado, com o desenvolvimento do romance realista, a construção das personagens parece se dar por elas mesmas e não pelo efeito de fatores exteriores à sua existência. Constituem-se pelo que enunciam, seu destino é fruto de suas próprias ações e decisões; seus discursos possuem um poder constitutivo capaz de mudar os rumos da trama. Nesse caso, a interpretação do leitor, a adesão ao ponto de vista da personagem deslocado da visão supostamente unívoca do narrador permite ao leitor distinguir a manifestação de vozes na narrativa. E é a mobilidade, que essa forma de narrar suscita na visão do leitor, quem promove o DIL a um importante papel na constituição da expressão própria de Flaubert.

Acreditamos serem bastante problemáticas as definições que aproximam a instância do autor àquele que escreve, ou àquele que realiza a função de escrever, pois tais sujeitos não coincidem com a(s) imagem(ns) apreensível(is) de uma totalidade discursiva: Em Flaubert, diversas totalidades discursivas são constituídas, e dessa forma, há uma conjunção de vozes que se fundem e se organizam, mas não necessariamente apontam para uma totalidade absoluta.

Pensamos que o discurso indireto livre faz parte da expressão flaubertiana não como estrutura dada, mas identificada *a posteriori*, na medida que lhe confere uma forma singular, ainda incipiente na sua constituição, mas que já se coloca como um dos artifícios da escrita flaubertiana. Seu papel na constituição de uma enunciação distancia-se das regras estabelecidas pelos retores do século XIX, tais como as quais a estilística é herdeira. A expressão flaubertiana não está ligada a parâmetros de criação externos aos procedimentos de criação do autor, que foram se constituindo ao longo do processo de escrita. Trata-se de uma expressão resultante de mecanismos inerentes à própria criação, e não exteriores à ela.

Os procedimentos de Flaubert colocam diversas formas de se expressar convivendo em um mesmo espaço escritural, que se forjam e possuem autonomia perante as demais vozes. Configuram-se vários enunciadores em um mesmo espaço discursivo, porém organizados por uma instância narrativa que não tem como função organizar todas as demais vozes manifestas. Portanto podemos identificar um estilo na organização e no arranjo de todas as vozes, ainda

que possamos identificar várias outras formas de expressão convivendo simultaneamente. Tomaremos por estilo de Flaubert não o resultado enunciativo de uma única fonte enunciativa, mas a possibilidade de fazer aparecer no tecido narrativo diversos discursos: a capacidade de dar espaço em sua escrita para a manifestação de vozes nem sempre coincidentes com o discurso do narrador.

Por meio desse procedimento adotado, o leitor pode se colocar no lugar de Emma Bovary e viver junto com ela suas aflições, seus anseios, seus desejos até seus últimos instantes agonizantes. Assim propõe Butor, considerando que Flaubert incita uma participação ativa do leitor em sua literatura, para que ela se desenvolva. A atribuição das vozes às personagens é uma das atribuições interpretativas que cabe ao leitor. Butor confere à Flaubert uma “moralidade do estilo, ou seja, bisturi ou gládio, instrumento que corta e separa os diferentes estratos ou fibras que se camuflam uma em outra, desarticulando todos os complôs”²², reconhecendo ainda uma forte influência do autor sobre o gerenciamento do sentido que veicula sua obra.

Já Llosa é menos categórico quanto ao papel do narrador. Admite que a função de narrar a história transita entre diversas vozes e entre diversos tempos. Ele divide o romance em quatro tempos: singular ou específico, o circular ou a repetição, o imóvel ou a eternidade plástica, e o imaginário. Considerando-os como planos distintos passíveis de tipos de narração distintos.

O tempo que mais nos interessa é o imaginário, no qual se processa o tempo das personagens, porém temos consciência que todos os tempos da narrativa funcionam de maneira sistêmica, e que não se excluem na organização da narrativa. Essa classificação dos tempos presentes no romance nos permite perceber o emprego verbal dos tempos e a ação transcorrida em cada camada. Nesse tempo imaginário o narrador se afasta, atingindo sua maior invisibilidade, o que nos interessa enquanto manifestação da enunciação por parte das personagens, que tomam corpo na narrativa, e no ato de narrar se presentificam e criam ficção. O tempo da expressão da imaginação e da subjetividade das personagens coincide com o aparecimento do DIL na narrativa. Essa camada temporal ocasiona a criação de mitos por parte das vozes que se pronunciam e se manifestam incessantemente e substituem a realidade fictícia anteriormente criada.

²² *Idem, ibidem.*

Llosa nos mostra a indiferenciação gramatical dos tempos verbais que esse plano temporal do imaginário está imersa, em uma observação muito próxima, mas menos linguística que faz Perruchot:

Se aos outros planos temporais corresponde um tempo gramatical (explícito ou implícito), a este [tempo imaginário], em troca, é indiferente um: seu tempo verbal está subordinado àquele em que é narrado o personagem que o produz. Na maioria dos casos, a irrealidade é uma ilusão futura, como nos sonhos paralelos de Ema e Charles, quando ambos imaginam um sonho à sua medida, mas há outros em que se trata de uma ilusão presente, como o fantasma em que Leão se vai transformando à medida que Ema lhe escreve, e pode ser inclusive passado, quando a imaginação de Ema desrealiza o vivido, embelezando as lembranças de infância²³.

Para Perruchot²⁴ a indiferenciação se encontra no nível linguístico e para Llosa, ela faz parte de uma organização do plano temporal da imaginação enunciada pelas diferentes personagens, pelo narrador e por instâncias híbridas, que por fim são consideradas “máscaras do narrador protoplásmico”²⁵.

Segundo Cerquiglioni²⁶, a identificação do DIL é do primeiro quarto do século XX. Mas sabemos que em 1857 Flaubert já praticava um estilo novo e um procedimento narrativo que ainda não tinha sido assim classificado, portanto Gustave Flaubert trouxe algo que ainda estava por vezes embrionário na sua obra. Graças ao estudo da enunciação e das formas de discurso em *Madame Bovary* foi possível elencar e esboçar as primeiras teorias sobre o funcionamento do DIL.

Cerquiglioni identifica que o primeiro olhar sobre a questão do DIL foi gramatical. As descrições iniciais do fenômeno com as quais se deparavam os gramáticos datam de fins do século XIX e começo do século XX, portanto anteriores aos trabalhos de Saussure e à sistematização da Linguística. Restritas às classificações de *style direct* e *style indirect*, ou ainda herdeiras das designações alemãs: *discours vécu (erlebe Rede)*, *factuel (Rede als Tatsache)*, *voilé (verschleierte Rede)*, ou o decalque em língua inglesa (*free indirect speech*), as nomenclaturas hesitavam ainda, pois descreviam um fenômeno novo.

Posteriormente, no começo do século XX, aparecem as nomenclaturas de Charles Bally, *style indirect libre*, e de Gertraud Lerch, *discours direct impropre (uneigentlich direkte Rede)*. Cerquiglioni indissocia o aprendizado e a reprodução de enunciados em DIL ao próprio

²³ LLOSA, M.V. *A orgia perpétua*. Remy Gorga Filho (trad.). Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1979, p. 138.

²⁴ GOTHOT, M. (dir.). La production du sens chez Flaubert. In: PERRUCHOT, C. *Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary*. Paris: Union Générale d'éditions, 1975.

²⁵ LLOSA, M.V., *Op. cit.*, p. 139.

²⁶ CERQUIGLIONI, B. *Langages*, 73. Paris: Larousse, 1984.

ofício da escrita. Ou seja, é por meio do exercício do estilo, da expressão em língua francesa, do trabalho sobre a escrita, que se apreende o significado e pode-se produzir enunciados em DIL em francês.

Adolf Tobler, um gramático romanista alemão do final do século XIX, notava em 1887²⁷ em suas leituras de textos franceses o desabitual e o singular, sobretudo na leitura de romances de Zola, o que considerava uma forma inédita de relatar as falas e os pensamentos das personagens, dando-lhe uma abordagem estritamente linguística inicialmente e nomeando o fenômeno como uma mistura de estilo indireto e direto.

Doze anos mais tarde, outro romanista, Theodor Kalepky, publicou na mesma revista, uma forte recusa da teoria de Tobler de *mélange*. Para ele, é impossível distinguir no DIL a procedência de uma proposição produzida por dois locutores diferentes. Para esse autor, haveria somente um locutor no DIL de línguas românicas: o narrador, que faz o papel às vezes de personagem. Possibilidade que seria inviável para Dorrit Cohn²⁸, visto que observa nos romances de Flaubert uma escolha pelos narradores menos intrusos, ou seja, que daria espaço para a livre participação das personagens. A mesma autora propõe a seguinte relação: quanto mais o narrador está presente e individualizado, menos ele está em condições de revelar a intimidade psíquica dos seus personagens. Portanto há afastamento do narrador e não um suposto disfarce em personagem. Para Kalepky, o estilo indireto livre é um subterfúgio narrativo e não um fato de língua; ele convoca a interpretação literária e não a descrição gramatical. Estudos posteriores de Ann Banfield²⁹ revelam uma abordagem do procedimento como fato de língua.

Mas em 1910, Fritz Strohmeier ainda escreve que o francês não conhece um equivalente do discurso indireto não conjuncional alemão. Em 1912, Charles Bally responde com seu artigo *Le style indirect libre en français moderne*, e começa assim o debate sobre o discurso indireto livre.

Paralelamente ocorria, desde 1919, um outro debate, de grandes proporções midiáticas, sobre o estilo de Flaubert no qual o julgamento da escrita do autor estava dividido entre a opinião que se fixava nos erros de gramática cometidos por ele; e do outro lado, na cristalização de um estilo próximo à perfeição e incontestado em sua forma. Bally, em seu artigo, refuta a opinião de Strohmeier de que não existe um equivalente do discurso indireto não conjuncional alemão (*erlebte Rede*), valendo-se de obras da literatura francesa da segunda

²⁷ TOBLER, A. *Op. cit.*

²⁸ COHN, D. *La transparence intérieure – modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Alain Bony (trad.). Paris: Seuil, 1981, p. 41.

²⁹ BANFIELD, A. *Phrases sans parole - Théorie du récit et du style indirect libre*[1982], Paris: Seuil, 1995.

metade do século XIX. O linguista suíço discorre sobre o DIL em contraste com o discurso direto (DD) e o discurso indireto (DI).

Ao considerar o DIL uma forma de pensamento, Bally afasta um pouco seu objeto de estudo da gramática, que partiria de formas gramaticais, reconsiderando seu estatuto:

Ce n'est pas une forme de grammaire, c'est une attitude de l'esprit, un aspect, un angle particulier sous lequel il aperçoit les choses ; et – chose à bien noter – ce n'est pas une observation purement psychologique qui fait découvrir cette forme de pensée, elle se déduit de l'étude même de la langue

30

Charles Bally coloca o DIL entre dois campos de estudo, admitindo a contribuição tanto dos estudos literários, como da gramática para a sua apreensão. Em 1913, Kalepky volta ao debate e propõe uma interpretação estritamente psicológica do DIL, tomando-o como uma questão de literatura que não interessaria à gramática. Bally teria negligenciado os DILs sem marcas linguísticas, mas ele mostra que se trata de uma das três formas de discurso relatado (DR), sendo o DIL uma forma sintática com marcadores de tempo, modo, pessoa, construção, etc. Característica que não o exclui como objeto dos estudos literários.

Configuram-se duas posições portanto: de um lado a tradição psicológica alemã, encabeçada por Kalepky, e do outro a nova linguística saussuriana, que insiste na descrição de fatos da linguagem em sistema. Como herdeira dessa tradição, Lips vê no uso do DIL uma oposição entre o oral e o escrito, e não entre o literário e o não literário, direcionando o seu ponto de vista para o lado linguístico da questão. Já em 1922, Bally considera o DIL como um *cliché courant en syntaxe littéraire*³¹. Seu ponto de vista mudou bastante desde 1912, abandonando a prudência que havia ao considerar que o DIL poderia ser objeto também dos estudos literários. Postura que acompanha o movimento da literatura francesa em direção a um momento gramatical.

Em 1914, Bally já possuía bastantes elementos para a identificação do DIL: introduções ou incisos, jogo sobre os tempos e as pessoas, os falares da personagem, efeitos de atração contextual do DD e do DI, etc, embora não fossem critérios necessariamente sintáticos. E enfim, notou que haviam DILs sem marcas textuais, tomados como figuras de pensamento.

³⁰ BALLY, C. Le style indirect libre en français moderne II. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1912, v. IV, n. 10, p. 605-606.

³¹ Idem, La Pensée et la langue. *Bulletin de la Société de linguistique de Paris*, XXXIII-I, 1922, p. 136.

O debate se torna mais definido no decênio seguinte. Do lado germânico e interpretativo, Etienne Lorck³², em 1921, e Gertrud Lerch³³, em 1922, reformulam a posição de Kalepky. Do lado francófono e saussuriano, uma aluna de Bally, Marguerite Lips, que em 1926, desenvolve em uma tese de doutorado as posições de seu mestre. Progressivamente as posições se tornam mais radicais. A oposição entre os dois grupos se firmava enquanto maneiras diferentes de descrever o objeto. O lado interpretativo e “enfático” se utilizam de esquemas enunciativos complicados, levando em consideração os marcadores de linguagem no levantamento e interpretação dos enunciados analisados. A questão subentendida aí era: a literatura é um objeto da gramática? Proust e Thibaudet se colocavam a esse respeito de maneira a se questionar se o efeito literário desperta da *invention de grammaire*³⁴ ou da *invention de sentiment*³⁵.

Gilles Philippe³⁶ se refere ao debate sobre o DIL, organizando seu percurso de maneira cronológica. O autor identifica que em 1932 Charles Bally abandona a teoria da “atração temporal” de 1912, na qual o *imparfait* influenciaria os tempos verbais adjacentes. A descrição de Proust sobre o *imparfait* flaubertiano, *l'éternel imparfait*, leva-nos àquele empregado no DIL. Mais tarde, em 1939, em Sartre, este *imparfait* será o *imparfait de rupture*. Pouco a pouco a questão tornou-se alvo das análises estilísticas, debruçando-se principalmente nos casos pitorescos do uso do *imparfait*. Ainda de acordo com Philippe, críticos literários (Brunetière, Lanson) e escritores (Flaubert, os Goncourt) eram sensíveis ao emprego literário do *imparfait*, relacionando-o a princípio ao problema do DIL, mas gradativamente ele ganha um tratamento independente.

Os gramáticos não dispunham de uma teoria que abordasse de maneira suficientemente fina os valores aspectuais do DIL, então a única coisa que fizeram foi propor hipóteses avançadas pelos especialistas em literatura sobre os efeitos produzidos por este procedimento formal.

O afastamento gramatical da questão e uma nova abordagem para a literatura foram tomando o seu lugar na cena da crítica literária da época. A literatura assumia um novo lugar com relação à língua comum: não mais vista como um ideal a se aspirar ou um ponto de chegada, mas o seu duplo, como uma outra forma de reprodução, na qual os “marcadores de

³² LORCK, E. *Die erlebte Rede. Eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg: Carl Winter, 1921.

³³ LERCH, G. Die uneigentlich direkte Rede. In: KLEMPERER, V.; LERCH, E. *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg: Carl Winter, 1922, p. 107-119.

³⁴ PHILIPPE, G. *Sujet, verbe, complément – Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*. Paris: Gallimard, 2002, p. 74.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 81.

³⁶ *Op. cit.*

literariedade” foram ganhando sentido dentro da análise de uma obra. Esse seria o caso dos *imparfaits pittoresques*, que teriam um uso estritamente literário. Logo se percebeu a potencialidade de emancipação dos fatos gramaticais que são próprios da literatura, servindo não somente para enriquecer a gama de possibilidades semânticas, mas para lhe indicar a natureza literária.

O DIL seria então um marcador de literariedade do texto, como já afirmava Bally³⁷ em 1912. Assim como Thibaudet reconhecia-o como objeto literário e fato de sintaxe, sendo adaptado às exigências da escrita literária, mas proveniente de uma possibilidade oferecida pela língua falada, no que se refere a uma espécie de entonação da elocução.

Gilles Philippe³⁸ conclui que o DIL possui uma função semântica, desde sua concepção como enunciado, uma função semiótica “índice estilístico da língua literária”³⁹, uma “marca particular que ele se atribui para se diferenciar da língua falada”⁴⁰. Aí se funda a literariedade, no duplo regime: semântico e semiótico. As questões em torno do uso do DIL ou do *imparfait* em um primeiro instante mobilizam duas concepções distintas de abordagem desses fenômenos: gramatical ou interpretativa, porém a questão subjacente está na discussão de uma formulação do que seria uma língua literária, o reconhecimento de uma literariedade, e os fundamentos da própria literatura.

Portanto, foram grandes as proporções que tomaram as discussões iniciais sobre o estilo de Flaubert e sobre os procedimentos formais utilizados na sua obra. Ultrapassaram o domínio flaubertiano e voltaram-se para questões mais abrangentes e fundadoras da noção do literário e da literatura. O espaço enunciativo do DIL estaria confinado à literatura? Sua origem estaria ligada à língua falada? Percebemos que as tendências dividiram as opiniões dos teóricos da época, mas que ainda suscitam muitas discussões quanto ao seu domínio. Ou ainda que seria um fenômeno pertencente exclusivamente à literatura moderna (Ann Banfield⁴¹), ou às sociedades modernas (Marguerite Lips⁴²), embora pôde ter sido notado na literatura medieval. A prudência inicial de Charles Bally quanto à filiação ao domínio da Linguística e o radicalismo de Theodor Kalepky deram frutos e subsídios para interpretações mais contemporâneas.

³⁷ BALLY, C. Le style indirect libre en français moderne I. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1912, v. IV, n. 10, p. 597-606.

³⁸ *Op. cit.*

³⁹ *Op. cit.*, p. 84. “índice stylistique de la langue littéraire”.

⁴⁰ *Op. cit.* p. 84. “marque particulière qu’il s’adjudge pour se différencier de la langue parlée”.

⁴¹ BANFIELD, A. Où l’épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l’histoire littéraire: le développement de la parole et de la pensée représentées. *Langue française*, n.44, 1979.

⁴² *Op. cit.*

Segundo Cerquiglini⁴³, as discussões sobre o DIL acabam no final do decênio de 1960. Porém, em 1975, o artigo de Claude Perruchot para o Colóquio de Cerisy⁴⁴ retoma a polêmica do DIL em *Madame Bovary*. Sob uma perspectiva da enunciação do sujeito, coloca-se a questão da autoria, do narrador e da personagem portadores de voz no DIL e como e quando se manifestam como fonte enunciativa e se existe uma origem para esta fonte enunciativa. Na discussão que se sucede à exposição de Perruchot chega-se aos problemas de enunciação de um sujeito em uma enunciação em DIL. Os problemas levantados estão longe de uma resolução, mas levantam questões sobre o papel do leitor na interpretação do DIL, a existência de uma classificação dos DILs, as diferentes personagens que produzem DIL no romance e se esses DILs se diferenciam, o emprego do *imparfait*, a questão das representações pré-estabelecidas para a identificação das vozes das personagens no DIL e problemas de tradução do DIL para línguas não românicas.

Não há uma categoria gramatical definida para esse procedimento, bem como os estudos literários se mostram insuficientes para abarcar a questão na sua totalidade. A criação de uma categoria aplicável e constante para todos os casos é impossível pela própria natureza, pela quantidade de variantes e de manifestações em DIL, porém o fenômeno é notado, mesmo sem a presença de marcas gramaticais; e principalmente, surte seus efeitos de sentido no ato da leitura.

As discussões tiveram prosseguimento não apenas com relação ao DIL, mas também quanto à classificação das outras modalidades do discurso relatado (DR), seja do discurso direto (DD) ou do discurso indireto (DI). Novas denominações para o DIL surgem com o intuito de o integrar aos outros DR ou o isolar.

Em 1944, Gustave Guillaume investigou a maneira como o *imparfait* perspectivado desliza do dizer do narrador ao dizer de uma de suas personagens. Com suas análises, ele esboça uma problemática de ordem narrativa, ao encarar também aspectos temporais e de pessoa nos fragmentos que estuda de Flaubert, Mariac e de Pierre Benoît.

Michel Arrivé, Françoise Gadet e Michel Galmiche⁴⁵ tratam o DIL como uma sub-classe da frase complexa, que ganha certa autonomia perante o discurso indireto conjuncional. Os gramáticos até Charaudeau (1992) ou Tomassone (1996) guardam as oscilações de classificação entre o DD, DI e DIL.

⁴³ *Art. cit.*

⁴⁴ GOTHOT, Mersch (dir.). La production du sens chez Flaubert. In : PERRUCHOT, C. Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*. Paris: Union Générale d'éditions, 1975.

⁴⁵ ARRIVÉ, M. ; GADET, F. ; GALMICHE, M. *La grammaire d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion, 1986.

Em 1993, Jean Peytard tentou uma renovação terminológica, na esteira de Genette, que reserva a designação *discours transposé* para os discursos indiretos e introduz o *discours raconté*.

Jean Peytard (1993) propõe uma espécie diferente de discurso chamada *discours relaté*, na qual estão inclusas as categorias *rapporté*, *transposé* e *narrativisé*. Porém, Peytard também considera a dicotomia oral e escrito no seu corpus, da qual já havia se afastado na abordagem do fenômeno feita por Benveniste⁴⁶.

Já Roulet propõe uma renovação teórica (1987), considerando estruturas diafônicas explícitas (nas quais há uma reformulação do discurso) e implícitas (simulando convencionalmente uma referência ao discurso do outro). Em seguida, ele introduz uma dimensão suplementar, distinguindo uma diafonia efetiva (na qual há uma retomada efetiva no segundo texto produzido, do discurso subordinado) e uma diafonia potencial (na qual o enunciador integra e subordina a seu discurso, para o rejeitar, um contra-argumento que não é necessariamente enunciado pelo destinatário, ou que não aparece no co-texto, isto é, no discurso subordinado).

Pouco a pouco, a Linguística da enunciação abandona a dimensão estritamente frasal e passa a considerar a dimensão textual na apreensão do fenômeno do DIL, integrando-o aos demais fenômenos da enunciação e sua relação com a expressão da personagem-sujeito no texto. Uma personagem-sujeito tomado com a capacidade de incluir uma enunciação à sua própria, possibilitando uma compreensão mais polifônica da participação das vozes no texto.

Assim, a reprodução do dizer do outro pode ultrapassar sua repercussão dentro da frase e diluir um pouco mais a dicotomia antes estabelecida entre o DD e o DI. Todos esses estudos e esses teóricos contribuíram para uma leitura mais fluida das modalidades de DR, mas sobretudo sobre o DIL.

Neste trabalho iremos nos servir de noções sobre a propriedade do DIL de conferir literaridade ao texto sugerida e estudada por Charles Bally, bem como a incorporação da natureza dupla do DIL, tomado como objeto literário e fato de sintaxe. A identificação do literário dentro do excerto selecionado do romance pode nos fornecer pistas dos meios de construção desse procedimento narrativo e afastar-nos um pouco de uma Linguística da enunciação, para perceber o que torna o uso dos discursos indiretos livres em questão escopo

⁴⁶ BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri (trad.). 5ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

de uma análise literária fundamentada nas razões e necessidades desse procedimento dentro da narrativa.

Concebido como fato de sintaxe, pertinente para a identificação e descrição do fenômeno no nível da linguagem, sua compreensão como objeto literário nos permite apreendê-lo de forma mais orgânica no romance *Madame Bovary*, ao mesmo tempo que nos permite vincular sentidos e atribuir uma relação mais estreita com o processo de criação flaubertiano, para enfim investigar seus desdobramentos relacionados a outros efeitos de sentido e demais recursos literários identificados e classificados *a posteriori* dentro da economia da obra.

Os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a polifonia serão úteis para uma abordagem menos centrada em um único enunciador concebido como centro irradiador e concentrador da fonte enunciativa dentro da narrativa. Bem como relacionar não apenas a função das outras vozes, mas também qual o resultado dessa escolha flaubertiana por esse tipo de narrativa em termos de efeitos literários dentro do espaço discursivo da narrativa.

A afirmação do gênero romanesco e o entendimento das suas estruturas e características levaram as análises de Bakhtin ao reconhecimento do plurilinguismo no romance e logo se admitiu a inserção de discursos na narrativa em uma dimensão de integração aos demais discursos veiculados na obra. O que denomina “relativismo linguístico da consciência da prosa” separa-se da “estratificação linguística” (Bakhtin, 2002, p. 134) a que os gêneros retóricos estão sujeitos.

Trata-se de uma perspectiva interessante que leva em consideração a pluralidade de vozes e a diversidade linguística inerente ao modo de enunciação em um romance, além de apontar para o seu caráter de inacabamento (no sentido de não restringir e esgotar uma única perspectiva do ato narrativo, admitindo a incompletude, insuficiência e parcialidade do discurso) que consideraremos a seguir na análise de um excerto em *Madame Bovary*.

Pretendemos neste primeiro capítulo oferecer uma visão panorâmica e cronológica dos estudos linguísticos sobre o discurso indireto livre. Visto que a apreensão do fenômeno como fato de língua permitiu-nos a sistematização de traços para uma possível formulação da identificação do objeto, até mesmo extrapolando o contexto literário de produção.

A partir do momento em que percebemos que o DIL como estrutura revela à tradução da fala íntima, da vida interior da consciência, antes de representação em um texto literário, o fenômeno torna-se sob esse ponto de vista um fato de língua em sua origem. A tomada de consciência da repercussão desse fato de língua tanto em termos de produção (enunciação),

como em termos de representação da linguagem, levou-nos a uma concepção mais abrangente do fenômeno, tomado como forma de tradução da vida da consciência. Tal produção pode ser traduzida em fala ou reproduzida sob diversas formas artísticas que o trabalho da escrita pode lhe conferir.

Em Flaubert não há uma intencionalidade no uso do DIL, mas suas ocorrências extensivas, bem como de formas semelhantes, permite-nos perceber o seu funcionamento e as diversas formas de enunciação para relatar o discurso do outro.

A seguir passaremos à investigação dessas formas de enunciação que se apresentam em *Madame Bovary* de Flaubert.

Parte II – Discurso indireto livre em *Madame Bovary*: uma análise

Capítulo 1 – Um posicionamento de partida.

Tomaremos neste trabalho o DIL como uma forma de representação, seguindo a linha adotada por Marguerite Lips⁴⁷ e Claude Perruchot⁴⁸, na qual a interpretação de um discurso relatado envolve o entendimento entre as duas enunciações não apenas como uma relação de causa e efeito, mas uma reprodução de um discurso que não está enunciado, porém que se refere a uma outra situação de enunciação. Podemos interpretar enunciados do segundo locutor como uma forma de reprodução de um discurso. A adoção dessa interpretação dos discursos leva ao reconhecimento da existência do DIL, pois podemos perceber a tendência do primeiro discurso que procura repetir o segundo, de alguma maneira, em um *curieux mimétisme*, segundo a expressão cunhada por Claude Perruchot⁴⁹. No fragmento em questão, mostraremos como Flaubert processa e formula na sua escrita a expressão de procedimentos que mobilizam-se em torno desse ponto. Em virtude da forma discurso indireto livre não estar estabilizada e nem ao menos sistematizada por parâmetros linguísticos, levaremos em conta esse contexto de escrita e a maneira fluida que esse tipo de enunciação ocorre no texto. Os padrões linguísticos elencados não podem ser aplicados de modo dogmático às estruturas que se apresentam de maneira fluida no texto narrativo, pois a observação de suas ocorrências ligam-se mais às necessidades enunciativas e ao sentido que a narrativa persegue do que à aplicação de formas estáticas descritas posteriormente por uma Linguística da enunciação. Como primeira premissa adotaremos uma postura que visa o respeito e pretende admitir a totalidade de um texto que se construiu como obra romanesca antes de servir à comprovação de teorizações linguísticas.

⁴⁷ LIPS, Marguerite. *Le style indirect libre*. Paris: Payot, 1926, p. 39-41.

⁴⁸ GOTHOT, Mersch (dir.). *La production du sens chez Flaubert*. PERRUCHOT, Claude. *Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary*. Paris: Union Générale d'éditions, 1975, p. 255-57.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 257.

Dessa maneira, entenderemos as produções discursivas sobretudo como construções literárias, que em última instância tentam reproduzir discursos, porém de forma estilizada pela criatividade artística do autor. Entendemos que questões abertas, que levem à reflexão a partir da interpretação do texto literário são produtivas ao abrir caminhos para o olhar crítico e desencadeador de uma análise não excludente de outras perspectivas.

Nesse sentido, procuraremos examinar o meio pelo qual a construção de lembranças e a apresentação do modo de funcionamento da ativação da memória de Emma Bovary contribui para uma adesão do leitor à consciência de Emma (movimento que torna o leitor também sujeito de sua ação), pelo modo que sua enunciação nos é apresentada. Como o leitor reconhece os traços de sua enunciação: pela simulação de sua voz pelo narrador ou pela coexistência de dois sujeitos fundidos em uma única voz? A reprodução de seu discurso volta-se para uma enunciação sobre o seu passado, há uma valorização do passado em relação ao presente que se vive. E na perda dessa outra Emma podemos sentir o tom lamentoso pela expressão dos *imparfaits* presentes no texto, e é o exame destes que pode nos dar pistas sobre a representação veiculada pelo DIL, sem o reduzir à presença desse tempo verbal. A expressão da temporalidade não está mais atrelada exclusivamente ao emprego dos tempos verbais conferido por um narrador organizador da narrativa. Não há mais um controle explícito efetuado por uma instância enunciativa determinada.

Adotar a premissa de que o DIL constitui uma forma de representação possui algumas implicações, e a primeira delas é que, tal recurso tomado como uma representação constitui-se como reprodução de um enunciado anterior, ainda que hipotético. Além de ser sempre introduzida por um outro discurso, uma primeira locução, que prepara o DIL e irá estabelecer uma relação com este. Não temos uma fonte enunciativa definida, mas possuímos graus de mimetismo de uma voz em outra, podemos perceber esse deslocamento, mas muitas vezes não podemos definir onde o fenômeno começa e onde termina. O mimetismo discursivo pode chegar a uma tal indefinição que já não sabemos a proveniência dos traços da enunciação de um discurso ou do outro, chegamos a um hibridismo difícil de identificar as fontes enunciativas.

O DIL nos remete à uma produção de um enunciado anterior. Não pretendemos restaurar esse provável “enunciado original”, mas observar como o procedimento narrativo do DIL pode se relacionar com as outras camadas do texto. A segunda implicação é o fato de o DIL possuir uma gramática independente dos discursos relatados, isso lhe confere autonomia

com relação aos outros enunciados da cena enunciativa e à expressão dos tempos verbais utilizados na representação. E a terceira implicação, decorrente da primeira e da segunda, que se pretende abordar neste trabalho é a não coincidência dos sistemas temporais adotados pelos discursos citantes e pela forma resultante em DIL. O que se sugere, é uma arbitrariedade na adoção dos tempos verbais do DIL com relação aos enunciados do discurso citante:

Quinze ans de controverse franco-allemande tournent autour de cette concordance de temps : les imparfaits, conditionnels – dits « futurs imparfaits » - et plus-que-parfaits de style indirect libre représentent-ils « sans aucune valeur spéciale », écrit Bally, les présents, les futurs, ou indifféremment – et j’insiste sur cette indifférence – les passés composés, imparfaits, passés simples, plus-que-parfaits employés – *ou pensés* – par le locuteur secondaire ? Reflètent-ils la présence-à-soi d’une voix qui s’est entendue elle-même ? – ou s’est atteinte de l’intérieur comme voix absolument basse « dans la vie solitaire de l’âme », comme l’appelle Husserl ?⁵⁰

Ao se reportar às discussões em torno da concordância de tempos verbais empregados no DIL, Perruchot volta-se para a questão da natureza desse procedimento narrativo, no qual se questiona a presença de uma voz que se ouve (portanto mais próxima à produção em formas de enunciação como o monólogo interior) ou é ouvida somente por aqueles que a leem, já na sua recepção.

Estamos diante de dois pontos de vista com relação ao mesmo objeto. O DIL estaria portanto mais próximo de uma produção de uma voz, em todas as suas hesitações, variações de modulação, entonações, ou estaria mais próximo do resultado de uma manifestação discursiva, estabelecido como enunciado mais estável e de acordo com as regras da língua escrita?

O ponto de vista que iremos adotar aqui se relaciona com os efeitos desencadeados por uma produção fruto de um trabalho de escrita. Tomaremos o DIL como produção de uma voz insurgente no texto, resultado de uma elaboração de um procedimento que visa aos efeitos de sentido sobre o leitor. Ao mesmo tempo, não podemos ignorar sua vocação como enunciado de chegada e que mobiliza operações de leitura.

Uma última ressalva é a diferença que Dorrit Cohn⁵¹ faz entre o DIL e o *Monologue narrativisé*. Esta segunda designação proposta pela autora pretende distinguir os discursos que são efetivamente pronunciados pela personagem (DIL) e aqueles que refletem a expressão de pensamentos silenciosos sob a forma narrativa, mas também a expressão sob a mesma forma

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 256

⁵¹ COHN, D. *La transparence intérieure – modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Alain Bony (trad. para o francês). Paris : Seuil, 1981, p. 133.

de falas efetivamente pronunciadas. No presente trabalho não iremos fazer essa distinção, considerando ambos os procedimentos técnicos enquadrados dentro da classificação de DIL.

Como pensar o DIL?

Trata-se da reprodução ou da representação da realidade? Que papel ele desempenha na narrativa flaubertiana e mais especificamente em *Madame Bovary*, romance consagrado pelo uso dessa forma?

A investigação do narrador flaubertiano e de seu papel nas vozes representadas ao longo dos DILs presentes no romance em questão podem nos dar algumas pistas de sua atuação e do seu funcionamento. Examinar a voz do locutor primário permite evidenciar a presença ou o afastamento desse narrador, em como o movimento que ele começa a fazer dentro da literatura do século XIX em direção a uma atuação menos ostensiva, menos monológica na economia do romance a partir de então. Porém, no interior do DIL, muitas vezes a presença de um discurso citante em contraposição a um discurso citado é indistinguível, pois ambos estabelecem uma relação de reciprocidade entre si; portanto é preciso cautela nesse tipo de nomenclatura, pois o texto possui suas peculiaridades em cada caso e o grau de mimetismo de um discurso no outro, não nos deixa claro muitas vezes qual é o discurso de origem e qual o discurso representado.

O afastamento sistemático e a substituição de um narrador onisciente por um outro narrador que seja mais um dos atores da polifonia do romance é um movimento que se realiza em muitos momentos da literatura francesa, porém mais sistematicamente com autores do final do século XVIII na França, ganhando importância e visibilidade no século XIX, com experimentações no sentido de elevar o status das personagens a atores do ato narrativo. A estrutura monológica do romance, na qual a presença da voz que se escuta é exclusivamente do narrador estava abalada, mas a admissão de um plurilinguismo e de uma plurivocalidade na narrativa romanesca ultrapassou as limitações de um narrador muito aderido à reprodução da consciência e da voz do autor. Foi possível sobrepôr os limites do diálogo dramático, entendido como expressão de duas individualidades monológicas; agregar à estrutura do romance discursos de diversas fontes e conceber outros registros na narrativa que eram até então avessos ao tratamento literário, à língua literária. A instância narrativa onipresente e onisciente de um único enunciador que irradia sua criação pelo mundo ficcional começou a deixar de ser o centro concentrador e agregador dos valores da obra para integrar somente um dos pontos de vista constituintes do mundo ficcional a que pertence. Trata-se da tomada de

consciência por parte do autor da diversidade real da linguagem, ou seja, que um discurso contém muitos outros em seu interior. Aí se encontra uma das maiores potencialidades do romance, percebida e explorada por Flaubert na dimensão de experimentações procedurais com relação à forma de enunciação, inclusive na sua realização estética e de conformação linguística à sua expressão.

Segundo Bally⁵², o DIL é conhecido desde o francês arcaico, conhecendo uma decaída do seu uso no Renascimento, ele sobrevive nos autores ditos guardiões da livre tradição gaulesa; está presente em alguns traços em Rabelais. La Fontaine faz dele um de seus procedimentos favoritos. Os clássicos o ignoram. Também está presente em Rousseau, de maneira espontânea, os românticos o recolocam na moda e em Flaubert ele torna-se uma forma de arte. Zola o esquematiza e abusa do seu uso, para se tornar um clichê corrente de sintaxe literária. Portanto, o DIL é um procedimento que abrange um largo espectro da história da literatura e que, como ela, sofreu modificações ao longo do tempo.

Um dos aspectos peculiares do DIL é a falta de correspondência sistemática entre o DI, o tempo da narração e o tempo expresso pelos verbos no DIL. Há uma convenção entre a relação do tempo verbal do verbo introdutor e os verbos em discurso relatado, mas essa convenção dá conta das construções em DI, como por exemplo nas seguintes transposições: se o verbo introdutor está em um tempo passado, o presente da frase subordinada muda para *imparfait*, o futuro em *conditionnel*, o passado se exprime, segundo os casos, pelo *imparfait* ou pelo *plus-que-parfait*. Mas esses tempos verbais têm um valor apenas de transposição, podendo ser substituídos pelo tempo autônomo paralelo. Ou seja, são tempos verbais que se esvaziam de seu valor aspectual para servirem à construção desse procedimento narrativo. Segundo Lips⁵³, a flutuação no emprego da concordância dos tempos prova que ela é inteiramente convencional.

De acordo com Ishihara⁵⁴, a literatura sistematiza o uso dos DILs, sendo este uma modalidade de repetição do já dito, ou seja, a autora o concebe como forma de representação de um outro discurso. Assim, podemos também considerar o DIL como uma representação

⁵² LIPS, M. *Le style indirect libre*. Paris: Payot, 1926, p. 117 *apud* BALLY, M. artigo em *Pensée et la Langue*.

⁵³ *Idem, ibidem*.

⁵⁴ ISHIHARA, T. *Discursos relatados e alteridades linguísticas – descrições em português e francês*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996, p. 21.

linguística, dentro das espécies de discurso relatado, pois ele evidencia a repetição de um discurso. Entretanto, quem constrói os discursos a fim de formar um sentido em uma obra é o autor, tendo pleno controle da aparição e da retomada de discursos, daí pode-se dizer que seu uso é sistematizado dentro de uma obra, embora simule uma profusão de fontes enunciativas diversas.

Capítulo 2 – Análise de um excerto

A escolha desse excerto deve-se à observação da reação de Emma Bovary, a heroína do romance, diante de uma carta escrita por Rouault, seu pai, dada junto a um presente em agradecimento ao reestabelecimento de sua perna efetuado pelo marido de Emma, Charles Bovary. O presente chegava ao casal Bovary, no momento em que Emma estava no auge de sua paixão com Rodolphe, o amante de Emma na ocasião, vivendo uma vida quase de casados. A carta abre com as desculpas de Rouault, pelo presente modesto, que da próxima vez poderia ser um galo. Apesar de começar com um tom lamentoso, o pai de Emma diz que está bem, fora um resfriado que pegou na feira de Yvetot. Segue se queixando por não conhecer sua neta. Despede-se carinhosamente particularmente a cada membro da família.

A escolha do modo de narrar de Flaubert revela-se de forma que a reação de Emma, à leitura, não seja concomitante à leitura da carta pelo leitor do romance: no mesmo espaço de papel não é apresentada a carta e a reação de Emma, em vez disso, encontramos dois momentos narrativos diferentes justapostos: a transcrição da carta enviada por Rouault e as reações de Emma no plano psíquico. Assim, pode-se conhecer os sentimentos dela com relação à carta, da maneira pela qual a personagem-sujeito se apresenta narrando-se e manifestando-se por palavras e atos autônomos com relação ao narrador. De igual maneira, podemos desenvolver primeiramente uma leitura efetuada pelo leitor diretamente da carta escrita por Rouault e em seguida acompanhar a leitura que Emma faz da mesma carta sem prescindir do documento que teria desencadeado certas reações em Emma. Procuramos desenvolver no leitor os subsídios para identificar onde está a interpretação de Emma a partir da compreensão que ela desenvolve de sua leitura.

A partir de um documento escrito podemos observar os desdobramentos de sua leitura, ao mesmo tempo que podemos ancorar um passado narrativo, nesse sistemas de instantes que se organizam da seguinte maneira: antes de ler a carta, a leitura da carta (um durante, com a

carta em mãos), e suas reações após a leitura (instante que vamos analisar). Podemos investigar como esse intervalo se passa em termos de produções do pensamento de Emma (nesse decurso), *de per si*, sua representação é feita tal qual o pensamento se apresenta, sem a mediação do narrador. Em uma estrutura que se apresenta diretamente das impressões e inflexões do pensamento, no bojo do subjetivismo de uma linguagem que imita o espontaneísmo do oral, ela se traduz linguisticamente em uma profusão de enunciados que se organizam de maneira autônoma. Nota-se como Emma reage, e como sua voz pode se manifestar no tecido narrativo: quais são suas interferências e como são realizadas no texto.

Alguns parâmetros de análise estabelecidos anteriormente, que visam uma leitura mais formal do texto contemplando aspectos tanto gramaticais como narrativos, serão utilizados a fim de auxiliar uma primeira abordagem no texto a partir de elementos mais materiais com o objetivo de fundamentar os passos interpretativos subsequentes.

Abaixo segue o excerto escolhido para análise com todas as formas verbais em *italico*:

Elle *resta* quelques minutes à tenir entre ses doigts ce gros papier. Les fautes d'orthographe *s'y enlaçaient* les unes aux autres, et Emma *poursuivait* la pensée douce qui *caquetait* tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines. On *avait séché* l'écriture avec les cendres du foyer, car un peu de poussière grise *glissa* de la lettre sur sa robe, elle *crut presque apercevoir* son père *se courbant* vers l'âtre pour saisir les pincettes. Comme il y *avait* longtemps qu'elle n'*était* plus auprès de lui, sur l'escabeau, dans la cheminée, quand elle *faisait brûler* le bout d'un bâton à la grande flamme des joncs marins qui *pétillaient!*... Elle *se rappela* des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains *hennisaient* quand on *passait*, et *galopaient, galopaient!*... Il y *avait* sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, *tournoyant* dans la lumière, *frappaient* contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes. Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quel espoir! quelle abondance d'illusions! Il n'en *restait* plus maintenant! Elle en *avait dépensé* à toutes les aventures de son âme par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; - les *perdant* ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui *laisse* quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route.

Mais qui donc la *rendait* si malheureuse? où *était* la catastrophe extraordinaire qui l'*avait bouleversée*? Et elle *releva* la tête, *regardant* autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la *faisait souffrir*.

Un rayon d'avril *chatoyait* sur les porcelaines de l'étagère; le feu *brûlait*; elle *sentait* sous ses pantoufles la douceur du tapis; le jour *était* blanc, l'atmosphère tiède, et elle *entendit* son enfant qui *poussait* des éclats de rire.

En effet, la petite fille *se roulait* alors sur le gazon, au milieu de l'herbe qu'on *fanait*. Elle *était couchée* à plat ventre, au haut d'un meule. Sa bonne la *retenait* par la jupe. Lestiboudois *ratissait* à côté, et, chaque fois qu'il s'*approchait*, elle *se penchait en battant* l'air de ses deux bras.⁵⁵(Grifo do autor)

⁵⁵ FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Barcelona: Éditions Gallimard, 2001, p. 243-4.

Partindo mais detidamente da investigação das estruturas concernentes à expressão do tempo nesse trecho, definimos um escopo mais delimitado de análise. De tal sorte que o tempo que mais nos interessa é o tempo imaginário, no qual se processa o tempo das personagens, porém temos consciência que todos os tempos da narrativa funcionam de maneira sistêmica, e que não se excluem na organização da narrativa, assim como propõe Llosa em sua abordagem do tempo no romance em *La orgia perpetua – Flaubert y “Madame Bovary”*⁵⁶. O tempo da personagem é representado da maneira como Flaubert enuncia esse tempo dentro do centro de consciência da personagem. Trata-se portanto de um tempo essencialmente subjetivo (e desse modo também atrelado a um sujeito sintático), revelado no modo pelo qual a personagem apreende o tempo da narrativa em seu centro de consciência. Se Flaubert representa o tempo de suas personagens por meio da percepção da fluidez do tempo pela própria personagem, temos a representação de uma temporalidade (ou de um intervalo de tempo decorrido dentro do mundo ficcional), para essa determinada personagem, nem sempre coincidente com o sistema temporal instituído pelo narrador. A representação em linguagem dessa apreensão subjetiva do tempo se realiza em enunciados de fonte enunciativa híbrida. Nesse tipo de enunciado verificamos a enunciação da personagem compreendida por uma substituição do pronome pessoal realizada pelo enunciador (utilização de um *il* = “ele” ou de um *elle* = “ela” para uma enunciação cuja fonte enunciativa referencializa-se em um *je* = “eu”). É o narrador, do seu foco narrativo em terceira pessoa (instaurando uma narração objetiva, visando a impessoalidade), que relata o tempo como é sentido pela personagem, não apenas pelas suas palavras (um ponto de vista que se denuncia no nível lexical, certas palavras que se pode atribuir ao campo lexical da personagem), como também na organização do seu sistema temporal próprio, e diferente daquele que enuncia o narrador. Eis a ruptura que se coloca na organização da representação da temporalidade subjetiva representada por uma terceira pessoa (daí a substituição de um pronome pessoal por outro realizada pelo enunciador do primeiro discurso) e enunciada diretamente por uma personagem. A leitura nos permite a convivência, sem quebra sintática, de duas temporalidades distintas, ou como elas são sentidas e representadas por dois enunciadores também distintos.

No exame do uso dos tempos verbais nesse excerto, verificamos a utilização de uma grande gama de tempos verbais na construção da representação da temporalidade. Nos 51 verbos presentes no excerto em questão, encontramos uma predominância absoluta do *imparfait* sobre os outros tempos verbais. Existe 1 verbo no *présent*, 6 verbos no *passé*

⁵⁶ *Op. cit.*

simple, 3 verbos no *plus-que-parfait*, 3 infinitivos (que não nos interessa aqui por se tratar de formas nominais, sem um pronome pessoal a quem se refere), 5 verbos no *gérondif* para 26 verbos no *imparfait*, sendo que encontramos ainda 2 locuções do tipo verbo *faire* no *imparfait* + infinitivo (*faisait brûler, faisait souffrir*), que possuem valor de *imparfait*.

Tal predominância do *imparfait* sobre os outros tempos verbais nos indica a insistência em um efeito de sentido que esse tempo verbal potencializa no texto. Além disso, ele instaura uma temporalidade que se projeta até a consciência no instante da concomitância da enunciação de Emma. Ainda que se trate de uma elaboração do mundo interior de Emma, a personagem manifesta-se com relação a um passado, constituindo-o em uma relação de anterioridade de uma lembrança perdida no tempo. O emprego do *imparfait* não apenas tenta restituir e atar essas duas pontas da história pessoal da personagem, mas também singulariza essa experiência.

Muitos autores enfatizam o uso do *imparfait* por Flaubert, dentre eles Gérard Genette⁵⁷ em *Figures I*, no capítulo consagrado a Flaubert (*Silences de Flaubert*) confirma a supremacia do *imparfait* sobre os outros tempos verbais. O crítico Thibaudet⁵⁸ observa que o *imparfait* de estilo indireto corresponde ao *présent* e a insistência no *imparfait*, mesmo após o fim do devaneio de Emma Bovary indica uma unidade de tempo que sugere a continuidade dos sonhos da personagens na continuidade da narrativa, mesmo quando sai do seu estado e depara-se com os fatos mais materiais do seu entorno, como a presença da sua filha que passa a fazer parte da cena narrativa:

(...) et elle entendit son enfant qui poussait des éclats de rire.
En effet, la petite fille se roulait alors sur le gazon, au milieu de l'herbe qu'on fanait. Elle était couchée à plat ventre, au haut d'un meule. Sa bonne la retenait par la jupe. Lestiboudois ratissait à côté, et, chaque fois qu'il s'approchait, elle se penchait en battant l'air de ses deux bras.⁵⁹

Nesse excerto acontece essa passagem do “devaneio acordado” (*rêverie éveillée*, na expressão de Genette), no qual Emma realiza movimentos mais independentes na expansão da sua subjetividade para a ação que lhe é exterior dos movimentos de sua filha Berthe com a manutenção do mesmo *imparfait*.

Visamos alguns aspectos dos tempos verbais empregados por Flaubert na representação da temporalidade no excerto em questão (temporalidade do enunciador em

⁵⁷ GENETTE, G. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.

⁵⁸ THIBAUDET, A. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1935, p. 252.

⁵⁹ FLAUBERT, Gustave. Op. cit., p. 244.

relação à temporalidade da personagem Emma). Os valores desses tempos verbais adquirem outra coloração dependendo de seu referente e do seu enunciador. Ou seja, estão relacionados com o ponto de vista da voz que enuncia, inaugura e funda a expressão de uma temporalidade distinta. Quando o *imparfait* se referencializa na voz de Emma, encontramos uma oportunidade para a expansão da enunciação da personagem sobre o enunciado do primeiro locutor em terceira pessoa. Sabe-se com Benveniste⁶⁰ que os paradigmas temporais das designações dos tempos verbais em francês são insuficientes para organizar suas realidades de emprego. Isso significa dizer que tanto o plano de enunciação da história como o do discurso são capazes de exprimir mais tempos do que a nomenclatura convencional consegue descrever.

Abaixo destacamos os verbos utilizados no excerto agrupados por tempo verbal. Em seguida, discorreremos sobre a respectiva atribuição de valores e o seu aspecto adquirido na narrativa flaubertiana:

avait séché, avait dépensé, avait bouleversée – a utilização do *plus-que-parfait* nas duas primeiras ocorrências representa uma anterioridade da anterioridade no interior do discurso do narrador, na terceira pessoa do singular, em uma focalização externa. Porém o fragmento *Mais qui donc la rendait si malheureuse? où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée?* revela um discurso que não se insere completamente na focalização externa. Apesar da expressão verbal *l'avait bouleversée* estar regida por uma terceira pessoa do singular (*elle*), remete a uma enunciação que se relaciona semanticamente à *catastrophe extraordinaire*, revelando uma carga subjetiva na sua valoração do evento não pertencente ao repertório do narrador. O *frame* discursivo, isto é, a moldura de referência que construímos em torno da imagem depreendida do narrador não nos permite atribuir essa enunciação à representação que possuímos dele, visto que a imagem de um narrador é constituída ela mesma do discurso, e logo produto de uma representação narrativa. É o próprio discurso do narrador e o papel que este desempenha na narrativa que determina a representação que o leitor possui dele, e além disso cria uma expectativa enquanto manifestação discursiva. Isso possibilita o reconhecimento na participação da narrativa e o reconhecimento das estruturas que nos permitem identificá-lo no seu papel e nas suas funções.

Não há uma transposição perfeita do discurso que representa a vida interior da personagem, se esse discurso está subordinado a uma primeira enunciação (com um verbo

⁶⁰ BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri (trad.). 5.ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

introdutor explícito), ou simplesmente em uma situação de fusão da fonte enunciativa dos dois discursos, ou ainda a precipitação em enunciado apenas de uma enunciação de fonte enunciativa distinta do narrador. Muitas vezes se torna difícil a restituição de um enunciado de origem que resultaria em um discurso indireto livre, contudo esquematicamente a fim de investigarmos melhor a representação da temporalidade nesses enunciados, podemos nos servir da transposição do discurso direto a um discurso indireto, obedecendo ao sistema de transposição de um tempo verbal de um discurso direto para um discurso relatado proposto por Philippe Dominique⁶¹ no seu manual *Sans Frontières III*. Segundo o quadro proposto por esse autor, quando possuímos um verbo introdutor no passado (como por exemplo, *dire, s'insurger, s'inquiéter, supplier, dénoncer, provoquer, murmurer, crier, hurler, intervenir, répliquer, continuer, poursuivre*, etc.), processa-se as seguintes transformações: o *imparfait* ou o *passé simple* que lemos em um discurso indireto teria uma correspondência de um discurso direto no *plus-que-parfait*. Portanto, temos a representação de uma anterioridade da anterioridade por meio de outros dois tempos verbais, que não possuem como aspecto de tempo essa característica. No caso de um discurso de dupla fonte enunciativa não se trata de uma transposição perfeita, pois se remete a um enunciado em discurso direto que não existe enquanto construção no interior da narrativa, e serve apenas como referencial teórico e hipotético para a constatação da transposição de tempos verbais. Podemos nos auxiliar desse recurso para constatar a existência de um discurso relatado, entretanto trata-se de uma aproximação que tem sua origem no discurso indireto, outra forma de relatar o discurso, servindo para evidenciar o traço “indireto” de relatar a fala em um discurso indireto livre. Essa esquematização nos permite não restituir o discurso relatado em um enunciado original, mas evidencia a existência de uma transposição temporal de uma forma de relatar o discurso para outra forma, o que nos revela outras maneiras de representação de uma temporalidade.

laisse – esse gramaticalmente *présent de l'indicatif* revela uma temporalidade e um emprego um pouco mais específico do presente, que Llosa⁶² define como presente eterno. Nesse caso, identificamos uma temporalidade saída de uma comparação estabelecida entre sua representação enquanto mulher e a figura de um viajante. Apesar da especificidade de pelo menos um dos termos da comparação é a construção da subjetividade de Emma que os articula. O resultado enunciativo produz uma formulação que se quer mais generalizadora do sentido para o reconhecimento efetuado pelo leitor. Dessa maneira, passa-se de uma

⁶¹ DOMINIQUE, P. *Sans Frontières III*. Paris: Clé International, 1984.

⁶² *Op cit.*

construção nascida no bojo da subjetividade de Emma, diretamente para uma imagem reconhecível pelo leitor (*un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route*), um discurso oriundo dos lugares-comuns que se pode ter sobre a figura de um viajante.

Acompanhamos essa passagem em todo o trecho: *les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route* e ressaltamos a possibilidade de passar de um plano individual da experiência (*le long de sa vie*) para o geral (*un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route*), dentro de um repertório de leituras e de construção de imagens que se quer compartilhado com o leitor. A imagem de um viajante pode ser mais familiar e portanto mais geral do que toda a enunciação da experiência única e individual que a subjetividade de Emma deseja transmitir. A diferenciação do discurso se opera em que contexto Emma o emprega, ao mesmo tempo que seu fator de repetição está em estruturas maiores que operam uma indistinção e um reconhecimento das imagens gerais que se pode depreender de um viajante, ou seja, os traços semânticos compartilhados que possibilitam os termos da comparação.

Empregado nesse caso como generalização, sob a forma de uma expressão que supostamente se diz e adquire um valor de verdade universal pelo emprego do *présent*, a narrativa busca uma adesão e cumplicidade do leitor. Tal passagem pode ser percebida também pelo modo de construção da temporalidade, que abandona o *imparfait* de produções psíquicas da vida da consciência de Emma para compartilhar uma generalização que faça parte do repertório do leitor. Não há mais necessidade de singularizar a expressão da heroína do romance em uma temporalidade que lhe seja própria e instauradora de um tempo da subjetividade e do impressionismo de Emma. O uso do verbo *laisser* no *présent* opera o abandono de uma temporalidade subjetiva para a fundação de um tempo da coletividade inclusiva do leitor; e esse presente é capaz de generalizar uma imagem que não será mais exclusividade do imaginário de Emma.

Assim, na frase destacada anteriormente, estamos diante da penetração de um tipo de discurso em outro registro, ainda que estejamos tratando de enunciação em uma obra literária de ficção, ou seja, enunciações que são resultado de uma criação literária. De qualquer modo, reconhecemos um sistema de linguagem construído na representação das personagens capaz de ser reconhecido em suas estruturas mais visíveis no texto, como no campo lexical; além de

constituir-se como um ponto de vista dotado de voz e subjetividade que se afirma no texto perante as demais instâncias narrativas.

Outra expressão no trecho que comprova a penetração de outros registros no ato narrativo do enunciador é a aproximação da linguagem oral e familiar (e portanto menos próxima do registro do narrador): *quelque chose de*. Segundo Chrétien⁶³, Flaubert empregou sobretudo em suas obras de juventude expressões de indefinição e de alto grau de subjetividade, tais como: *quelque chose de...*, *vague...*, *une espèce de*, *une sorte de*. Esse é um uso da oralidade que foi incorporado aos romances pouco a pouco, e que outrora era absolutamente negado pelos gramáticos e professores de língua francesa, mas que encontrou terreno fértil nas narrativas que se propunham a transpor a vida interior, a voz da consciência de suas personagens dentro de uma visão da exterioridade delas, tentando não prejudicar sua autonomia, sua expressão, seu tom, suas cores. Ou seja, essa incorporação, se bem-sucedida visava não só à tradução daquilo que pertencia ao falar da personagem, mas também propunha uma transformação da língua escrita, com uma abertura maior para a contribuição de expressões oriundas daquilo que é particular da língua, daquilo que se constitui como fala em contraposição à uma norma escrita.

resta, *glissa*, *se rappela*, *relewa*, *crut presque apercevoir* - com a exceção de *glissa*, todos os verbos empregados aqui no *passé simple* referem-se à Emma. Esse é o tempo da narração literária utilizado em língua francesa. A observação de Benveniste a esse respeito é interessante e nos parece útil na descrição do seu emprego por Flaubert. Segundo ele, nesse tempo verbal, os acontecimentos são apresentados como se produziram. Não há nem mesmo narrador, pois não há um enunciador claro, os acontecimentos se narram por si mesmos. Essa expressão da temporalidade também é designada por aoristo, que se constitui como tempo fundamental, o tempo do acontecimento fora da pessoa do narrador. O que pode nos indicar que a retirada da instância narrativa do narrador na expressão temporal das frases que se apresentam na própria narrativa possibilitam a figuração dos acontecimentos por eles próprios. Ou ainda pode funcionar como a instauração de um tempo de ligação, ou introdutório para as construções em *imparfait*, para o anúncio de um outro sistema temporal, o do discurso, no qual o aoristo, forma histórica consolidada na escrita, é impossível.

Esse tipo de expressão consiste em expressões não necessariamente ligadas a nenhum enunciador com sua temporalidade manifesta, não podendo se ligar a um tempo imaginário,

⁶³ CHRÉTIEN. Jean-Louis. *Conscience et Roman, II – La conscience à mi-voix*. Paris: Éd. de Minuit, 2011.

ancorado em uma subjetividade que não mais pertence à narrativa objetiva, à narrativa em terceira pessoa, ao tempo verbal *passé simple*, com a presença de um enunciador que se coloca em termos de um paradigma de pessoa (uma relação “eu/tu” e “aqui” e “agora”). Está anunciada a passagem do sistema temporal da escrita para o sistema temporal do discurso, ainda adotando a premissa de Benveniste de que o discurso é falado, mas também escrito. A linguagem permite fazer essas trocas instantaneamente, mas elas requerem marcas textuais, dando forma ao discurso indireto.

Verificamos que um *elle* rege todas essas expressões verbais destacadas, o que nos faz pensar que não é à toa que Flaubert fez essa escolha, em virtude do regime de vozes que ocorrem na citação. Está situada aqui uma personagem-sujeito que se encontra em um passado factual, no qual as ações terminam em oposição ao *imparfait* utilizado para a composição de uma impressão subjetiva de Emma.

Estando referenciadas em um passado mais factual, de ação terminada, define-se um ponto temporal no qual Emma se define em relação ao presente. Ou seja, representa-se aqui uma Emma que fez, realizou ações no passado em relação a uma Emma do presente da enunciação e que possui uma consciência dos seus atos passados, isto é, desenvolve pensamentos com relação ao seu próprio passado e para tanto demonstra além de um distanciamento a forja de uma consciência do passado a partir de seu presente. Podemos acrescentar que a capacidade de elaborar um pensamento com relação ao passado propicia, por meio da consciência desse decurso de tempo, a formação de uma consciência presente. Essa emancipação de sujeitos separados temporalmente é essencial para a constituição de uma temporalidade transitória e perene, que se suspende em produções da vida interior de Emma, fundada na imprecisão de onde começa seu sujeito discursivo e onde acaba o do narrador. Assim temos a constituição de uma consciência do tempo, que faz parte da construção da própria consciência dessa personagem, o que possibilita o fundamento de uma subjetividade emancipada do narrador. Em termos de efeito de leitura, possibilita-se a apreensão de uma voz, de um ponto de vista que passa a se definir em relação às demais instâncias narrativas, além da formulação e da construção de uma consciência que pulsa na narrativa.

Portanto, o uso do *passé simple* factual e objetivo, representando as ações relatadas na narrativa, opõe-se ao uso do *imparfait* subjetivo para representar a atividade psíquica da personagem.

enlaçaient, poursuivait, caquetait, avait, était, faisait brûler, pétillaient, hennisaient, passait, galopaient, avait, frappaient, restait, rendait, était, faisait souffrir, chatoyait, brûlait, sentait, était, poussait, se roulait, fanait, retenait, ratissait, s'approchait, se penchait – nas ocorrências de verbos no *imparfait* ou nas expressões verbais com valor de *imparfait* podemos notar alguns aspectos do *imparfait* flaubertiano. O uso do *imparfait* pelo verbo *faire* que introduz duas dessas expressões (*faire brûler* e *faire souffrir*) enfatiza o aspecto de repetição dessas ações (*brûler* e *souffrir*), sem que se precise enunciá-las a cada ocorrência de um novo evento. Esse é o tempo verbal da narração e da descrição. Thibaudet considera o tempo flaubertiano por excelência: sintetiza grande número de ações que se repetem em uma só. Nos demais verbos, temos seja um efeito de continuidade de uma ação passada inconclusa, seja a evocação de uma lembrança de outrora.

Quando passamos da descrição desses fatos concretos em sua forma resumida, agrupada no *imparfait* à descrição de pensamentos, sentimentos, lembranças, memórias representados no mesmo tempo narrativo, deparamo-nos com a repetição apreendida em outra esfera. Ou seja, Flaubert nos mostra que a repetição de atos pode ser também compreendida no nível de produções e emoções psíquicas. Isso implica em dizer que as emoções podem ser descritas em sua repetição, ou melhor, que a atividade psíquica pode ser retratada na sua repetição. O *imparfait* empregado por Flaubert possui uma organização passível de repetição – no seu acúmulo e na sua circularidade, possuímos uma precipitação comum e previsível, da ordem do repetível. Daí podemos formular princípios e leis gerais que regem essa repetição. Está estabelecida a criação de critérios para a formulação de mecanismos.

A partir dessa primeira rápida observação gramatical dos tempos verbais presentes no romance, podemos perceber o emprego verbal dos tempos nesse excerto. Porém essa organização temporal previamente estabelecida pela gramática normativa, não é seguida rigorosamente na obra. Veremos que no tempo imaginário (aquele percebido pela subjetividade das personagens) o narrador se afasta, atingindo sua maior invisibilidade, o que nos interessa enquanto manifestação da enunciação por parte das personagens, que tomam corpo na narrativa, e no ato de narrar se presentificam como atores da criação ficcional. A temporalidade se modifica na medida em que as fontes enunciativas se diversificam e tornam necessárias outras representações da temporalidade que nem sempre coincidem com o sistema instaurado por um narrador que se encontra externamente aos fatos de consciência ocorridos no interior das personagens. O tempo da expressão da imaginação e da subjetividade das personagens coincide com o aparecimento do DIL na narrativa. Essa camada temporal

ocasiona a criação de mitos por parte das personagens que se pronunciam e que se manifestam incessantemente, e que substituem a realidade fictícia anteriormente criada.

Emma Bovary quando se reporta ao passado de convivência com seu pai, agrupa em um resumo de todos os eventos daquele intervalo temporal, no qual as diferenças são subtraídas em favor da construção de uma cena arquetípica, que condensa e simboliza todas as outras.

Em termos imagéticos poderíamos ilustrar o movimento do narrador em função de sua invisibilidade na narrativa. Isto é, ora o narrador se torna mais permeável à influência da enunciação das personagens e ora se torna um pouco mais opaco em relação à ela (mais independente a ponto de poder se sobrepor enunciativamente às outras personagens), ou seja, enunciar por si só sob a influência de sua voz. Ocorre que, em *Madame Bovary*, essa voz do narrador apesar de muitas vezes se fazer presente, não atua de maneira imperativa sobre as personagens, ao contrário, ela atua de maneira transversal, permitindo a permeabilidade de vozes na constituição de uma enunciação. Muitas vezes, para a locução flaubertiana, é mais importante a indefinição da fonte enunciativa, do que a sobreposição de uma fonte enunciativa por outra.

Em termos narrativos, as decorrências da adoção desse procedimento são inúmeras e correspondem a um resultado tanto na narração, como em níveis mais internos à narrativa. Iremos destacar aqui a desestabilização dos sistemas temporais presentes na narrativa.

Partindo do pressuposto que uma enunciação em discurso indireto livre possui ao menos duas fontes enunciativas distintas: uma pertencente ao primeiro discurso, e outra pertencente ao segundo discurso (trata-se, nesse caso, de DILs subordinados tal qual descrito por Dorrit Cohn em *La transparence intérieure*), sendo assim, possuímos já por definição de um discurso relatado duas enunciações diferentes (independentes ou não). Segundo Benveniste, Saussure, Bakhtin e as primícias das teorizações em torno de uma Linguística da enunciação, mesmo se tratarmos tal enunciação como discursos de natureza diferentes (e logo em uma obra literária, atos de fala transcritos ou recriados), há em alguns casos certa autonomia do primeiro discurso em relação ao segundo, sobretudo nos casos de discursos relatados subordinados e assim todas as classificações da frase em seus mais diversos aspectos podem ser aplicadas em um ou outro discurso sem que necessariamente eles apresentem uma total independência sintática. Quando um enunciador quer relatar suas falas ou aquelas de um outro, ele as integra em um enunciado na forma de discurso relatado (DR). A gramática da língua francesa classifica os DRs em três categorias, ou seja, três formas

diferentes de relatar a fala (pertencente ao registro do discurso e não pertencente à estrutura narrativa). O discurso relatado é um recurso para integrar a fala à narrativa. A inserção da reprodução da fala no interior de um discurso livre pressupõe a supressão de marcas de ruptura gramatical presentes no discurso indireto, desse modo, as regras de transposição de um DD para um DI não estão da mesma forma sistematizadas em um DIL, no qual não há a presença obrigatória de um verbo introdutor.

Não é por acaso que a unidade mínima de sentido de Flaubert seja a frase, é evidente seu trabalho sobre a frase quando nos deparamos com construções de fonte enunciativa híbrida. Se a frase encerra em seu sentido traços menores de significação que a singulariza tais como tempo, pessoa, modo, subordinação ou coordenação de suas orações que compõem um período, podemos atribuir essas mesmas categorias para uma única frase ou enunciação que possui dois discursos distintos (como ocorre nos discursos relatados), que possuem fontes enunciativas distintas.

Dessa maneira, abre-se a possibilidade de convivência, em um único período, de dois sistemas temporais distintos (subordinados ou não um discurso ao outro). Investigaremos o comportamento de um tempo verbal com relação ao outro nos enunciados onde encontramos dois sistemas temporais distintos convivendo em uma única frase, sem ruptura sintática.

Propomos neste capítulo o exame de um excerto cuja enunciação provém de diferentes fontes enunciativas. Aí se configura a constituição de um tempo imaginário, assim como proposto por Llosa, abre-se espaço para as criações das personagens a partir de suas produções internas. As produções em DIL de Emma são fruto de sua fantasia, aquela que é operada por um tempo imaginário, e os objetos resultantes dessas criações são de total responsabilidade das personagens. Já o tempo expresso no DIL corresponde a uma suspensão da temporalidade no qual uma personagem se revela, entre o passado que surge da lembrança e a antecipação do futuro.

No excerto em questão podemos encontrar ocorrências de discursos que não possuem uma fonte enunciativa definida, o que pode nos indicar a convivência de sistemas temporais distintos, pois partem de fontes enunciativas distintas. A primeira indicação de tempo verbal presente no excerto pode ser identificável pelas marcas morfológicas deixadas pelo *passé simple* na sua relação com o *imparfait* e o *plus-que-parfait*. Assim temos no primeiro sistema temporal estabelecido uma estrutura que localiza temporalmente um evento singular, e supostamente irrepetível:

Elle resta quelques minutes à tenir entre ses doigts ce gros papier. Les

fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres, et Emma poursuivait la pensée douce qui caquettait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines. On avait séché l'écriture avec les cendres du foyer, car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe, elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les pincettes⁶⁴.

A descrição dos fatos se concentra em ações físicas as quais Emma testemunha diante da realidade fictícia que se lhe apresenta como experiência vivida. Nesse primeiro esboço de sistema temporal, fundamenta-se grosso modo uma anterioridade da anterioridade (*plus-que-parfait*), uma anterioridade (*passé simple*) e uma simultaneidade (*imparfait*) com relação à enunciação. Se estabelece, desde o início do fragmento, uma narração em terceira pessoa, da qual o narrador se distancia do que conta não só pela escolha dos tempos verbais que exprimem uma anterioridade, e que conseqüentemente imprimem um afastamento temporal sistemático, mas também por um afastamento enunciativo efetuado pela escolha da terceira pessoa do singular para relatar os eventos ocorridos. Encontramos ainda um narrador que possui a função de contar os fatos ocorridos a fim de contribuir para o andamento da narrativa, função que garante esse distanciamento inicial do narrador. O narrador flaubertiano conserva sobretudo uma narração em terceira pessoa para relatar as produções de suas personagens, o uso de suas características produz efeitos de representação de subjetividades expressas pela enunciação de um narrador objetivo. Com o uso da terceira pessoa relatando as manifestações íntimas das personagens, pela reprodução de suas próprias palavras, é possível transpor sua subjetividade sem abdicar de um relato mais objetivo.

Segundo Lopes e Reis⁶⁵ e, de acordo com as teorias de Genette⁶⁶, o tipo de narração heterodiegética convoca uma maneira extremamente compressiva de narrar, pois há uma tendência redutora na seleção dos fatos narrados, o que conseqüentemente acaba por atrair a atenção do leitor não mais para o narrado, mas para o narrador. A forma que essa instância passa a controlar a representação na narrativa, ao mesmo tempo que permite o avanço dos eventos, define o narrador como mais uma das instâncias presentes no texto, ao lado das personagens.

Flaubert aproveita-se muito bem dessa propriedade do narrador mais distanciado para

⁶⁴ *Idem, ibidem.*

⁶⁵ LOPES, A.C.M.; REIS, C. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

⁶⁶ GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972 ; GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 1983.

fazer aparecer em cena um narrador no mesmo nível que as demais instâncias presentes na narrativa. No entanto, o narrador flaubertiano não prescinde do narrador que mostra os fatos, sem intervir muito neles. A distância que o separa da história, então passa a ser menor. Sua aparição será notada ao longo do excerto selecionado e garantirá propriedades bastante funcionais para privilegiar a visão de uma das personagens inseridas na ação. A história nesse momento tem instrumentos para ser contada por si própria, sem mediações do narrador, como veremos adiante.

Lips⁶⁷ aponta para a existência, muitas vezes, de um preâmbulo que introduziria o DIL. Há muitas formas de introduzir esse procedimento narrativo, algumas delas são as mesmas que introduzem um DD (discurso direto). Acreditamos que para a aparição do DIL no tecido narrativo, há uma preparação em termos enunciativos, seja por parte do narrador que se afasta e adquire outra função, implicando não ter mais tanto o controle sobre a narrativa, para então efetuar uma aproximação da história, deixando a tendência de narrar de forma seletiva e compressiva para apagar os sinais de sua presença, seja no regime de vozes, que partem de outro tipo de focalização; seja no uso dos pronomes pessoais, ou seja na escolha dos tempos verbais. O fragmento selecionado se relaciona com o restante da narrativa da seguinte maneira: encontra-se na segunda parte, no capítulo X quando os primeiros sinais de enfraquecimento da relação com Rodolphe começam a aparecer para Emma. Na passagem do capítulo IX para o capítulo X, notamos como essa percepção transparece das manifestações de insegurança de Rodolphe, representadas tais como são, em sua completude que se encerra na produção do seu discurso ou no seu silêncio diante dos questionamentos de Emma em discurso direto (– *Qu’as-tu donc ? (...) Souffres-tu ? Parle-moi* ”⁶⁸), que se traduzem em uma espécie de desespero por uma resposta do seu amante.

Mesmo se o término do capítulo IX nos indica que Rodolphe estava contrariado com a relação que levava e à sua condição: *Quelque chose de plus fort qu’elle la poussait vers lui, si bien qu’un jour, la voyant survenir à l’improvise, il fronça le visage comme quelqu’un de contrarié.*⁶⁹, sobrevém a percepção de Emma que nos dá acesso àquilo que ela imagina que se passa com Rodolphe. Ou seja, a leitura da cena possui abertura e profundidade suficiente para conhecermos toda a representação de Rodolphe, sendo esta filtrada e mediada pelo que Emma vê e percebe de Rodolphe, pois apenas a focalização interna à personagem Emma Bovary

⁶⁷ LIPS, M. *Le style indirect libre*. Paris: Payot, 1926, p. 53.

⁶⁸ *Op. supracit.*, p. 235.

⁶⁹ *Idem, ibidem*.

poderia nos fornecer com detalhes as nuances de seu olhar. Sua perspectiva coincide com a única perspectiva de que dispõe o leitor. A leitura e a apreensão da representação se dá unicamente entre a personagem e o leitor. Aqui a função do narrador não é mais mostrar ou organizar o conteúdo da representação, a personagem Emma nesse instante assume esse papel e tem o poder de dispor de suas próprias representações com as quais pode construir a ficção veiculada na narrativa, Emma adquire o poder e autonomia suficientes para gerenciar significações e juízos de valor sobre outras representações que se colocam em sua realidade ficcional. Essa atribuição que é preparada no final do capítulo IX e que não se manifesta de maneira sistemática ou contínua ao longo do romance, se mostrará útil para uma composição mais polifônica quanto à participação de vozes no todo da narrativa. Dessa forma, temos um ganho de pontos de vista, enquanto a focalização se alterna para o interior da consciência das personagens ou sob o controle de um narrador mais objetivo, ainda que relatando discursos em discursos direto (DD) ou indireto (DI) com a manutenção da ruptura sintática indicada pela presença das aspas nas falas das personagens ou a transposição de tempo e de pessoa efetuada em DI.

No excerto escolhido temos uma imagem que o autor desenvolve para se referir às elaborações do pensamento de Emma :

Emma poursuivait la pensée douce qui caquettait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines⁷⁰.

Encontramos aqui a distinção de um discurso que pretende representar o que é pensado e o que é falado. O próprio pensamento de Emma (*la pensée*) torna-se sujeito do ato enunciativo, o que permite com que o leitor figurativize esse elemento que será atravessado pelo mergulho enunciativo que realiza essa voz insurgente. A comparação estabelecida pelo enunciador *poursuivait la pensée douce qui caquettait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines* é retirada de um campo lexical talvez estranho ao narrador, são elementos de uma realidade que até então não fazia parte do universo semântico apresentado pelo repertório do narrador, o que nos mostra a influência e a participação no modo de narrar de outra fonte enunciativa: seja por empréstimo de expressões de outro repertório, seja a permissividade para a contribuição de outras fontes.

Ao atribuir ao pensamento de Emma uma ação (*qui caquettait*) e uma imagem (*comme*

⁷⁰ *Idem*, p. 243.

une poule), além de um comportamento revelador associado a essa imagem (*comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines*), ele se torna um elemento de representação mais eficaz do que a enunciação pura e simples desse comportamento da heroína, o que prepara o leitor a concebê-lo da maneira que o percebe e não como uma representação pronta e acabada dada pelo enunciador. A partir dessa representação a figura de Emma começa a se delinear não como constatações ou atribuições morais do seu comportamento, mas ganha autonomia suficiente para que o julgamento fique a cargo do leitor. As aparições das personagens se fazem notar pela sua força enunciativa que esgarça o tecido narrativo no qual encenam, ao mesmo tempo que não há um comprometimento valorativo com relação às personagens por parte do narrador. Assim, cabem às personagens se fazerem presentes pela força elocutória do seu verbo e não necessitam mais passar pelo crivo do narrador. Sua existência ficcional depende de sua própria elocução como personagem única que produz uma enunciação também única, a que se distingue das demais, e a identifica como instância narrativa, mas também como fonte enunciativa emancipada da vontade do narrador.

Flaubert espalha indícios da participação de outras vozes diferentes do narrador, e dessa maneira, reconhecemos marcas do que se trata de uma elaboração interna de Emma. Em uma passagem bastante específica do excerto podemos identificar um desses indícios, já que identificamos um modo de enunciar, ou seja, uma expressão característica de Emma, enquanto se lembra de um passado longínquo, projetado para mais longe ainda. Construções que se distinguem daquelas praticadas pelo narrador:

Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient...⁷¹

Não podemos atribuir com segurança ao repertório de Emma a escolha dos verbos presentes nesse fragmento, mas podemos identificar na forma de repetição do verbo *galopaient* no *imparfait*, que há uma mudança de registro, do escrito para um registro mais próximo da fala. O efeito de suspensão temporal produzido pelo uso de reticências suspende o tempo não mais daquele narrador que narra de um ponto de vista privilegiado (e aqui teríamos um narrador não reproduzindo um falar de Emma, mas relatando com distância e com todos os recursos disponíveis de um narrador heterodiegético⁷² para se colocar fora da matéria que

⁷¹ *Op. supracit.*, p. 244.

⁷² Segundo as teorias narratológicas de Gérard Genette em sua obra *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), o narrador heterodiegético é aquele que relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra o universo diegético em questão.

narra), mas de uma instância que permite um hibridismo, uma interpenetração, uma contribuição de fontes enunciativas distintas. O enunciado resultante está influenciado pelo falar daquela mesma personagem que é objeto de sua narração. E aqui se efetua inclusive uma inversão, pois a matéria que era narrada por uma instância que lhe era alheia ganha autonomia de voz, sendo falada por aquela que estaria tradicionalmente incumbida de representar, sem deixar de imprimir na forma que enuncia um sentimento bastante interno à personagem, nesse caso, a saudade de Emma, a divagação do seu pensamento em busca de um passado irreconstituível, configurado como perda, mas que se deseja revivê-lo sem sucesso no presente, como veremos adiante.

A fonte enunciativa que toma lugar na cena não se descola totalmente de uma outra fonte enunciativa que lhe enuncia, ao mesmo tempo que é contaminada pela sua forma de representar o mundo em palavras. Não só no nível lexical, mas também no nível sintático, percebemos uma presença que é desvio e ruptura em relação ao tipo de enunciação praticado anteriormente, o que representa uma mudança na focalização, e conseqüentemente no regime de vozes. Após a descrição dos pequenos atos extremamente significativos para o desenvolvimento da narrativa, nota-se a preparação para a lembrança de um ato rotineiro de seu pai, e em seguida para a recordação da imagem por meio de um gesto de seu pai passa-se à constituição da personagem por traços que o identificam a partir de seus atos singulares:

On avait séché l'écriture avec des cendres du foyer, car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe, et elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les pincettes⁷³.

Nem a figura do pai, nem o movimento que este realiza estão ali: tudo é fruto da imaginação de Emma. Aqui a *prétérition* descrita por Hamon⁷⁴ – figura de estilo que consiste na enunciação de algo depois de anunciar o que não é possível por meio da palavra, da ordem do indizível, mas que é substituído por outro elemento, que dá conta de um item faltante, mas não o substitui lexicalmente – configura a falta que o pai de Emma faz à ela, e seu preenchimento constitui o pano de fundo de toda a narração que se desenvolve a seguir, ou seja, não é um preenchimento possível, a incapacidade não se encontra na dificuldade em descrever o objeto, mas em sua falta material, que é retomada por cacos da lembrança de Emma, aquele que tenta restituir por meio da linguagem essa falta, fundamentando a

⁷³ *Op. supracit.*, p. 243.

⁷⁴ HAMON, P. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993, p. 77-83.

constituição de um outro tempo narrativo representado gramaticalmente pelo *imparfait*. Estamos diante de uma suspensão temporal efetuada pelo imaginário de Emma. Esse é um tempo narrativo que se funda pela repetição de um evento pertencente à experiência dessa personagem., e está calcado na memória, que relembra de fatos decorridos, direcionando o tempo da enunciação para um passado remoto, e ao rememorar-lo, enuncia-o por uma segunda vez, dando-lhe o aspecto de repetição. Segundo Deleuze⁷⁵, o passado, encara o próprio caráter da repetição por ela mesma. O passado puro, expresso pelo *passé simple*, permite um distanciamento dos sujeitos com relação aos eventos representados. Isto é, tais eventos, enquadrados dentro desse mesmo sistema temporal de representação

existem em um nível objetivo de realidade, não dependem da subjetividade dos personagens, ambos significam ação e pressupõem um transcorrer, uma cadeia ordenada e progressiva de sucessos na qual foram, primeiro, nada, uma possibilidade futura, logo um presente que se concretizava neles, e, depois, uma lembrança que dura, um passado que se afasta⁷⁶.

As três escalas de tempo propostas por Llosa⁷⁷ refletem uma escolha de tempos verbais, que estão representados em ordem diversa no excerto, mas que se apresentam em uma relação temporal equivalente.

Ao começarmos analisar as produções que se seguem a *Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui*, inaugurando o tempo da memória marcado pela utilização do *imparfait*, observamos que os pensamentos decorrentes dessa lembrança se desenrolam em um nível de um passado remoto, onde os eventos não são mais pontuais, pois apresentam uma mudança qualitativa no presente da enunciação. Começa a se abrir espaço discursivo para a produção subjetiva de Emma: o que afasta o tempo narrativo de um tempo singular (projetando os eventos para um passado remoto, o que requer um narrador distanciado e impessoal) em direção a um tempo narrativo com aspecto mais durativo e subjetivo. Manifestam-se na urgência de expressão na qual se insere Emma, saudosa de um tempo que só pode ser revivido por meio de palavras e imagens quase apagadas pelo tempo. Ela tem as imagens, e nós as palavras fornecidas pela narrativa, de fontes enunciativas diversas que se compõem como experiência de leitura de um todo. Da profusão de imagens que começam a ser lançadas por Emma, percebemos sua mediação por meio da narrativa que se organiza.

⁷⁵ DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ LLOSA, M.V. *La orgia perpetua – Flaubert y “Madame Bovary”*. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 197.

A incompetência do dizer de Emma tem mais a ver com essa impossibilidade de reviver o passado, de retransmiti-lo ao presente, senão com as palavras queixosas decorrentes de imagens nostálgicas por não conseguirem transpor esse intervalo temporal – um possível nexos temporal para transpor esse intervalo é a própria carta que recebe e tem em mãos – todavia sua apreensão é feita de maneira dolorosa, pois quando ela se volta para o passado o faz sempre de maneira a glorificá-lo e rebaixar a experiência presente. Emma está enlevada por uma ilusão de um passado que ela própria projeta. Ou seja, o que se vive sempre está em detrimento do vivido, ou do que se supõe ter vivido. A narração do que seleciona e imagina daquele tempo é posta em confronto com sua realidade atual, entretanto trata-se da história de uma mesma mulher, em toda sua repetição, resultante no texto que lemos: aquele que faz conviver no mesmo espaço narrativo dois tempos diferentes.

O emprego do *imparfait* poderia nos levar a pensar que tais atos fariam Emma rememorar uma reação habitual de seu pai (se curvar em direção à lareira para pegar as pequenas pinças), a reação que ela esperava dele, ainda que nesse plano imaginário da recordação, ativada afetivamente por uma lembrança, e essa ativada inteiramente por um ato dela própria. E é sobre a elaboração a partir de seu próprio ato e a consequente projeção na imagem de seu pai, que o DIL de Emma irá se desenvolver:

Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui sur l'escabeau, dans la cheminée, quand elle faisait brûler le bout d'un bâton à la grande flamme des joncs marins qui pétillaient !..⁷⁸

Logo a imagem da lembrança vem de chofre, com os detalhes que compõem o quadro, nessa circunstância precisa (quando ela queimava a ponta de um bastão na grande chama dos juncos marinhos que crepitavam). A lembrança é seguida de um traço de subjetividade – a exclamação - além de seu conteúdo altamente particular naquela cena, com rigor de detalhes : aqueles objetos (*escabeau, cheminée, le bout d'un bâton, grande flamme des joncs marins*) com aquela combinação e arranjo sintagmático dos elementos em questão: a descrição parte de elementos mais externos e maiores para o detalhe, simulando o movimento da memória que se realiza quando recordamos de algo preciso, aquele cenário (*sur l'escabeau*), cujos dados somente poderia fornecer quem realmente estava lá, não só testemunhando, mas atuando para que a cena evocada se presentificasse em ato. E mais do que isso: descreve um

⁷⁸ FLAUBERT, G. *Op. cit.*, p. 243.

percurso próprio no campo imagético daqueles símbolos precisos que associou Emma Bovary à ideia de paternidade. São elementos que fazem parte da realidade de todos que residiam na casa dos *Bertaux*, da infância de Emma, mas que são acrescidos de uma nova significação em outro momento de sua história para ela mesma, ou seja, esses objetos se convertem em um conceito próprio do imaginário dela em sua idade adulta.

A precisão da descrição flaubertiana tanto para cenários, como para personagens delinea para o leitor a maneira de ver de uma personagem, além de denunciar sua forma de representar pela maneira que narra. A descrição fica a cargo da personagem, e dessa maneira define sua enunciação, por meio da escolha lexical, mas também da mobilização de certos signos para a composição de uma significação, que se afasta pouco a pouco da rede de signos atribuíveis ao narrador, ou seja, são signos muito mais imersos e comprometidos com a realidade fictícia que vive a personagem, do que aqueles partilhados pelo narrador. Uma implicação importante desse procedimento narrativo consiste na mudança de um registro escrito para o discurso, visto que o discurso é tanto falado como escrito. Nisso também implica-se a passagem de um sistema temporal a outro. A narrativa começa a se contaminar pela experiência vivida da personagem. No calor de seus atos, que suscitam sentimentos, os eventos são encadeados e organizados na narração da história. Dessa maneira, podemos acompanhar o discurso da personagem de seu interior, a partir de suas produções e não por meio da mediação do narrador, exteriormente.

Segundo Hamon⁷⁹, a descrição passa por diversos processos, dentre eles *a mise en équivalence* ou *a mise en corrélation textuelle*, nesse caso os termos postos em aproximação são discursos. Porém, temos acesso a um discurso, que é aquele que está precipitado em enunciado no texto e não pretende isolar as fontes enunciativas, mas sabemos que se refere a uma primeira locução, a qual não temos acesso, mas permanece em sua virtualidade com seus traços da enunciação “original”, como o uso diferenciado dos tempos verbais, a presença de pontos de exclamação ou interrogação ou a ruptura sintática (traços verificáveis no discurso direto, no qual a citação à fala da personagem é direta), que denotam a presença de uma subjetividade que rompe os limites do enunciado e se referem a um discurso cuja proveniência não é localizável em uma só voz, deixa-se ressoar uma voz que sobrepõe e às vezes convive com a voz do narrador.

Os termos da descrição de um discurso reproduzido por outras condições de

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 105.

enunciação são um pouco diferentes daqueles propostos por Hamon⁸⁰, pois os elementos que são postos em relação são de natureza discursiva. A questão que se coloca é: como descrever um discurso que supostamente foi dito, foi enunciado e que é retomado apenas por alguns traços de sua subjetividade? Talvez uma das respostas que a narrativa de Flaubert nos dá é a construção de um discurso a partir de uma personagem, ou seja, do que se infere do que ela enunciará e que funda uma outra fonte enunciativa: nem a fala da personagem fielmente reproduzida em seu contexto de enunciação, nem o relato mediador do narrador.

Pressupõe-se então que exista uma construção que se faz fora do DIL, mas o prepara para o reconhecimento operado pelo leitor daqueles personagens a que podem se remeter. Assim assegura-se o funcionamento do DIL, para que este possa ser compreendido na sua ambiguidade de fontes enunciativas. Essa falta de definição clara da fonte enunciativa faz do DIL um procedimento muito rico na descrição da reação de uma personagem em termos de discurso, aproximando-o de sua situação de ato de enunciação. O efeito que temos é que encontramos a personagem Emma Bovary em suas palavras exprimindo-se, e mais do que isso, constituindo um ponto de vista sobre o narrado. O que se aproxima mais ao que Hamon denomina a coincidência *description-personnage*, e que é objeto de estudo da Retórica, pois esse tipo de descrição nos ajuda a compreender a construção de uma personagem:

tout personnage, dans un récit, « l'effet-personnage » d'un récit n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre « d'effets descriptifs » disséminés dans l'énoncé (ici un « portrait » physique, là un portrait d'habitat, etc.)⁸¹.

Dentre esses efeitos descritivos, acreditamos que faça parte da representação de uma personagem na narrativa o procedimento narrativo DIL, pois ele interage com as demais formas de representação da personagem a fim de constituí-la ao longo da narrativa. Ele forma a personagem a partir de um discurso cuja a autoria da enunciação revela-se pela forma que é enunciado e acaba por denunciar a presença de uma outra voz que se distingue da voz do narrador, mas que não adquire uma forma constante e independente da voz do narrador – o seu resultado é uma combinação de fontes enunciativas que lhe dão o aspecto dúbio. Sua forma híbrida faz com que o leitor identifique uma intrusão, sem contudo emancipá-la completamente do enunciativo de algumas linhas atrás.

Se a fonte enunciativa se apresenta mesclada em algumas passagens é porque mudou o

⁸⁰ *Op. cit.*

⁸¹ FLAUBERT, G. *Op. cit.*

ponto de vista, mudou a focalização com relação ao narrado: a representação passa a ser daquilo que é descrito por ele mesmo, e não mais o reflexo do olhar de um narrador descrevendo uma subjetividade que lhe é alheia. O embaralhamento das fontes enunciativas gera um efeito de singularidade em cada enunciação, pois ao enunciar ela representa matéria narrativa e se representa ao mesmo tempo, ou seja, sua forma de expressão é inerente ao seu discurso.

O DIL mostra-se um recurso poderoso para gerar esse efeito, pois seus discursos tanto são fonte como objeto da narração. Em realidade não sabemos quem está representando e quem está sendo representado, pois a fonte enunciativa é híbrida e a relação de sujeito-objeto narrado funciona nos dois sentidos: do primeiro locutor para o segundo e vice-versa.

Na sequência do excerto encontramos o verbo *se rappeler* que dá a dimensão da narração em termos de memória sentida e vivida por Emma, que se estabelecem ao que foi vivido e ao que se sente, o que é narrativa (o tempo contado) e o que está sendo contado. E também permite agregar de maneira mais global toda a espécie de recordações sentidas (tardes de verão repletas de sol), agrupadas sob essa classe de recordação (um recurso de síntese para descrevê-las – pois que não eram quaisquer tardes de verão, mas aquelas plenas de sol - ou simplesmente para citá-las). A expressão utilizada reduz a uma repetição de eventos ou de características próprias que poderiam ter sido possíveis naqueles tempos:

Elle se rappelle des soirs d'été tout pleins de soleil.⁸²

O uso do *passé simple* pelo verbo *se rappeler* projeta o enunciado para um passado mais factual do que durativo e permite um distanciamento para a aparição de um narrador que tenta organizar a produção anterior, ao mesmo tempo se distinguindo dela e podendo resumir, agrupando todas essas lembranças e sentimentos difusos classificados em *soirs d'été tout pleins de soleil* (tardes de verão repletas de sol). Instituir esse tempo confere um efeito narrativo sobre a categoria de pessoa utilizada na narrativa ficcional. Além de estabelecer os acontecimentos, sedimenta-os em um passado anterior à enunciação, e portanto, ao tempo do discurso. Esse é um tempo que permite que a figura do enunciadador

proscruva tudo o que é estranho à narrativa dos acontecimentos (discursos, reflexões, comparações). Na verdade, não há mais, então, nem mesmo narrador. Os acontecimentos são apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui ; os

⁸² *Op. supracit.*, p. 244.

acontecimentos parecem-se narrar a si mesmos. O tempo fundamental é o aoristo, que é o tempo do acontecimento fora da pessoa de um narrador⁸³.

Dessarte, podemos observar o afastamento sistemático da voz do narrador para que o plano do discurso possa se manifestar na narrativa. Os enunciados seguintes competem com esse *passé simple*, no sentido de subjetivizar essa experiência e apresentá-la sob a forma de discurso, tornando-a única e durativa até o presente com o uso do *imparfait*.

Les poulains *hernissaient* quand on *passait*, et *galopaient*, *galopaient*... Il y *avait* sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, *frappaient* contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes⁸⁴.

É como se o narrador observasse com os seus próprios olhos, mas tomasse emprestado a voz de Emma para narrar as cenas que ela vê do passado. A fala do narrador é contaminada pelo modo de sentir da personagem, expresso literariamente pela sua forma de narrar, criando uma instância híbrida que não pode ser definida apenas por um sujeito, embora penda mais ora para uma instância narrativa, ora para outra, entre narrador e personagem, dependendo do momento da narração. Uma experiência que é partilhada em termos de ato enunciativo, de voz do discurso, essa fala possui elementos característicos de um narrador, mas tomada por toda a sorte de impressionismos de um relato subjetivo, de entonações, de expressões, de comparações, de conclusões que induzem o leitor a atribuir a enunciação à Emma. O resultado é um hibridismo de vozes que não pode ser definido como portador de uma única fonte enunciativa.

A esse respeito a classificação proposta por Roulet (1987)⁸⁵ pode nos ser útil para compreender a manifestação de vozes diferentes no mesmo discurso e como elas se relacionam. De acordo com Roulet, podemos identificar estruturas diafônicas (na qual estão presentes duas vozes distintas) explícitas (onde há uma reformulação do discurso) e implícitas (simulando convencionalmente uma referência ao discurso do outro). Notamos tal referência ao discurso do outro por diversos elementos, as referências ao imaginário de Emma, deixam-se notar pelas peculiaridades da sua memória, repletas de articulações e material selecionado do que lhe é individual. Assim, a articulação da cena que rememora com sua “colmeia”, ou com suas “abelhas, girando na luz, batendo contra os vidros como balas de ouro saltitantes” já

⁸³ BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri (trad.). 5ed. Campinas: Pontes Editores, 2005, p. 267.

⁸⁴ *Op. supracit.*, p. 244.

⁸⁵ ROULET, Georges-Eddy. *Complétude interactive et connecteurs reformulatifs*. Cahiers de Linguistique Française. v. 8, 1987.

constituem uma seleção da sua história pessoal e a adoção de uma perspectiva bastante pessoal dos acontecimentos, porque toma para si o seu ponto de vista sobre a cena, o que auxilia na sua identificação como personagem-sujeito diante de uma realidade maior, além de revelar sua relação com esse passado. Tomamos tais referências, portanto, como implícitas ao discurso de Emma e extremamente significativas enquanto elementos identificadores de outra fonte enunciativa que se acresce à narrativa.

O narrador flaubertiano, em um contexto de escrita de uma narrativa impessoal, segue técnicas de narração em uma terceira pessoa, e mesmo com a assunção da subjetividade de Emma, não se abandonará o pronome em terceira pessoa. Tal procedimento possibilita a manutenção de uma impessoalidade sem deixar de dar voz a uma subjetividade manifesta.

Porém toda essa sorte de interpretações cabe ao leitor. Pois é o leitor quem efetua a operação de atribuir este ou aquele conteúdo a uma voz que emana da narrativa. Flaubert constrói esse efeito para que o leitor produza um sentido a partir dos enunciados proferidos no romance. Não se trata portanto de um discurso moralizante, que pretende emitir um juízo de valor sobre o que narra. Ao contrário, Flaubert faz uso de procedimentos formais que permitem a representação do seu mundo ficcional sem que haja interferência daquele que narra. Daí a importância da pluralidade de vozes associada a um enfraquecimento da concentração da narrativa nas mãos do narrador. A função de narrar está distribuída não só entre outras instâncias narrativas, mas também espalhada por outros mecanismos e procedimentos formais, como o caráter descritivo de algumas passagens da narrativa, que auxiliam e incrementam o ato de narrar.

Nesse sentido, a peça de acusação contra o romance de Flaubert se baseia em uma suposta responsabilidade e uma autoridade do narrador acima de outras vozes que ecoam no romance, e que em momento algum se mostram únicas ou soberanas em relação às outras vozes. Ao trazer diretamente o leitor para a vida interior de suas personagens, Flaubert escandalizou o Ministério Público francês da época, que não pôde diferenciar as várias enunciações colocadas em jogo pelo autor, bem como distinguir suas produções e manifestações da pessoa física de Flaubert. Por causa do uso do estilo indireto livre, Flaubert, o redator da *Revue de Paris*, e o responsável pela impressão de *Madame Bovary* sofreram um processo judicial, no qual a fonte enunciativa das falas do romance não estavam bem definidas.

O teor moralizante (que todo romance deveria possuir) reclamado pela acusação do

Ministério Público francês sob a figura do advogado imperial Monsieur Ernest Pinard não está presente em uma voz que enuncia acima das personagens. É esse teor moralizante que Jean-Louis Chrétien⁸⁶ afirma que o DIL tem a propriedade de retirar do discurso, pois podemos perceber o jogo enunciativo de que o enunciado que produz é objeto. Retira-se a responsabilidade exclusiva do narrador, que passará a não mais ser a principal fonte enunciativa emissora de todos os julgamentos presentes na obra. O advogado de defesa, Monsieur Sénard defende que mesmo se alinhando a esse paradigma da moral ou da finalidade instrutiva bem em voga na época, Flaubert nos mostra o que uma jovem não deveria fazer, pois poderia culminar na sua completa degradação, como é o fim da heroína do romance; indicando uma possível finalidade educativa para as jovens da época.

A defesa não pretende igualar Flaubert aos clássicos, nem aos escritores românticos da época, em vez disso o afasta dessas classificações e a princípio filia o autor ao Realismo. Percebemos ao longo do julgamento, que o papel da arte naquela época (1857) estava mais ligado aos ideais românticos de idealização dos objetos descritos do que a uma representação mais condizente e mais comprometida com a realidade.

Assim, as obras de arte deveriam seguir as premissas dos bons costumes e das instituições. O artista não deveria estar comprometido com o retrato da sociedade do seu entorno e representá-la com fidedignidade, senão estar atento às regras desse tipo de literatura, ou seja, o bem que ela pode produzir, e não somente ser casto e puro na sua forma e na sua expressão. Percebemos nessa noção ainda a forte presença de um sujeito-autor que deve responder a tudo que se veicula abaixo de si – a obra. Ou ainda, a obra como reflexo de uma consciência totalizante, na qual não há espaço para a manifestação de outras vozes. Tudo deve passar pelo crivo do autor, uma presença absoluta e onipotente no romance.

Um romance que se propõe a manipular as regras de atribuição da enunciação como *Madame Bovary* não poderia existir nesse contexto. As formas de enunciação ali presentes fogem à prática de escrita vigente. Podemos notar nesse trecho do livro duas vozes que se apresentam no texto, ao mesmo tempo que se fundem com o uso do DIL, que não encerra sua fonte enunciativa em um “eu”. Ou seja, mesmo manifestando sua subjetividade, Emma está ainda referencializada por um *elle*.

⁸⁶ CHRÉTIEN, Jean-Louis. *Conscience et roman II : la conscience à mi-voix*. Paris: Les Éditions de Minuit, col. Paradoxe, 2011. Edição em PDF.

A seguir, seguimos a expressão que se precipita no excerto:

Quel bonheur dans ce temps-là !⁸⁷

Trata-se de uma expressão desprovida de uma fonte enunciativa definida, ou em outros termos, de um sujeito gramaticalmente definido. Nessa frase nominal, a ausência de um enunciador definido associado a um verbo, permite que o DIL se funde em uma ambiguidade e indefinição da fonte enunciativa. Maingueneau⁸⁸ afirma que os enunciados exclamativos são incompatíveis com o DI (discurso indireto), a solução dada por Flaubert foi lançar mão de enunciados exclamativos em DIL para esse tipo de expressão:

quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions !⁸⁹

Chrétien nos mostra que manter as exclamações do discurso direto é bastante comum em romances que pretendem revelar a vida interior da personagem:

(...) garder les exclamations (le « Ah ! », avec d'autres exclamations, est une marque extrêmement fréquente qu'on entre dans la parole intérieure du personnage)⁹⁰.

Embora sintaticamente não tenhamos nenhuma definição de qual seria a voz aqui produzida, o leitor é levado, pelo exercício da interpretação, a inferir que se tratam de enunciados proferidos por Emma Bovary, pois somente essa personagem poderia os produzir diante de uma construção anterior feita da personagem. Uma construção feita para que o leitor reconheça imediatamente a procedência desses enunciados ou ao menos suspeite que não se trata de uma manifestação do narrador. Trata-se aqui de uma construção de um conjunto de características reveladas na enunciação para que o leitor reconheça a personagem (com a ressalva de que quem faz a construção da personagem é ela própria: pelos seus atos e pela sua fala), uma imagem que pode se tornar útil para o seu reconhecimento enquanto aspecto ou traço dessa personagem que funcione como uma marca identificável pelo leitor, e que portanto compõe uma parcela da complexidade da totalidade da personagem, que está espalhada no corpo do texto e se acumula pouco a pouco no decurso da leitura a fim de constituir esse mundo ficcional.

A narrativa nos leva à interpretação por antecipação por meio da produção de imagens que Flaubert constrói para suas personagens. Uma representação que a cada instante torna-se

⁸⁷ FLAUBERT, G. *Op. supracit.*, p. 243.

⁸⁸ MAINGUENEAU, D. *L'Énonciation en Linguistique Française*. Paris: Hachette Supérieur, 1994.

⁸⁹ FLAUBERT, G. *Op. supracit.*, p. 244.

⁹⁰ CHRÉTIEN, Jean-Louis *Op. cit.*, p. 19.

cada vez mais revelada pela própria personagem. O que temos aqui é uma imagem do que poderia enunciar Emma, mas não propriamente suas palavras. A partir desses reflexos, desses traços da enunciação de Emma, o leitor a toma por completo e completa-lhe a existência ficcional no fio da narrativa, pois sua participação é ativa no ato da leitura, no ato da apropriação dos elementos da narrativa.

Chrétien analisando as possibilidades de combinação entre monólogo interior e discurso indireto livre na narrativa, observa que as duas formas de enunciação da vida da consciência se complementam visando descrever a vida psíquica das personagens. Dessa maneira:

(...) une brève phrase de monologue intérieur peut être le point de départ d'un long développement à l'indirect libre, comme avec celle-ci : « Emma se répétait : – Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ? », qui introduit une longue rêverie sur d'autres possibilités perdues, et sur son passé, où elle remonte jusqu'à son enfance (*Madame Bovary*, I, 7, p. 111)⁹¹.

Assim, trataremos ambas as formas (monólogo interior e discurso indireto livre) na sua complementaridade e não pela sua diferença. Há potencial das duas formas para descrever a vida da consciência de uma maneira menos intrusiva por parte do narrador, e que possibilite um acesso direto à personagem, onde sua voz figure decisivamente para a sua representação na narrativa.

Il n'en restait plus maintenant !⁹²

Todos esses reflexos da natureza, da substância de Emma permitem seu reconhecimento pelo seu ato de fala: pelo conteúdo e também sua maneira de se manifestar, ao mesmo tempo que fazem parte de sua constituição como representação no romance, mas não deixam de sugerir que há ainda algo que não é transmitido pela reprodução do seu discurso *ipsis litteris*, apenas pelas suas palavras, mas de toda a organização do seu pensamento e suas reações como personagem dotada de vida interior. É preciso apreender outros elementos espalhados pelo romance que possibilitem uma compreensão mais profunda da personagem, na sua relação com tudo que compõe esse mundo ficcional criado por Flaubert. São elementos que muitas vezes não são tangíveis, mas que ajudam o leitor na construção da complexidade da representação da personagem. Esta jamais será esgotada em sua representação por meio de diversos recursos como a descrição, a reprodução de discursos,

⁹¹ CHRÉTIEN, Jean-Louis. *Conscience et roman, II. La conscience à mi-voix*. Paris: Les Éditions de Minuit, col. Paradoxe, 2011, p. 65-6.

⁹² *Idem, ibidem*.

a natureza ou a motivação de suas ações, o julgamento das outras personagens, dentre outros. Sua aparição no romance está associada à sua tomada da palavra.

A seguir, novamente temos uma aproximação da voz do narrador, sem deixar de sugerir uma enunciação atribuível à Emma, se não fosse o uso da terceira pessoa do singular:

Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour ; - les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route⁹³.

A presença do pronome pessoal *Elle* pretende, a princípio, garantir um afastamento do narrador de sua narração. O primeiro período da citação acima distancia o objeto narrado de quem o narra, por meio desse mesmo pronome pessoal. A sentença posterior (- *les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route.*) e principalmente a comparação que é estabelecida não nos deixa muitas pistas de quem seja a voz por trás dessa enunciação. Seria uma comparação pertencente ao repertório de Emma? Essa seria uma comparação habitual esperada por esse tipo de narrador (se é possível enquadrá-lo dentro de um tipo)? É difícil precisar qual a fonte enunciativa em questão, e esse não é nosso objetivo, mas poder assinalar a existência desse tipo de enunciação híbrida, na qual o resultado, o efeito de seu hibridismo vale mais do que a precisão da origem de sua fonte enunciativa.

Eis um enunciado exemplar desse tipo de enunciação híbrida:

Mais qui donc la rendait si malheureuse ? où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée ?⁹⁴

Nele percebemos a presença de um pronome pessoal *elle*, por meio da referencialização dos pronomes *la* e *l'*, ao mesmo tempo que a presença das interrogativas nos leva a pensar em uma forte carga subjetiva. Poderíamos atribuir essa subjetividade ao próprio narrador que poderia se direcionar ao seu público leitor, ou ainda se fingindo de personagem (imitando sua enunciação), como propôs Theodor Kalepky⁹⁵ em 1899, mas também poderia ser um enunciado interpretado como uma produção interna de Emma, uma

⁹³ *Idem, ibidem.*

⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁹⁵ KALEPKY, Theodor. *Mischung indirekte* em *Philologie* 23, p. 491-513. 1899.

pergunta que ela mesma poderia se colocar. Se por um lado temos verbos conjugados na terceira pessoa do singular, o que nos levaria a pensar em um afastamento enunciativo, por outro lado temos a expressão de uma subjetividade por meio das exclamações.

Segundo Bakhtin⁹⁶, a forma como compreendemos essa interioridade passa pela possibilidade do autor de exprimi-la. E o autor a exprime se colocando no centro de consciência da personagem, levando ao hibridismo das fontes enunciativas, pois não se pode definir com segurança de que instância narrativa partem esses enunciados. O resultado desses enunciados híbridos nos leva a crer em uma concepção mais polifônica dos discursos ali veiculados, no qual as vozes manifestas não convergem para uma única fonte enunciativa e podem fornecer mais de uma perspectiva do ato enunciativo em uma mesma enunciação. A análise bakhtiniana dessas construções híbridas nos mostra a convivência de várias linguagens, vários estilos (ou estilizações de um discurso), mas principalmente perspectivas socioideológicas distintas em um mesmo enunciado. Não se nota uma fronteira precisa entre o discurso do autor, o que Bakhtin chama do discurso de um falso autor e de um falso narrador. Isto é, o teórico russo percebe um descompasso entre o sentido direto que a língua literária do suposto autor veicula, o discurso que se lê e que se emprega, e mais do se lê, emprega-se, pois ali não está a opinião expressa do autor, mas o discurso que ele põe à prova, de maneira deslocada do seu sentido original, como está impregnado na linguagem cotidiana, e que se aceita comumente como verdade geral e incontestável. O que se efetua é uma torsão desse sentido original do discurso, mesmo reproduzindo-o artisticamente na narrativa. Os parâmetros de ruptura e deslocamento não estão no seu conteúdo, mas na disparidade que provocam seja no contraste linguístico, seja no valor sócio-ideológico que parece inadequado quando aplicado à situação, ou de um discurso em relação ao outro, como vemos, por exemplo as diferentes perspectivas e como encaram os mesmos fatos do ponto de vista de Emma e de Rodolphe.

Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e por meio dela. Nós advinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do

⁹⁶ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002, p. 134.

autor significa não compreender a obra.

Isso se aplica também à identificação de acentos das personagens, que como tais, são frutos de uma construção do autor, matéria ficcional que se estabelece como representação dentro da economia do romance. O “modo refratado” de narração tem por consequência a inclusão de diversos registros de língua, de estilos, de linguagens que são até mesmo antagônicos em relação ao se espera da representação que se tem de um narrador. O narrador flaubertiano coloca-se nessa zona de indefinição e de permeabilidade com relação a outros discursos espalhando-se, retraindo-se ou expandindo-se de acordo com o tipo de enunciação pretendida. Reconhecer a enunciação como também objeto de construção do autor ao lado da representação das personagens permite reconhecer a sua função dentro da obra, bem como sua relatividade em relação à sua própria força elocutória e à força elocutória do narrador. Assim, constitui-se uma representação de uma enunciação que se baseia na reprodução artística de uma fala, uma maneira de falar, uma expressão, um idioleto, um dialeto, um registro familiar, livresco, cientificista, romântico-sentimental, etc. O uso reiterado de uma enunciação pertencente a um determinado registro (marcado individualmente, uma espécie de idioleto que se identifica, marcado socialmente, marcado pelo gênero, pela época e demais variantes atribuíveis a um discurso), ativa a representação que o leitor desenvolveu para o reconhecimento de uma fonte enunciativa definida, ou uma forma de falar reconhecível, ou seja, um discurso na sua dimensão socioideológica, tais enunciados respondem mais ou menos sistematicamente ao reconhecimento daquele produtor daquele discurso, o dono de uma voz e de um ponto de vista que pode ser associado a ela.

As vozes que se manifestam em enunciados híbridos podem estabelecer uma relação de concordância ou de discordância uma relação à outra, podendo produzir desde efeitos de fusão e complementariedade dos discursos até efeitos de contraste e ironia. Porém esses efeitos não estão mediados pela voz de um enunciador, eles se dão justamente pela convivência de fontes enunciativas distintas em uma mesma construção, sem que haja uma ruptura sintática ou composicional:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas, axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagem, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente a duas línguas, às

duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons (...). As construções híbridas têm uma importância capital para o estilo romanesco⁹⁷.

Seguindo na sequência do excerto, um narrador distanciado apresenta-se com o uso dos pronomes em terceira pessoa do singular e com o aparecimento do *passé simple* no fragmento para relatar as ações que se passaram com a heroína do romance:

Et elle releva la tête, regardant autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la faisait souffrir⁹⁸.

O *imparfait* adquire valor descritivo na cena:

Un rayon d'avril *chatoyait* sur les porcelaines de l'étagère ; le feu *brûlait* ; elle *sentait* sous ses pantoufles la douceur du tapis ; le jour *était* blanc, l'atmosphère tiède, et elle entendit son enfant qui *poussait* des éclats de rire.⁹⁹

Os sujeitos desses verbos no *imparfait* são variáveis e dão um retrato do quadro que se montou na narrativa. A descrição das partes, dos objetos é seguida da descrição dos sentimentos de Emma, porém dessa vez de maneira panorâmica, mostrando as coisas que estão fora dela, temos a mudança de uma focalização interna para uma focalização externa. Porém ainda poderíamos pensar em um procedimento de escrita de Flaubert descrito por Séginger¹⁰⁰ para compor suas descrições com períodos curtos, que o escritor teria praticado e elaborado em sua viagem para o Egito.

No parágrafo final do excerto temos

En effet, la petite fille se roulait alors sur le gazon, au milieu de l'herbe qu'on fanait. Elle était couchée à plat ventre, au haut d'un meule. Sa bonne la retenait par la jupe. Lestiboudois ratissait à côté, et, chaque fois qu'il s'approchait, elle se penchait en battant l'air de ses deux bras.¹⁰¹

Encontramos a descrição das ações de outra personagem, indicando a dissolução de outra voz narrativa presente no texto para a predominância da voz do narrador, a personagem-sujeito das ações *la petite fille* (Berthe, a filha de Emma) se define logo nas primeiras palavras do parágrafo para ser retomado como referência nos períodos subsequentes.

Tal mudança do foco narrativo permite a transposição de um tempo narrativo em outro. Antes, onde dominava a produção psíquica do sujeito forte da heroína do romance com

⁹⁷ Op. cit., p. 110.

⁹⁸ Op. supracit., p. 244.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 42.

¹⁰¹ Op. supracit., p. 244

a predominância do *impafait* para exprimir a temporalidade da vida interior; a partir de então, essa linguagem da vida interior da personagem dá lugar a uma narração objetiva, que requer a presença de um narrador que conta eventos singulares e episódicos com o uso do *passé simple* como tempo da narração.

A narrativa volta a avançar progressivamente e esses fatos acontecidos se sedimentam na acumulação do passado, restituindo o aspecto de impessoalidade, longe do plano do discurso, do *passé simple*. A participação do narrador nos acontecimentos com a utilização desse tempo verbal se vê reduzida. Os fatos se estabelecem à medida que o *passé simple* imprime uma relação de anterioridade com relação ao presente da enunciação.

A figuração da memória no excerto em questão

O motivo central que desencadeia as lembranças de Emma com relação a outro tempo é o recebimento da carta de seu pai, que pouco a pouco parece reavivar a lembrança dela de outros tempos, e uma insatisfação com o tempo presente. Tadié em seu livro sobre a narrativa poética discorre a respeito desse fenômeno de “reencontrar uma velha memória ou sonhar”. Sobre essa noção, ele escreve :

Retrouver une vieille mémoire, ou rêver, c’est toujours sortir du temps,
sentir la joie¹⁰².

Portanto, para esse autor, reencontrar uma velha memória ou sonhar é sempre sair do tempo, sentir a alegria. Emma entra nesse estado de maravilhamento com o passado e começa a produzir enunciados nostálgicos, louvando um outro tempo, que nunca é tomado em sua completude (a consciência das faltas contidas nesse passado glorificado poderia miná-lo, porque no imaginário da personagem ele já não se constitui de fatos, mas de uma nova construção pessoal e desarticulada do seu sentido original). Dessa maneira, ela pode sair do tempo presente, ou talvez do tempo em sua articulação verbal quando possuímos algo de sua contribuição, do seu discurso em frases nominais :

Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quel espoir! quelle
abondance d’illusions!¹⁰³.

Encontramos aqui o auge da expressão subjetiva de Emma e uma completa ausência

¹⁰² TADIÉ, J.Y. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard/ Mesnil-sur-l’Estrée, 1994, p. 101.

¹⁰³ *Op. supracit.*, p. 244.

do uso de verbos. Trata-se de frases nominais, nas quais:

L'emploi de la phrase nominale permet de mettre en valeur certains effets stylistiques : elle donne une impression de raccourci, d'accélération, qui permet de renforcer une idée ou une émotion. On la rencontre également dans des portraits ou des descriptions¹⁰⁴.

Portanto, não é à toa que Flaubert escolhe a frase nominal para imprimir um efeito estilístico ao seu texto, tendo-se em vista que se visa uma acentuação da emoção de sua personagem. E pela representação de sua própria emoção, chegamos à expressão singular de Emma, ou seja, o bojo de sua subjetividade. Quanto mais Emma se subjetiviza em sua expressão, mais seus enunciados a individualizam., e como evidência desta individualização obtém-se a tomada de posição perante os demais atores da narrativa. As construções nominais se sucedem a fim de se definir um sujeito forte, que se diferencia dos demais, uma fonte enunciativa mais autônoma de onde partem tais produções. A expressão *dans ce temps-là* não nos deixa dúvida sobre a referência de um outro tempo e que os enunciados a seguir se referem a ele. Sabemos ainda, como define Barthes¹⁰⁵, que a literatura é um ato que implica necessariamente a duração, ou seja, o próprio ato da escrita implica no desenvolvimento de uma duração. O que se chamou de teoria da impessoalidade, defendida por Flaubert, requer o uso da terceira pessoa. A responsabilidade da narração não está mais totalmente nas mãos do narrador, porém no excerto acima, a enunciação de frases nominais também não possuem uma referencialização no uso de pronomes pessoais, pois ali não encontramos pronomes pessoais. A falta de ação descrita em um verbo nos deixa apenas com nomes e dêiticos, que não se ancoram em nenhuma fonte enunciativa, e que ao mesmo tempo caracterizam um outro tempo remoto, o que pode nos dar indícios de qual seria a voz autora desses enunciados. A particularidade do seu discurso é sublinhada pela valoração que produz tal voz, de uma reação que não poderia ser atribuída ao narrador, ou que não se espera dele.

Obtemos também um efeito de suspensão temporal da enunciação em relação aos enunciados que se projetam para um tempo remoto¹⁰⁶. Afinal, a partir de que recorte temporal se pronuncia essa voz? Ela se localiza em uma posteridade em relação ao tempo anterior sobre o qual se pronuncia, devido ao dêitico *-là* que encontramos no texto e que efetua a diferenciação entre dois tempos distintos. Mas não há marcas temporais suficientes para que possamos localizar tal posteridade sem titubear, em qual momento da narrativa certamente se

¹⁰⁴ Disponível em: http://www.xtec.es/~sgirona/fle/nominalisation_index.htm. Acessado em: 28/09/2011.

¹⁰⁵ BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972, p. 31.

¹⁰⁶ LLOSA, M. V. *La orgia perpetua – Flaubert y “Madame Bovary”*. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 197.

localiza tal manifestação. Ela poderia ser deslocada para uma posteridade ou para uma anterioridade (com limites) dentro do romance sem prejuízo do sentido? A única marca presente no texto que limitaria esse deslocamento no tempo é *dans ce temps-là*, que limita a enunciação na sua relação com um tempo anterior e deve se estabelecer em uma oposição com relação a esse, para se efetuar o contraste e a diferenciação dos tempos: da enunciação e o do enunciado.

Nesse momento, iniciamos o exame das questões ligadas ao tempo imaginário. Ou seja, essa camada temporal fixada por um sujeito-personagem, e que se projeta somente a partir do seu centro de consciência. Trata-se de uma irrealidade elaborada pela mente de uma personagem: “sua existência é unicamente subjetiva”, como afirma Llosa¹⁰⁷.

Esse tempo narrativo constitui um plano diferenciado, no qual o narrador perde sua força, adquirindo uma maior invisibilidade. Ele permite ao leitor criar representações da maneira de pensar das personagens, ou seja, esse tempo narrativo contribui para a apreensão de traços de personalidade que podem ser retomados e reconhecidos na forma de um discurso indireto livre. Portanto, é um tempo narrativo que serve para o reconhecimento do conteúdo de discursos vinculados a uma fonte enunciativa indefinida. É por meio desse expediente que reconhecemos vozes, que se fazem ouvir em produções cujo o ponto de vista adotado é dúbio.

Observamos a passagem da figuração de um tempo real, dado pelo narrador a um tempo irreal, fruto da criação subjetiva da personagem quando coincide justamente a tomada de turno pela voz ressurgente de Emma, ao mesmo tempo que observamos gramaticalmente a ocorrência do *imparfait*. Esse conjunto de procedimentos, alguns mais técnicos que outros, prepara e possibilita a contribuição de Emma à narrativa, exercendo sobre o leitor um efeito de retomada para o reconhecimento de uma personalidade, por meio da forma que enuncia, mas também pelo conteúdo que anuncia, retomado em seu caráter de repetição.

Deleuze propõe em seu livro *Différence et répétition*¹⁰⁸, a observação do modo de operação de uma repetição. Quando cita um dos objetos de estudo de Hume, vemos que é o sujeito que observa a repetição é aquele que a modifica. Flaubert opera uma repetição de modos de enunciar, sem que tenha que repetir os mesmos enunciados. Reconhecemos uma maneira própria a Emma, a Charles, a Homais, a León porque elas se fizeram conhecer não

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 136.

¹⁰⁸ DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 97.

por si mesmas, na repetição de seus enunciados, mas porque se mantiveram na manutenção de traços reconhecíveis do discurso, marcas que estão em um nível acima de enunciação, mas que contribuem para o reconhecimento que pressupõe a repetição de características não materiais do discurso.

Assim, a atribuição de enunciações a Emma não está no nível do narrado, mas em um nível imaterial, da combinação de elementos que possam nos auxiliar na distribuição e reconhecimento de vozes no espaço narrativo. O mesmo autor confere um caráter de associação à repetição, que se volta às ocorrências anteriores. É por podermos associar o que se vê ao que já foi dito, que se processa a repetição – propriedade fundamental da repetição para que ela se constitua no sujeito que a contempla.

Flaubert, portanto, na sua escrita, detém-se em articular os mecanismos necessários para efetuar a associação de um discurso repetido à sua fonte primária (existente ou não), mas que se fundamenta como um discurso hipotético primeiro: imitado seja na sua forma de enunciação (sem marcas linguísticas ou estilísticas precisas que o façam se identificar), seja nos conteúdos e temas que veiculam (a insistência de clichês românticos, a construção de preconceitos, julgamentos e esteriótipos: seja a Paris de León, seja a ciência de Homais, seja o amor de Emma). Notamos que a construção de irrealidades está baseada em uma repetição ou reprodução de discursos que outrora fizeram parte de uma realidade. Ou seja, mesmo o tempo imaginário fundado pelas personagens possui um lastro calcado em uma realidade anterior, isto é, fundamentado por meio de uma repetição.

No limite, o próprio narrado é repetição: repetição de eventos que são recontados, para se fixarem em narrativa, que pode ser lida e repetida a cada leitura por um sujeito diferente (o caráter de diferenciação se passa na leitura de cada indivíduo). Ao dar espaço para que as personagens se narrem, Flaubert está pervertendo essa lógica que começa com um afastamento sistemático do narrador e a tomada de eventos pontuais, que se estabelecem em um passado irrepitível.

Quando Flaubert possibilita a ressurgência de vozes que reinvidicam seu espaço e sua função de narrar, a repetição começa a se processar em outro nível: não mais dos eventos, mas do discurso.

As lembranças, objeto da memória de Emma, no excerto em questão são disparadas por um ato narrado. Entretanto, adquirem nova significação no presente da enunciação de

Emma à medida em que a subjetividade da sua impressão sobre esse tempo é expressa em uma nova temporalidade, ou seja, funda um novo sistema temporal baseado em seu discurso e emancipa-se do sistema temporal do narrador. A heroína do romance elabora e funda um novo tempo, porque o percebe diferentemente do seu centro de consciência, o que se revela na expressão de sua fonte enunciativa.

Capítulo 3 – Singularização da expressão.

Neste capítulo pretendemos explorar o aspecto de diferenciação da enunciação flaubertiana em *Madame Bovary*, e como uma das consequências procedurais, a constituição de um discurso de atribuição indefinida da fonte enunciativa.

Um dos indícios dessa diferenciação é o gerenciamento de vozes e de fontes enunciativas em uma única unidade narrativa, ou até mesmo em um mesmo período. A expressão de Flaubert se singulariza notadamente por sua preocupação com a forma, com o arranjo dos recursos internos à linguagem. As frases adquirem uma outra estrutura para comportar diferentes discursos, onde ecoam mais de uma voz; portanto, a sintaxe da frase deve ser revista para se atingir os propósitos enunciativos, ou ainda de representação. A frase a partir do momento que é tomada como objeto, pode ser trabalhada com mais liberdade, em sua extensão: períodos mais extensos e nova função para conjunções coordenativas (o sentido aditivo foi estendido para a partícula “e”), mesmo o uso de travessões para postergar ou deixar em suspensão o fim da frase.

Flaubert possui em sua expressão um caráter implosivo sobre o ato de escrever, como ato de criar, narrar ou descrever. Sua enunciação existe pela negação de si própria, logo a representação está quase desvinculada de uma instância que controle a narrativa. Representar a realidade por meio da escrita tal qual ela se apresenta dispensaria uma mediação que a conduzisse, ou seja, seus objetos de escrita poderiam ser reformulados enquanto produtos de uma construção de linguagem a fim de construir imagens, recursos de figuração por associação com outras imagens, que constituem todo um universo semântico pertencente a um discurso próprio. Já os personagens são produto de linguagem e se corporificam no texto por construções discursivas próprias, portanto, a arte de Flaubert não está em introduzir uma nova significação à representação feita por meio da escrita, visto que a significação está na própria expressão das coisas representadas. Nessa medida, a expressão se mostra muito atrelada à representação. Ela se desconstrói, à medida que enuncia o que pretende representar, diminuindo sua presença ostensiva, conforme avança e se distancia do que narra.

No ato de desconstrução da sua própria expressão, enquanto escreve, Flaubert não se inscreve em seu ato, ao contrário, esgarça as amarras de seu enunciador para dar espaço a outras vozes, porém sem hierarquizá-las. A confrontação de discursos colocados em cena

obriga o leitor a acompanhá-los, mas em seguida repensar seu ponto de vista, visto que ele é relativizado pela própria forma que a escrita se lhe apresenta, pela confrontação de outros elementos que se acumulam e se apresentam no curso da narração. A partir desse exercício, o leitor pode desenvolver a crítica sobre os discursos veiculados e sobre a representação que se pode depreender deles. Sob esse aspecto, não é preciso nenhuma mediação reformuladora ou comentadora das falas, para que se obtenha um juízo de valor sobre elas. O papel do narrador, longe disso, está em dispor uma grande quantidade de discursos, nos quais cada verdade mostrada não exclui as outras verdades possíveis em torno do mesmo tema.

Podemos depreender desse exercício crítico que nos convida o texto flaubertiano, o mecanismo de construção de sua representação, dentro do qual são as próprias personagens que se constroem umas às outras, em uma representação do mundo que pretende se alimentar dela mesma.

O recurso que dispõe dessas características enquanto procedimento narrativo e provoca esse efeito na leitura é o discurso indireto livre. Tal procedimento pode conciliar síntese e crítica, seja porque retoma elementos da fala de uma instância narrativa, incorporando-os ao discurso do narrador, seja porque efetua um deslocamento do discurso citado, que é apreendido fora de contexto e em outra situação enunciativa. Tal deslocamento produz um novo entendimento da personagem, tomada por uma organização de discursos que lhe é própria, e portanto identificável como portadora de um repertório próprio, uma sintaxe, uma pragmática, enfim uma elocução particular – estamos diante da expressão individualizada de cada personagem. Identificamos, então, duas camadas discursivas, sem que haja necessariamente uma ruptura sintática, uma fluidez que garante a leitura contínua do enunciado em DIL, dessa forma, o resultado é um discurso duplo, mostrando dois pontos de vista diferentes convivendo em um mesmo espaço enunciativo.

Não se trata de referencializar o narrador como um lugar privilegiado da narrativa. Mas justamente por admitir sua insuficiência, e por fazê-lo ser somente uma das peças desse intrincado jogo enunciativo, que é possível se notar a presença de diversos tipos de representação dentro de um mesmo espaço escritural.

Um dos aspectos que diferencia o DIL do monólogo interior é a existência de um

primeiro nível de enunciado claramente definido¹⁰⁹. O discurso indireto livre em Flaubert não é uma forma pura, um dos fatores de sua diferenciação está justamente nesse hibridismo com outros procedimentos narrativos e sua manifestação ainda não sistematizada pelas ciências da linguagem, mas experimentada de diversas formas que não constituem uma forma regular e uniforme. Não havia uma sistematização dessa categoria, nem mesmo a estabilização dos fundamentos da Linguística que possibilitassem sua definição, o uso do procedimento ou seu isolamento enquanto forma de discurso relatado; essas formulações e denominações foram posteriores à escrita do romance. A convivência de formas discursivas distintas, como o discurso direto, o monólogo interior e o DIL, bem como outras formas não tão estáveis de relatar o discurso de outrem mostram-se possíveis no texto flaubertiano.

Existem outros fatores que contribuem para a singularização da expressão no DIL em Flaubert. A expressão de um estilo que permite a criação de efeitos de sentido a partir da construção do DIL, possui traços do estilo flaubertiano em outros aspectos já inerentes à sua escrita e constitui uma forma que precedeu a nomenclatura de discurso indireto livre. Pretende-se aqui, abordar as variantes do que mais tarde se estabilizou e se formalizou como DIL na expressão da sua singularidade na obra *Madame Bovary* de Flaubert.

Nem sempre o trabalho sobre a escrita esteve presente de maneira tão sistemática e rigorosa presente na obra de Flaubert, ele foi se constituindo ao longo de sua experiência como romancista. As suas obras de juventude fecundaram uma escrita que se alimenta discursivamente de clichês, de sintagmas fixos, de ideias recebidas de outros meios (ideias prontas, clichês), da dicção romântica. A representação do mundo passa a dar lugar a um conhecimento e reflexão sobre um mundo inexoravelmente recoberto de mediações.

Flaubert começava o aceno de um *long adieu à la mythologie romantique de la création*¹¹⁰, e o ideal de originalidade temática começa, então, a ruir desde *Madame Bovary*. Ao perceber que o julgamento é inerente ao discurso, Flaubert se posiciona de maneira crítica frente ao ato narrativo. Quando se dá conta disso, ele está diante do ato de escrever, ou seja, seu trabalho se volta para a escrita do romance na sua materialidade de palavras, frases, períodos, etc.: produtos linguísticos que se traduzem em enunciados narrativos em direção ao sentido textual e romanesco. Seu processo de criação se preocupa antes com o artefato

¹⁰⁹ DANON-BOILEAU, L. *Du texte littéraire à l'acte de fiction: lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*. Paris: Ophrys, 1995, p. 22.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 34.

linguístico que mobiliza e se constitui de maneira material e substancialmente narrativa por si só. Camadas de representação se antepõem entre seu objeto de ficção e sua escrita, portanto a matéria daquilo que escreve esvazia-se para dar lugar a uma estética mais próxima ao ato de escrever por si só; e sendo assim, estamos diante de uma maneira particular de representar, jamais incólume ao sujeito. O sujeito que se configurava como autor encontra-se implícito, não há um discurso direto do autor, ele recua sem nunca se enunciar como sujeito portador de uma voz que paira sob os demais elementos da narrativa. Dessa maneira, sua presença se denuncia mais pela organização dos discursos que opera, pelo silêncio e pelo afastamento dos atos enunciativos que se produzem.

Esse modo de construção visa a um efeito de real ou de uma ilusão de real. Ela é realizada de maneira que não haja uma análise ou explicação do narrador que justifique as suas construções, como uma visão absoluta que poderia dar conta do todo narrativo que controlaria. Temos a impressão de que os dois tipos de descrição da cena convivem e se alternam, de acordo com as necessidades da narrativa, ou de como se pretende mostrar a cena, muitas vezes de uma maneira figurativa.

Assim, a forma de representação flaubertiana se realiza de maneira a colocar em cena diversos discursos nem sempre coincidentes, mas que refletem um ponto de vista jamais unificador dos demais, que se somam a fim de incitar uma interpretação dos fatos pelo leitor:

Il s'agit d'engager le lecteur dans les voies du sens mais de lui laisser la responsabilité des conclusions et d'éviter surtout de lui offrir des significations prêtes à consommer¹¹¹.

Flaubert começa a fazer experimentações com formas de relatar o discurso alheio de uma forma sistemática em sua obra. O DIL ainda não se constituía como forma suficientemente estável, nem rigorosamente descrita pela Linguística, visto que a própria Linguística ainda não existia de maneira emancipada como uma ciência da linguagem. Em *Madame Bovary* podemos encontrar sequências, nas quais fenômenos ligados à distribuição de fontes enunciativas diversas podem ser identificados em suas manifestações:

D'ailleurs, elle devenait bien sentimentale. Il avait fallu échanger des miniatures, on s'était coupé des poignées de cheveux, et elle demandait à présent une bague, un véritable anneau de mariage, en signe d'alliance éternelle. Souvent elle lui parlait des cloches du soir ou des voix de la nature ; puis elle l'entretenait de sa mère, à elle, et de sa mère, à lui. Rodolphe l'avait perdue depuis vingt ans. Emma, néanmoins, l'en consolait avec des

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 162.

mièvreries de langage, comme on eût fait à un marmot abandonné, et même lui disait quelquefois, en regardant la lune :

- Je suis sûre que là-haut, ensemble, elles approuvent notre amour. Mais elle était si

jolie ! il en avait possédé si peu d'une candeur pareille ! Cet amour sans libertinage était pour lui quelque chose de nouveau, et qui, le sortant de ses habitudes faciles, caressait à la fois son orgueil et sa sensualité. L'exaltation d'Emma, que son bon sens

bourgeois dédaignait, lui semblait au fond du coeur charmante, puisqu'elle s'adressait à sa personne. Alors, sûr d'être aimé, il ne se gêna pas, et insensiblement ses façons changèrent. Il n'avait plus, comme autrefois, de ces mots si doux qui la faisaient pleurer, ni de ces véhémentes caresses qui la rendaient folle ; si bien que leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase. Elle n'y voulut pas croire ; elle redoubla de tendresse ; et Rodolphe, de moins en moins, cacha son indifférence. Elle ne savait pas si elle regrettait de lui avoir cédé, ou si elle ne souhaitait point, au contraire, le chérir davantage. L'humiliation de se sentir faible se tournait en une rancune que les voluptés tempérèrent. Ce n'était pas de l'attachement, c'était comme une séduction permanente. Il la subjuguait. Elle en avait presque peur. Les apparences, néanmoins, étaient plus calmes que jamais, Rodolphe ayant réussi à conduire l'adultère selon sa fantaisie ; et, au bout de six mois, quand le printemps arriva, ils se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique¹¹².(Grifo do autor)

Nos trechos em sublinhados nota-se uma variedade de fontes enunciativas que se colocam no sentido de manifestarem pontos de vista diferentes por meio de discursos alheios. As personagens se pronunciam uma em relação às outras (Emma em relação a Rodolphe e Rodolphe em relação à Emma).

O período *elle demandait à présent une bague, un véritable anneau de mariage, en signe d'alliance éternelle* indica um pedido a Rodolphe de um objeto definido (*une bague*) expressamente pronunciado por Emma por meio desse verbo *dicendi demandait*. Esse objeto, um anel, particulariza-se apesar do índice de generalização do artigo indefinido que despretenciosamente se antepõe e possui designações cada vez mais claras das intenções de Emma *un véritable anneau de mariage* e culmina na sua função esperada *en signe d'alliance éternelle*. Observa-se que a caracterização aqui proposta pertence ao discurso sentimental corrente de inspiração romântica, facilmente atribuível à Emma, discurso esse emprestado de suas leituras.

O advérbio *insensiblement* e o adjetivo *véhémentes* (ambos grifados no excerto) se comportam como ilhotas de um discurso alheio, que aí se insere para acrescer não somente em significado aos atos de Rodolphe, mas também esgarça o tecido narrativo para a

¹¹² *Op. supracit.*, p. 241.

contribuição de uma outra perspectiva que não pertence mais ao discurso do narrador. A expressão de Emma, em sua literaridade, exprime o sentimento próprio em sua linguagem transbordante de força elocutória e individualizada ao ponto de ser reconhecível mesmo no fluxo narrativo do texto, sem marcas tipográficas.

Par l'effet seul de ses habitudes amoureuses, madame Bovary changea d'allures. Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres ; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche, comme pour narguer le monde ; enfin, ceux qui doutaient encore ne doutèrent plus quand on la vit, un jour, descendre de l'Hirondelle, la taille serrée dans un gilet, à la façon d'un homme ; et madame Bovary mère, qui, après une épouvantable scène avec son mari, était venue se réfugier chez son fils, ne fut pas la bourgeoise la moins scandalisée. Bien d'autres choses lui déplurent : d'abord Charles n'avait point écouté ses conseils pour l'interdiction des romans ; puis, le genre de la maison lui déplaisait ; elle se permit des observations, et l'on se fâcha, une fois surtout, à propos de Félicité. Madame Bovary mère, la veille au soir, en traversant le corridor, l'avait surprise dans la compagnie d'un homme, un homme à collier brun, d'environ quarante ans, et qui, au bruit de ses pas, s'était vite échappé de la cuisine. Alors Emma se prit à rire ; mais la bonne dame s'emporta, déclarant qu'à moins de se moquer des moeurs, on devait surveiller celles des domestiques¹¹³. (Grifo do autor)

Logo no princípio desta alínea, o narrador dá voz à sua personagem, quando os enunciados proferidos até o fim do segundo período ainda se definem como essencialmente de uma mesma fonte enunciativa. O juízo de valor de Emma entra em cena a partir que a caracterização das mudanças em Emma se efetuam (*Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres*). A partir de então, é esta personagem que conduz sua própria caracterização, ela considera que teve a inconveniência de passear com Rodolphe, um cigarro na boca, como para desafiar com escárnio o mundo. Tanto o item lexical *inconvenance* como o modo de falar na organização própria de um discurso marcado *une cigarette à la bouche, comme pour narguer le monde* provém de uma linguagem que estiliza uma forma de dizer e uma atitude perante o mundo. A construção identifica o *éthos* da personagem a quem se refere, sua enunciação estiliza a representação de um modo de ser no mundo ficcional, porque seu discurso opõe-se e define-se em relação aos demais discursos, sua diferenciação se coloca como parâmetro de individualização ontológica perante outros enunciadores. É pela diferenciação do sentido que veicula que essa enunciação se define como discurso referencializado pertencente a um *éthos* social identificável pelo emprego da palavra marcada ideológica e socialmente.

¹¹³ *Op. supracit.*, p. 266.

As expressões grifadas aqui apontam para a contribuição de um outro discurso, diferente daquele que se vinha praticando até então no fragmento, mas que fora incorporado instituindo uma situação de enunciação híbrida. Algumas dessas expressões com sentido estão perfeitamente integrados à unidade de sentido do excerto, ao mesmo tempo que se comportam como ilhotas que se remetem a uma dicção específica podendo caracterizar determinada personagem em determinado discurso.

Observando o texto que se segue, encontramos um substantivo enquadrando todo o evento sob uma designação “a inconveniência de...”, que deve ser entendido em uma chave irônica, justamente pelo contraste com o discurso do enunciador. Em *elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche, comme pour narguer le monde* não podemos precisar se há a mesma proveniência enunciativa em *l'inconvenience* e *narguer le monde* com relação ao restante do período, porém sabemos que não se trata da mesma fonte enunciativa que se praticava anteriormente, ou seja, encontramos o registro de uma outra língua, que ultrapassa os domínios da língua escrita. A polifonia que essa porosidade discursiva da narrativa flaubertiana permite suscita a participação de diversas fontes enunciativas na narrativa, ampliando os horizontes de tomada de pontos de vista.

Flaubert nos dá o indicativo de uma enunciação destacada do resto do texto quando marca em itálico as expressões *narguer le monde* e *le genre de la maison*. Nota-se que não se trata da mesma fonte enunciativa que produz tais expressões, elas provém de um modo de dizer que poderia se atribuir a outras instâncias narrativas; é um discurso que se alimenta da oralidade presente no bojo e na forma da sua produção. O texto, dessa maneira, caminha para a participação cada vez mais efetiva dessas vozes e preparam para incursões do discurso do outro cada vez mais longas e estruturadas não mais no nível frasal, mas no nível textual. Não são mais discursos isolados comportando-se como ilhotas textuais, passam a se organizar com um sistema temporal próprio, sujeitos sintáticos, dêiticos definidos, etc.

No último trecho grifado do fragmento, *Alors Emma se prit à rire ; mais la bonne dame s'emporta, déclarant qu'à moins de se moquer des moeurs, on devait surveiller celles des domestiques.*, há a presença de um verbo *dicendi* que denuncia o pronunciamento de palavras por parte de Madame Bovary mãe, a mãe de Charles e sogra de Emma. Duas orações encontram-se subordinadas, uma à outra, ligadas pelo verbo *déclarer*, constituindo um discurso indireto. Esse tipo de discurso nos reporta ao discurso de madame Bovary mãe, ao que ela disse, segundo sua própria enunciação, ainda que mediada por um discurso indireto e

todas as implicações de transposição de discursos (de tempo, de pessoa, etc.) para a incorporação do dizer do discurso subordinado. Esse trecho é significativo a fim de construir uma representação dessa personagem a partir do que ela mesma diz e não a partir do que o narrador diz sobre ela. Sendo assim, o discurso indireto contribui de maneira significativa para essa construção da personagem, caracterizado por meio de sua enunciação. Bahktin analisando as características do gênero romanesco e os ganhos narrativos com a assunção e incorporação dos discursos diretos aos romances observa que

O romancista pode também não dar ao seu herói um discurso direto, pode limitar-se apenas a descrever suas ações, mas nesta representação do autor, se ela for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem¹¹⁴.

Assim o peso do discurso da própria personagem é significativo na medida em que se torna parte da matéria narrativa e constitui-se como um dos discursos do romance.

Mais adiante no romance é possível notar como essas representações são importantes para o reconhecimento de discursos que são enunciados em discurso indireto livre. A maneira peculiar que Flaubert faz isso é a partir da impressão ou do julgamento das outras personagens, que se veem a partir do momento que se posicionam frente à outra personagem. A representação se dá pelo que dizem, pelo discurso que constroem e pelo discurso que constroem sobre o outro.

Mais le marchand s'écria qu'elle avait tort ; ils se connaissaient ; est-ce qu'il doutait d'elle ? Quel enfantillage ! Elle insista cependant pour qu'il prit au moins la chaîne, et déjà Lheureux l'avait mise dans sa poche et s'en allait, quand elle le rappela¹¹⁵. (Grifo do autor)

Aqui uma personagem se define em relação à outra na medida que se enunciam: *Mais le marchand s'écria qu'elle avait tort*, Lheureux define Emma *qu'elle avait tort*, como propôs Hamon em seu livro *Du descriptif*, no qual sugere a competição ontológica das personagens que disputam o espaço narrativo. A manifestação discursiva de cada personagem revela sua constituição dentro do mundo ficcional, ou seja, a organização dessas vozes determina o aparecimento das personagens, que se gerenciam quando se distribuem na narrativa. Ao enunciar, essas personagens estão se representando, mas também acusam a representação ficcional de outra personagem quando se pronunciam em relação à ela.

¹¹⁴ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002, p. 137.

¹¹⁵ *Idem*, p. 272.

O estabelecimento de sujeitos é enunciado da seguinte maneira: *le marchand, elle, ils, il, elle, Elle, il, Lheureux*. De forma estilística podemos pensar que esses sujeitos se referencializam dessa forma para evitar a repetição sistemática dos mesmos nomes próprios.

No entanto, a narrativa aponta para uma concisão na expressão desses sujeitos, tal que eles se reduzam a uma referencialização de um *il* sobre um *elle* e vice-versa. Assim, os verbos transitam de um sujeito a outro, sendo priorizado na narrativa o próprio discurso que proferem, focalizando nos verbos e nas representações que uma personagem desenvolve acerca da outra. Bakhtin, comentando sobre o plurilinguismo no romance, identifica o aporte de diversas formas e registros do discurso no romance. A representação das personagens ali presentes constui-se de palavra: “o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem”¹¹⁶. O que chama Bakhtin de discurso original, em *Madame Bovary* seria a reprodução de um discurso que se identifique com uma determinada personagem, e mais do que isso, sua representação artística. O mesmo autor afirma que o próprio “discurso torna-se objeto de representação no romance”¹¹⁷.

O *est-ce qu'il doutait d'elle ?* transmite mais um pensamento de Lheureux, o comerciante, sobre Emma Bovary do que uma opinião expressa pelo narrador. Novamente temos outro exemplo de definição de uma personagem em relação a outra, relação que se mantém e se aprofunda, adensando-se em níveis menos materiais, mas mais fundamentais na relação entre discursos (a relação não é mais enunciada, senão pressuposta para se compreender a participação de diferentes fontes enunciativas). A forma como essa enunciação se coloca se aproxima de uma elaboração interna, de um questionamento íntimo, e portanto referencializado a partir de outra instância narrativa. Temos um enunciado interrogativo e não conclusivo, que não se deixa convencer por uma ideia pronta, aliás conjectura uma hipótese. Aliás, o verbo *douter* não possui exatamente um aspecto declarativo, mas ele assume um importante papel para a mudança de foco narrativo para a manifestação da exclamativa seguinte e para que se possa atribuir a participação de uma outra voz (além do narrador) na enunciação seguinte: *Quel enfantillage !*, o leitor tende a dar continuidade à referencialização do sujeito precedente (*il*).

¹¹⁶ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002, p. 134.

¹¹⁷ *Idem*, p. 135.

Assim, um jogo de vozes mostra-se nos fragmentos apresentados, no qual a atuação da personagem não se restringe a ser títere do narrador, mas sobretudo como se posiciona diante das demais personagens da história. Configura-se o importante papel das representações feitas no eixo horizontal de uma personagem à outra, e não mais em uma relação de uma via vertical do narrador para suas personagens. O ganho discursivo e narrativo para esse tipo de representação revela um estilo menos dogmático do enunciador, mais polifônico e intrincado em termos de possibilidades constitutivas da narrativa, onde a relação entre o que se representa e o representado se confundem à medida que os enunciadores estão espalhados por todo mundo ficcional como agentes de representação, cujas vozes que enunciam convocam ao ativamento da memória discursiva do leitor.

O sujeito unitário, ou a voz monológica descrita por Bakhtin, que tem o controle total sobre a narrativa não tiveram espaço na cena enunciativa flaubertiana. Nota-se um sujeito forte sob a figura da personagem Emma, nos termos de Campion¹¹⁸, visto que ela não só interage com as outras personagens da narrativa, como lhes confere um lugar em meio à cena enunciativa.

A expressão em Flaubert ganha novos horizontes descobertos tardiamente pela literatura do século XX. Flaubert explora uma diferente apreensão da linguagem em sua forma de escrever e conceber seu processo criativo, experimenta formas de relatar o discurso, de representar as personagens pela sua enunciação (elas se representam pelo que dizem, pelo que dizem uma das outras, pelo que pensam, pelo aspecto de seus traços que se estabelecem em discurso, pelo que são em matéria de produto de linguagem, resultado da construção do autor), e conseqüentemente caminha para uma nova forma de pensar e de fazer literatura. A literatura se abre para uma polifonia discursiva e uma forma de escrever calcada na linguagem como meio de articulação de um relato e de uma narração que ultrapassa os limites monológicos do autor como única e incontestável fonte enunciativa. A autoria começa a ser posta em cheque à medida que a função do narrador se enfraquece e a enunciação é portadora de vozes híbridas, indefiníveis. Não há mais um sujeito unitário, a função de narrar não é mais responsabilidade de um único narrador.

¹¹⁸ CAMPION, P. *La littérature à la recherche de la vérité*. Paris: Seuil, 1996.

Capítulo 4 – Efeitos de sentido ligados ao procedimento.

O emprego extensivo de enunciações nas quais não se define apenas uma única fonte enunciativa, bem como a atribuição de vozes que não corresponde especificamente ao pronunciamento de uma personagem ou narrador envolvidos na cena enunciativa estão entre as preocupações da narrativa flaubertiana.

Flaubert résiste à la fascination de l'Un et aux significations monologiques par une écriture polyphonique : au lieu d'énoncer un sens il laisse la parole à des voix plurielles. Le comble de l'écriture flaubertienne et polyphonique ce n'est pas de promouvoir la voix de l'écrivain comme un nouveau Verbe pour rétablir autrement la puissance de l'Un en imposant sa parole, mais de faire de l'écriture une puissance critique qui découragera définitivement toute prétention à l'originalité et à la parole¹¹⁹.

Uma representação que se nega a vontade de originalidade implica em uma representação do que já foi dito, uma fala atribuível a uma outra instância, o discurso da narrativa que se reproduz, e que por pequenas variantes em sua repetição se estabelece como forma. O ideal de criação romântico, o ideal da novidade, do inovador portanto não pode funcionar dentro dessa lógica, pois é um discurso que não visa a originalidade. A linguagem volta-se para si mesma e se acumula em camadas de significação, não mais fluindo em um fluxo de inspiração, que se pretende inovador em cada ato de criação. Esse modo de escrever é visível no processo de criação flaubertiano e possui consequências em seus romances.

Desde a observação dos fólios da construção das cenas em *Madame Bovary* realizada por Verónica Galíndez-Jorge¹²⁰ vemos a sistematização do que viria a ser uma expressão da voz interior exteriorizada (noção de Grésillon¹²¹) na redação final do romance. A autora aproxima essas indicações no manuscrito às didascálias teatrais, mas sobretudo identifica um esquema de caracterização das personagens por binômio. O discurso de uma personagem se retroalimenta de seu par e estabelece com ele uma enunciação de dupla fonte enunciativa. Mesmo se o binômio não está bem definido na narrativa o seu par se denuncia pela própria

¹¹⁹ SEGINGER, G. *Flaubert une éthique de l'art pur*. Liège: SEDES/HER, 2000, p. 189.

¹²⁰ GALÍNDEZ-JORGE, V. *Fogos de artifício : Flaubert e a Escritura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

¹²¹ GRÉSILLON, A. Langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée. *Langages*. sept. 2002, 147, Paris: Larousse, p. 19-38.

construção que possui em seu interior o seu contraponto – o discurso do outro. Assim, em fragmentos que analisaremos aqui será observada a criação do binômio Charles/Emma, que como sugere a autora, guardam uma forte incompatibilidade.

A escrita de Flaubert nos termos dessa inconciliação do binômio Charles/Emma caminha no sentido de aplacar o vazio que essa insatisfação causa à Emma. A expressão deve ajustar-se para admitir a presença do discurso que se evidencia de Emma a Charles, mas que por outro lado guarda a contradição do que sente. O que sente Emma se relata pelas suas produções psíquicas, essas se confrontam com o discurso que toma a forma diante de Charles e da sociedade. Ou seja, o discurso de Emma é uma representação do seu discurso, da sua vida interior. Os períodos assumem uma forma dúbia, de fonte enunciativa híbrida à medida que tentam conciliar o discurso interior de Emma com o discurso que se relata e se espera de Charles (a expectativa aqui é representação desenvolvida pela própria Emma a respeito de Charles). Assim os discursos se representam por um centro de consciência que oscila entre uma e outra fonte enunciativa.

Com o objetivo de seguir esse projeto literário de escrita, Flaubert lança mão de um recurso de representação das falas das personagens, para que elas assumam o papel de sujeito na construção da narrativa. Esse recurso de representação se configura como a experimentação de diferentes formas de relatar as falas das personagens. A descrição linguística do fenômeno foi proposta muito posteriormente à escrita do romance, sendo que alguns parâmetros linguísticos sugeridos desde Charles Bally (1912) começaram a preparar uma homogeneização das particularidades das produções discursivas em DIL. Maingueneau¹²² propõe de forma esquemática os seguintes parâmetros para a identificação do DIL: exclusão do “eu” e do “tu”, exclusão da subordinação sintática, o enunciador do DIL torna-se personagem da narração e ligaria o DR (discurso relatado) a seu enunciador original como no DD, quanto à ausência de subordinação, ela é necessária para preservar a autonomia do DIL quanto ao discurso citante. O autor ainda propõe aspectos narrativos que devem ser tomados de maneira conjunta para uma compreensão mais profunda do processo: a focalização, as vozes, a temporalidade e o distanciamento do narrador. O linguista reconhece seu uso preponderante na língua escrita e particularmente na narração literária, como também reconhece seu caráter instável, com zonas de incerteza.

¹²² MAINGUENEAU, D. *l'Énonciation en Linguistique Française*. Paris: Hachette Supérieur, 1994, p. 113.

Em Bally¹²³, desde 1912, percebemos a convicção de que o DIL, sendo um DR, pertence à gramática, ou seja, é um tipo sintático com tempos, modos, pessoas e construções próprias, além de marcas que considera gramaticais tais como: introduções, jogo dos tempos verbais e das pessoas, falares das personagens, efeitos de atração contextual do DD e do DI.

O aspecto focalizado nesta dissertação é a ocorrência de DIL e outros processos desencadeadores ou que desencadeiam uma enunciação com mais de uma fonte enunciativa. A partir daí podemos elencar algumas das decorrências na produção de sentido, bem como verificar o que está ocorrendo com os tempos narrativos e com os tempos verbais, os modos, as pessoas e as construções desse tipo de discurso. Além das marcas deixadas no texto indicadoras de sua presença, ou indicadoras de sua ausência: as introduções ao DIL, o jogo dos tempos verbais e das pessoas, a ocorrência de falares das personagens, efeitos de atração contextual do DD e do DI. Em qual contexto o DIL está sendo produzido no excerto selecionado da obra. Em que grau os eixos temáticos e linguísticos influem na sua aparição? Que outros fatores poderiam anunciá-lo ou introduzi-lo em cada caso?

Essa tarefa exige um grau analítico mais detido da questão e uma aproximação maior da obra. Por isso, privilegiar-se-á um *corpus* mais reduzido, que poderá dialogar com outros exemplos, ou que funcionem como contraexemplo das hipóteses levantadas. Abordaremos, então, alguns efeitos de sentido presentes no romance *Madame Bovary* que estejam ligados ao fenômeno do discurso indireto livre.

A questão dos tempos verbais e do tempo da narrativa será abordada separadamente em um capítulo à parte de análise (Parte 2, capítulo 2), que focará mais detidamente essa questão.

Propomos as três pequenas seguintes análises, a fim de mostrar possíveis caminhos de integração desses efeitos de sentido como fenômenos cuja a interpretação auxilie na compreensão do discurso indireto livre como procedimento constituinte de uma interpretação mais abrangente.

Ao observarmos os precedentes narrativos à ocorrência de efeitos ligados às formas de enunciação das falas ou dos pensamentos de outra personagem, notamos que existem outras marcas no texto, ainda que não sejam explícitas, que denotam a introdução a um discurso indireto livre. Gramaticalmente, os discursos indiretos livres sem marcas visíveis são aqueles

¹²³ BALLY, C. Le style indirect libre en français moderne I. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1912, v.IV, n.10.

mais difíceis de identificar e de classificar, porém que muitas vezes produzem mudanças interessantes no sentido do texto, fazendo-se notar por si próprios.

4.1 Discursos que se representam

Nesse subitem propomos um caminho de análise, no qual serão contempladas as relações envolvidas entre discurso indireto livre, construção e representação de personagens dentro da narrativa. Tomados como detalhes no processo de construção do romance, não elencaremos suas relações com o todo da obra a fim de buscar-lhe uma explicação totalizante, nem explicaremos tais fenômenos aqui descritos fora do seu contexto preciso de análise.

Observamos no trecho a seguir como o termo da indignação de Emma diante de sua realidade (estar casada com Charles) e sua expressão no texto não pertencem mais ao universo discursivo do narrador:

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.

Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse ; et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu'elle lui donnait.

Elle dessinait quelquefois ; et c'était pour Charles un grand amusement que de rester là, tout debout, à la regarder penchée sur son carton, clignant des yeux afin de mieux voir son ouvrage, ou arrondissant, sur son pouce, des boulettes de mie de pain. Quant au piano, plus les doigts y couraient vite, plus il s'émerveillait. Elle frappait sur les touches avec aplomb, et parcourait du haut en bas tout le clavier sans s'interrompre¹²⁴.

A partir desse excerto, propomos investigar como a ocorrência de um discurso indireto livre dialoga com as relações entre a construção e a representação de personagens em *Madame Bovary*.

Percebemos como pouco a pouco a voz de Emma conquista espaço na narrativa, e ganha plena forma quando fala sobre Charles. O primeiro parágrafo desse trecho indica essa passagem. A princípio, há um narrador que exprime opiniões sobre a *conversation de Charles*, ainda que com distanciamento, já em um segundo período, passamos a uma característica referente a Charles: ele não tinha sido nunca curioso em ir ver no teatro os

¹²⁴ FLAUBERT, G. *Op. cit.*, p. 92.

atores de Paris. Aqui o fenômeno a se notar é como uma maneira de falar de Charles habita a memória discursiva¹²⁵ de Emma, ela se lembra de como essa frase foi produzida por ele, ou seja forja o seu estilo, ou a maneira que imagina que ouviu da voz de Charles: *Il n'avait jamais été curieux, disait-il*, onde a ocorrência do verbo *dicendi* no *imparfait*, imprime uma forma irônica de se reportar a maneira com que seu marido poderia, e muito provavelmente o enunciou diversas vezes (e aqui o caráter de repetição desse enunciado conferido pelo uso do *imparfait*) e se fixou na memória de Emma, dessa forma, ela manifesta ideias e noções que tem a respeito de Charles, e ao fazê-lo, denuncia a presença do seu ponto de vista. Temos aqui um distanciamento daquele que reporta o discurso, e aquele que seria o produtor do enunciado, com a presença de um verbo *dicendi*, uma forma de DIL com marca visível da enunciação de uma personagem relatada por outra. Emma se reporta à forma de como Charles dizia essas palavras, mas busca na própria expressão do marido *jamais été curieux* uma forma de caracterizá-lo e de emitir uma ideia, uma noção sobre ele, já o verbo *dicendi* *disait-il* nos adverte que se trata de palavras do próprio Charles. Não há julgamento direto do que Charles costumava dizer, a própria expressão supostamente reproduzida por Emma, deixa o leitor a cargo do julgamento, o que irá aproximá-lo como cúmplice (adesão do leitor à personagem), sem conclusões prontas dadas pelo narrador. A construção da personagem Charles é feita pela síntese do discurso de Charles fornecida por Emma. Pela voz dela (e seu ponto de vista aí implícito) temos acesso a um suposto enunciado de Charles, dando-nos a impressão que o próprio Charles está diante de nós representando-se a si próprio. A adesão do leitor ao ponto de vista de Emma torna-se mais imediata, pois o efeito que temos é a supressão das mediações dos outros discursos (narrador e Emma), o enunciado e até mesmo a forma de dizer de Charles nos é trazida com uma promessa de fidelidade a um suposto enunciado original. O efeito da escrita de Flaubert é fazer parecer que esse enunciado original existe, e o exercício de sua escrita é resgatá-lo, quando não passa de uma construção.

Emma se coloca no papel de mera reprodutora do discurso e se exime, nesse momento, de qualquer tomada de posição. O primeiro julgamento cabe às conclusões do leitor sobre aquilo que é, que se representa enquanto ato de fala incontestado e absoluto, porque se mostra a única perspectiva que possuímos, e a única testemunha daquele ato de fala que se prontificou e nos trouxe à luz da cena.

Mesmo citando um suposto discurso anterior, o discurso de Emma se constrói de

¹²⁵ Não no sentido que Foucault dá ao termo, mas o que a personagem guarda sob a forma de discurso em sua memória.

forma ativa, no calor de sua produção. Temos a voz de Charles trespassando o discurso antes estabelecido, habilmente selecionada para a apreciação, mas sobretudo a adesão do leitor. Sua forma se impõe diante da situação de enunciação anterior. E, nesse caso, o discurso de Charles precisa ser tomado *ipsis litteris*, primeiramente para ser reconhecido em sua especificidade funcional do seu conteúdo (como a fala de Charles funciona na narrativa e na sua relação com o discurso de Emma), e em um segundo momento para que possa ser desconstruído sob a forma de crítica, pelo distanciamento que se efetua em relação à voz que antes no texto manifesta, e pelo que começa a se compor como caracterização do perfil de Emma. A heroína do romance orienta o seu discurso de maneira independente aos demais atores da cena enunciativa, caracterizando a descrição do fenômeno proposta por Bakhtin:

O discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela¹²⁶.

Portanto, vemos uma oposição na interferência ou desestabilização que a voz de Charles retomada por Emma causa no discurso desta. Ela rejeita seu conteúdo e sua forma, ao se lembrar das palavras de Charles, e dessa maneira afasta-se por meio do emprego do *imparfait* (*disait-il*), caracterizando uma maneira de relatar o discurso descrita por VolochinovBakhtin¹²⁷, na qual não há coincidência de ponto de vista entre os discursos que compõem a cena enunciativa.

Bakhtin, sob o pseudônimo de Volochinov, propõe um método interessante para o estudo do DIL a partir de categorias como concordância e discordância das vozes manifestas. A discordância poderia indicar a manifestação não apenas de um outro ponto de vista presente na narração, mas a presença de um sujeito que se manifesta contrariamente à própria vontade do narrador. É perceptível diferentes enunciações se manifestando no mesmo espaço narrativo, como se opinassem sobre um mesmo fato. No limite, nas narrativas polifônicas, cada evento guarda diversos pontos de vista que podem escapar a uma fonte enunciativa. Daí intuimos, que ela não é suficiente para dar conta de uma visão total da narrativa, seja porque sua participação parcial revela sua incompletude, seja porque a narrativa não mais pretende ser totalizadora, mas senão fragmentária. Esse sujeito tem força suficiente para produzir enunciados, mas já se encontra contaminado *ab ovo* pela dicção que

¹²⁶ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9.ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 190.

¹²⁷ *Idem*.

conduz a narrativa, e por isso por vezes se funde à ela. Assim, os pontos de vista da personagem e do narrador ou convergem-se, formando uma instância híbrida, em uma relação de concordância, ou divergem-se, em uma relação de discordância. No momento da enunciação da voz da personagem, o narrador afasta-se, o leitor percebe o *accent*, o estilo próprio da personagem se manifestar, dessa vez pelos seus próprios meios, ou seja, não enquadrado por um discurso citante, que se coloca como primeiro, e pode até dar a autonomia ao discurso que vem em seguida, no caso de um discurso direto, mas ao mesmo tempo o renega à condição das aspas, o que certamente o destaca da malha textual.

Logo, essa convivência de vozes é produtivo em termos narrativos, pois a narrativa ganha em pluralidade, em variedade de tons e possibilidades de estilo, incrementando a narrativa com uma enunciação que pretende sair de uma matriz enunciativa, de um discurso irradiador, monológico e concentrador. Essa narrativa passa a se representar pelos seus atores, que agora têm vez para se manifestar independentemente do narrador.

No caso de uma incorporação do discurso citado pelo discurso citante, o discurso citado recebe uma maior influência das marcas do discurso citante. Isto é, transforma-se em outro enunciado: seja pela escolha do verbo, de palavra, seja pela transformação a que este se submete em relação ao que era um suposto discurso original.

No discurso indireto livre algumas das propriedades tanto do DD como do DI são aproveitadas, para que não se perca a expressividade do DD e nem a incorporação ao tecido narrativo que o DI promove, sem se utilizar de marcas limítrofes dos dois discursos como as aspas.

Aqui também se constitui uma retomada do discurso de outrem de maneira irônica, e que reflete sua representação *ab ovo*, uma representação que se quer o mais próxima de sua situação de produção. Portanto, não será a análise ou a reformulação de enunciados das maneiras de falar do já dito que se prestarão à crítica pronta do enunciado de outrem, ou de uma espécie de discurso atribuível a uma certa corrente literária, uma dicção de uma época, um discurso científico, etc. Será a sua própria forma, retomada o mais próximo de sua enunciação tal qual é proferida no bojo de sua produção que a revelará desprovida de comentários ou análises, ou críticas posteriores. O deslocamento do contexto de produção do discurso promove a confrontação com outros discursos, e não será um terceiro discurso, senão o próprio contraste com relação às outras vozes dentro da narrativa a que é submetida, que

será responsável pela formulação do representado na narrativa, que não cabe ao narrador, ou literalmente enunciada por qualquer outra instância discursiva na obra, senão pelo leitor.

O efeito de ironia que o discurso indireto livre produz é dado diretamente pelas formas de discursos que representa. O reconhecimento de falas, tons, estilos, dicções pelo leitor garantem a compreensão efetiva de um deslocamento do discurso, mas em sua incongruência e incompatibilidade, na sua insuficiência para apreender o sentido que lhe envolve, e que lhe remete para uma esfera mais ampla, ou dentro de um outro discurso, onde o sentido veiculado por uma parte do discurso (uma personagem) é incompatível com a organização de um discurso que se vê fora da cena, às vezes insuficiente por estar nesse lugar distanciado, mas também que possui outra compreensão por ter acesso a outras fontes enunciativas fora do contexto da parte. Flaubert põe ambas as partes para conviverem em um mesmo espaço discursivo, e dessa maneira gerar uma polifonia interessante para a construção de sentido.

Seguindo a continuação do excerto, concentremo-nos em seu período final:

Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.¹²⁸

Mostram-se coisas que Charles não sabe fazer, consideradas características imanescentes ao seu ser, talvez insuperáveis e que tinham o caráter de desqualificá-lo como parceiro de Emma: ele não sabia nadar, nem manipular armas, nem atirar, e nem pôde, um dia, lhe explicar um termo de equitação que ela havia encontrado em um romance. Ouvimos ressoar o tom lamentoso de Emma nesse período, há uma voz que busca cumplicidade em seu discurso, revelando a inépcia de seu marido para assumir funções esperadas por ela. Para tanto, a reiteração de *ni* reforça as limitações de Charles, o que implica em uma redução aos atributos essenciais que um homem deveria possuir, segundo Emma.

Considerando-se os aspectos elencados pelo dicionário *Le Petit Robert* para a partícula *ni* vemos que ela sempre acompanhará uma outra negação, ou seja, enunciar *ni* reiteradas vezes, sempre anunciará outra negação. Charles está assim fadado à uma negação contínua. Assim o vê, assim o representa Emma, a única via de representação a que temos acesso no excerto. Essa é uma imagem que está sendo construída, desde a ocorrência do DIL na qual o argumento (*il n'était jamais curieux*) por si só, em sua forma, não apenas não convence Emma, mas como também parece ridículo, sendo desconstruído e desencadeador da série de

¹²⁸ *Op. Supracit.*, p. 92.

negações a que é submetido, e que seriam pelo mesmo argumento justificadas. O efeito aqui é de adesão do leitor à causa de Emma (o leitor tem acesso apenas a seu ponto de vista), pois um tipo como Charles não parece digno da esposa que tem, implícito provado pela ineficiência de suas próprias palavras (novamente há a adesão do leitor ao ponto de vista de Emma).

Um mecanismo descrito por Campion¹²⁹, dentro da estética da narrativa proposta por Flaubert, aponta-nos de forma mais ampla para a mesma direção, na qual supõe o desprendimento de um discurso próprio do leitor, de um discurso identificável à medida que o sujeito-leitor que o profere se identifica aos dois outros sujeitos postos em conflito no seio do ponto de vista da narração. Por meio da sugestão e de silêncios que a escrita de Flaubert coloca, decorre uma participação efetiva do leitor, além de uma adesão ao ponto de vista que se coloca em cena, portanto a força da narrativa flaubertiana se revela, na medida em que por meio de representações, e não por justificativas ou constatações de caráter conclusivo dadas pelo narrador, definem-se os objetos de sua narrativa. Ao leitor cabem as conclusões e as interpretações que daí pode retirar.

Porém, o modo como são representadas as personagens é pessoal e inclui a adoção de um ponto de vista, aquele ao qual a focalização nos dirige. Assim, temos a impressão que qualquer outra voz se retira do plano da enunciação para dar lugar à própria enunciação de Charles, que parece por si só não se representar à altura da expectativa de Emma. A insignificância de Charles se traduz pelo próprio discurso que produz, reduzido à inação dos seus signos, incapazes de significar, voltam-se e encerram-se em sua ineficiência discursiva. Mesmo Charles se pronunciando, passa a não significar nada sob o ponto de vista de Emma, que nesse momento esvazia o seu conteúdo. Configura-se um dos efeitos gerado pela representação dos objetos da narração por eles mesmos: Charles se afirma pela negação, seja sua inépcia ou incapacidade, suas próprias palavras corroboram essa impressão de inocuidade, que no texto é o ponto de vista compartilhado entre Emma, o narrador e o leitor – tríade tão bem construída que parece inseparável – o leitor toma partido de um ponto de vista sem muitas vezes perceber fazê-lo, ou ter consciência de que se trata de apenas um ponto de vista dentre outros. Pois seu olhar crê considerar as personagens tal qual são representadas, porém as personagens-sujeito que as representam são variáveis, forçando à adoção de diversos pontos de vista, quando a representação parece vir de uma só fonte. Pois aí temos acesso

¹²⁹ CAMPION, P. *La littérature à la recherche de la vérité*. Paris: Seuil, 1996, p. 243.

invariavelmente ao que é representado, agrupados como única categoria resultado da atividade de escrita: a representação. Sendo assim, estão dadas as condições para o início do movimento de adesão ao discurso e a um ponto de vista na narrativa, levando o leitor a negligenciar seu caráter de parcialidade.

A personagem-sujeito Emma constitui-se ao se posicionar quanto a Charles. Opondo-se a Charles, sua forma de falar se tonifica, ao mesmo tempo que rejeita a natureza de seu marido (representada também pela sua dicção), além de indicar o que a própria Emma pensa sobre o conceito de ser marido (o ideal da forma de ser marido). Quanto ela mais se mostra diante de uma negação de marido (ou do que considera ser um marido), mais toma forma a representação de Charles dada por sua voz. Podemos enunciar esse mecanismo de representação como: uma personagem-sujeito se define em relação ao outro no confronto de vozes. Fenômeno que veremos mais tarde se passar na representação de discursos e na mímese discursiva a que estão sujeitas as personagens que se exprimem e são expressas pela voz do outro. As personagens passam a constituir-se plenamente de discurso, não mais daquilo que evocam (descrição figurativa), mas daquilo que dizem, e sobretudo como dizem, dessa forma, a descrição feita por Emma de Charles só é possível graças à forma da expressão que sua enunciação adquire.

Nem pelas suas qualidades (*jamais curieux*), nem pelas suas capacidades (*Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation*), nem pelos seus atos ou não desejar nada ([ele deveria fazer, mas não o faz:] *vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ?/ Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien*), portanto Charles se constitui pela negação dos anseios de Emma. São expectativas de uma representação de homem que à sua origem não pertence ao repertório de Emma, mas a um repertório emprestado de suas leituras, de um ideário romântico comum, que circulava em sua época. Quem assim o pinta é algo percebido por Emma (a maneira pela qual representa o marido), recebemos essa opinião pronta de Emma e não mediada pela voz do narrador. Não se trata de uma focalização externa do narrador, mas sim de uma construção própria às elaborações internas da personagem, sendo assim a figura do narrador começa a se distanciar da enunciação das demais personagens.

No segundo parágrafo a maior falta de Charles se anuncia, como homem. Por uma necessidade da narrativa (seu *modus operandi*), passa-se a palavra àquela que teria

conhecimento de causa para reclamar a Charles (embora essas palavras nunca cheguem ao seu destinatário) os atributos que considera viris. Esses tipos de produção que se desenvolvem a seguir não são decorrentes diretamente do tema (a insatisfação de Emma), mas tal insatisfação possibilita a produção de uma enunciação proveniente da vida interior de Emma. Portanto, o tema abordado não influi diretamente na formação de discursos com dupla fonte enunciativa, mas facilita pela personagem-sujeito, e pela vida interior de Emma que envolve, a ocorrência de enunciados com uma fonte enunciativa híbrida.

E assim podendo justificar sua insatisfação, a personagem-sujeito adquire força elocutória para reivindicar. E para que essa passagem de voz se efetue, irrompe um questionamento íntimo, em uma cumplicidade de argumentos anunciada anteriormente pelo narrador. Por meio de um mecanismo de construção no qual o narrador já se mostra aderido à causa da personagem, da mesma maneira que sensibiliza o leitor pela força dos argumentos levantados. Então, o leitor corre o risco de se deixar enredar por um narrador que se adere aos argumentos da personagem. Situação enunciativa propícia, do ponto de vista levantado por Emma, e para o funcionamento dos propósitos de escrita de Flaubert, para a manifestação da subjetividade da heroína. O reconhecimento de sua voz (da indignação – que se torna coletiva com a adesão do leitor e justifica a aparição de um *vous*), com o poder de adesão mais eficiente ao leitor. Uma das formas de expressão da subjetividade de Emma é o seu posicionamento diante daquilo que a sensibiliza, o que se traduz em discurso de uma tomada súbita de consciência, o que poderíamos considerar em um registro oral como um assalto de turno: *vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères* ?. Emma toma o turno do narrador e ainda reclama a participação de um *vous*. A relação não está mais mediada pelo narrador: existe um eu (*je*) e um você/vocês (*vous* – ou suposto público a quem se direciona). Eis que se contrapõe um *vous* no discurso a quem a enunciação se dirige (fator de identificação e projeção no seu público). Ao implicar um interlocutor, buscando sua cumplicidade, vamos diretamente aos pensamentos de Emma, traduzidos aqui em discurso. Essas necessidades elencadas por essa voz ressurgente se fazem parecer às necessidades de qualquer mulher, de sua leitora que se projeta, em um efeito semelhante àquele descrito por Barthes em *Fragments d'un discours amoureux*¹³⁰ (ver mais adiante no capítulo *O discurso quer ser do outro*, p. 103, com a diferença que o foco do espelhamento está no processo de escrita e dos mecanismos aí presentes para se obter o efeito). A voz da heroína do romance convida o leitor a participar, a opinar, mas sobretudo, por fim, a aderir

¹³⁰ BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

seu ponto de vista e compartilhar de sua dor.

Ao falar desse homem de maneira generalizada e indefinida (*Un homme*), ela o afasta da figura de Charles, que é todo o contrário, ao mesmo tempo que emprega uma forma impessoal (infinitivo), conferindo certa generalidade e impessoalidade, associada a um pronome objeto (*vous*), que se coloca antes do verbo *initier*, e subordinado a ele está esse *vous* que se remete ao público leitor convidado a colaborar com a narrativa.

O pronome pessoal do caso oblíquo (*pronom objet* na gramática francesa) *vous* é regido pelo verbo *initier*, obtendo-se o efeito de esgarçamento das unidades enunciativas, e sobretudo uma impessoabilidade de um verbo que não se conjuga em nenhuma pessoa. A função de pronome pessoal fica esvaziada para a participação de um outro, porém, quem escolhe o lugar dessa nova instância discursiva é o *scriptor*, o leitor assume lugar de objeto (pronome objeto) na frase de Emma, estando sua ação restrita e subordinada à regência verbal que se apresenta na frase. Assim o autor coloca em evidência *aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères* em um lugar privilegiado do período. Antes disso observamos a importância desse *Un homme*, que introduz o parágrafo, em contraposição a *il* (Charles), submetido a uma negação absoluta.

A função da sentença interrogativa é mudar a relação interna do texto de enunciadores implicados na narrativa (em um nível intradieético) para uma enunciação que se projeta para fora da narrativa (constituindo um par de oposição **je/vous*), ao mesmo tempo que inclui seu leitor de forma ativa na construção de um sentido para a narrativa.

Abre-se uma lacuna para o discurso, representado pelo registro da fala, em meio à narrativa literária. Assim, ela quer convencer o seu público (antes o público de Flaubert), mas não seriam necessidades (imprescindíveis) senão à ela mesma. O leitor é incitado à participação direta, a interagir, a compartilhar de sua dor, sendo assim, surge a pergunta retórica, também endereçada ao leitor: *Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ?*. Emma aparece aqui se questionando sobre a existência desse homem em sua vida, mas sobretudo sobre sua própria existência, ou seja, ele não poderia existir para ela, por não preencher os requisitos para a manutenção de sua vida. Para essa personagem é estabelecida uma relação de dependência discursiva, pois se presentifica enquanto enunciado e fonte enunciativa à medida que se levanta contra seu marido e o referencializa como obstáculo ao seu desejo. O discurso de Emma se presentifica a

partir do momento que ele reclama sua existência diante do entrave de sua realização, seu discurso só se manifesta porque há sobretudo uma queixa latente na personagem, que deseja se manifestar. Ao se manifestar, ele se precipita enquanto discurso que reivindica, mas também se denuncia contrariado pela condição a que está submetido (a que se julga submetida – o casamento) e só existe em uma perspectiva afirmativa quando a transmissão do seu conteúdo é imperativa, sua própria condição de existência insatisfatória, assim se apresenta e assim se representa, eis sua força elocutória, de onde retira energia suficiente para participar da narração. A malha textual (língua literária) cede espaço para a aparição de sua voz (discurso).

Pouco a pouco o narrador se referencializa de outra forma no texto. Uma focalização externa o afasta daquilo que narra, ao mesmo tempo que os verbos *dicendi* desaparecem. O narrador, mesmo presente, não emite comentários ou opiniões sobre aquilo que narra.

Elle dessinait quelquefois ; et c'était pour Charles un grand amusement que de rester là, tout debout, à la regarder penchée sur son carton, clignant des yeux afin de mieux voir son ouvrage, ou arrondissant, sur son pouce, des boulettes de mie de pain. Quant au piano, plus les doigts y couraient vite, plus il s'émerveillait. Elle frappait sur les touches avec aplomb, et parcourait du haut en bas tout le clavier sans s'interrompre¹³¹.

Ainda que haja um narrador desempenhando sua função, narrando os eventos em sua repetição, nesse terceiro parágrafo, são os atos de cada personagem em sua singularidade que irão compor sua representação. O narrador volta-se à impressão de Charles quanto às atividades de Emma, suas reações são físicas e não discursivas. Os pensamentos de Charles traduzidos em palavras não tomam lugar significativo nesse parágrafo, como se essa personagem, e sua representação se bastasse por pequenos atos sempre em uma relação de dependência quanto ao movimento de sua esposa, em uma posição de espectador, e nada mais seria necessário para representá-lo e guiá-lo do que os atos dela. Observamos uma grande concentração do conteúdo da narração sobre Emma, seus atos dão movimento e colocam em ação todo o seu entorno narrativo.

Emma não se restringe à condição de personagem narrada por um enunciador alheio, mas começa a se definir como sujeito forte, ou seja, que interfere no modo de representação de toda a narrativa. Ela conquista espaço, e à medida que se enuncia, figurativiza-se no ato de se autorrepresentar. E como vimos, quanto mais se define, mais se diferencia em relação ao

¹³¹ *Op. supracit.*, p. 92.

outro pelo “fundamento ontológico da competição”¹³². Para Campion, ter consciência implica em ter consciência de alguma coisa. Ele supõe que Flaubert poderia dizer que todas as coisas são objeto de uma consciência e a posse das coisas passa por um nível subjetivo, no qual há uma apropriação subjetiva da realidade. Assim, há uma existência subjetiva dos personagens-sujeitos que se apropriam das coisas quando as fazem significar imersas em uma subjetividade. As personagens adquirem uma autonomia em relação ao narrador, ao mesmo tempo que preenchem de significação as representações evocadas no texto, dessa maneira, a personagem passa a competir com outras subjetividades e se representa pela tomada de voz no fio narrativo, ela existe enquanto manifestação de sua voz; além disso, ela se faz existir no confronto de subjetividades com outras personagens, o que significa dizer no confronto da representação dessas subjetividades, ou seja, nas vozes em jogo, que lhe dão a dimensão da existência na narrativa.

O narrador não está à parte dessa “competição”, estamos em meio a formas de representação que concorrem não para a formação de um todo orgânico. Ele participa como instância narrativa de mesmo valor que as personagens. As personagens estão em jogo na cena enunciativa, que se mostra justamente permeável e inacabada o suficiente para o trabalho de leitura e de interpretação.

Emma está com a palavra para discorrer por si mesma (do modo que enuncia consigo mesma) desse aspecto da personalidade de Charles, homem que não a corresponde e tão pouco a satisfaz. Os conteúdos são, muitas vezes, aqueles que nos remetem à vida interior de Emma, aparentando sair diretamente dali e se transformar em discurso. Eles trazem consigo a marca, os traços peculiares de relatar suas percepções e apreender o mundo; percepções que denunciam sua voz produtora pela forma que são enunciadas, mas também pelo conteúdo que veiculam, que deixam transparecer suas preocupações.

4.2 Outros efeitos de sentido

Nessa segunda proposta de pequena análise, iremos realizar uma incursão sobre mais alguns efeitos de sentido ligados à aparição do DIL na narrativa.

Após viver a ilusão do baile de Vaubyessard, Emma se encontra em uma grande

¹³² CAMPION, P. *La littérature à la recherche de la vérité*. Paris: Seuil, 1996, p. 224. “fondament ontologique de la compétition”.

expectativa para o próximo baile. Mas todo o mês de setembro se passa sem cartas, nem visitas. Depois do aborrecimento dessa decepção, seu coração de novo fica vazio, e então uma série de dias iguais recomeça. Como nos informa o narrador na passagem precedente ao excerto abaixo:

Elles [les mêmes journées] allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien ! Les autres existences, si plates qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un événement. Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait. Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu ! L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.

Elle abandonna la musique. Pourquoi jouer ? qui l'entendrait ? Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Érard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier. Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. A quoi bon ? à quoi bon ? La couture l'irritait¹³³.

A presença do narrador, nesse excerto, como instância produtora de representações sofre uma significativa redução: sua função se restringe a anunciar a passagem de tempo, e os eventos que aí se seguiram, servindo de mote para as elaborações de Emma. São assuntos dos quais Emma se aproveita para que seu lamento tenha um objeto, quando seus lamentos já estão aí presentes, condicionando seu estado de espírito e tudo que lhe é consequente. A expressão de uma outra voz em segundo plano, se faz representar da posição não mais preenchida pela função de narrar. As produções manifestas são da ordem da emissão de juízos de valor sobre elementos de uma realidade vivida estritamente por Emma.

As frases que se seguem, atribuem significados à experiência pontual de Emma, mas mais do que isso, são oriundas da sua vida interior. Já no segundo parágrafo, podemos acompanhar as repercursões do fato de ter abandonado a música, enunciado pelo narrador por uma oração absoluta, a partir daí a narrativa se preenche dos desenvolvimentos e as repercussões que dois fatos suscitam: a decepção por não ocorrer outro baile em Vaubyessard e o seu abandono da música.

O narrador se manifesta por si só, desprovido da influência de outras vozes, exclusivamente nesses únicos eventos. São eventos que tentam estar ao máximo desprovidos de julgamento, de emoção, eles se anunciam da maneira mais factual possível: *Mais tout septembre s'écoula sans lettres ni visites* e *Elle abandonna la musique*, ou seja, não há criação, sugestão, comentário etc. sobre o evento representado. O aoristo é capaz de retirar os

¹³³ *Op. supracit.*, p. 117.

enunciadores e deixar a expressão dos eventos por eles próprios, tal afastamento confere uma invisibilidade oportuna ao narrador, visto que o restante do desenvolvimento da narrativa está a cargo da voz de Emma, que reage sobre tais eventos e lhes dá uma dimensão.

Todo o resto da enunciação proferida no trecho não pode ser atribuído a uma única voz. Contamos com a participação ativa da voz de Emma, que se evidencia não apenas no nível lexical, mas também no emprego reiterado de um imperfeito com o aspecto de repetição ao infinito. Tal uso do desse tempo verbal provoca uma dilatação do tempo e um prolongamento do estado de tédio (*ce n'était pas la peine de s'ennuyer*) de Emma. O mesmo tempo verbal quando ocorre no interior da fala atribuível à Emma se expressa gramaticalmente como um futuro imperfeito (*conditionnel présent*), produz um efeito de projeção: *qui l'entendrait ? Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Érard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier. Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. A quoi bon ? à quoi bon ? La couture l'irritait..* As desinências que ressoam nos verbos é a mesma no *imparfait* e no *conditionnel présent*, e portanto durante a leitura mantemos uma mesma dicção, pelo efeito sonoro dessas terminações em *-ait*.

Vemos a alternância dos dois tempos se manifestar, com a participação de um narrador com uma focalização externa que se diferencia sobretudo pelo uso do *passé simple* (*Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie*), que se contrapõe ao restante do excerto tanto no seu valor aspectual, bem como diferenciando e marcando a passagem de uma focalização interna para uma focalização externa.

Está a cargo de Emma e dos objetos que cita e/ou manipula o andamento da narrativa: *en robe de velours à manches courtes, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, ses cartons à dessin et la tapisserie*. Há sobretudo uma atribuição de atividades, ou mesmo de elementos pertencentes ao seu mundo pequeno burguês, que corresponderiam a noções construídas por Emma de alguns objetos específicos: estar *en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Érard* significaria se apresentar em um concerto; deixar de lado (no armário) *ses cartons à dessin et la tapisserie* também é um ato que dentro do repertório de Emma significa algo, ou desenvolve algum sentimento de estado, ou representa o prenúncio de uma mudança de estado, mas que enfim produz os seguintes enunciados: *À quoi bon? à quoi bon?*, do qual podemos suspeitar que algo não está bem.

Podemos reconhecer aqui mais um procedimento da escrita de Flaubert para o estabelecimento da voz da consciência de Emma por ela mesma. O modo de enunciar, baseando-se no universo semântico e no repertório conhecido por Emma obriga o leitor a identificar uma dissonância com relação ao discurso do narrador, ao mesmo tempo que as imagens elegidas para a representação nos remetem ao universo de Emma. Dessa maneira, a construção da personagem se dá ao mesmo tempo em que ela se representa, justamente por ela estar encubida dessa representação, ela não pode se evitar. Emma enuncia o que ela é, deixando escapar suas referências e seu mundo, pelas lentes que o vê. Sua voz começa a tomar todos os âmbitos da narrativa, inclusive se denunciando no modo que opera sua descrição.

Flaubert realiza a operação de tornar uma descrição, a única descrição a que se tem acesso nessa passagem do romance. A presença do narrador está enfraquecida, e mesmo desaparece em alguns momentos, para dar voz a um ponto de vista, portanto a única voz que se sobressai nesse momento é da heroína do romance, desprovida de mediações e concorrência, mas que não se pretende totalizadora no romance, apenas se manifesta em toda a sua subjetividade, em toda sua pujância ela se afirma e se justifica dentro de seu sistema sógnico.

A impressão de leitura que nos deixa Flaubert é que a narrativa parou de avançar, pois não temos uma presença ostensiva do narrador para conduzi-la. Porém as demais personagens na condição de sujeito realizam plenamente esse papel, inclusive redefinindo rumos da narrativa, narrando e descrevendo de diversos pontos de vista que nem sempre convergem para aquele do narrador. O efeito mais interessante desse tipo de procedimento é possibilitar que as outras vozes contribuintes da narrativa concorram com uma voz suposta voz unificadora, multiplicando a quantidade de pontos de vista representados.

Uma forma imperfeita

Uma das funções do uso do *imparfait* em francês é ter um valor durativo, no qual ações não limitadas no tempo são expressas, são ações que duram até o limite da enunciação presente. Percebemos que a transição da voz do narrador para a voz da heroína do romance no excerto selecionado acontece nesse momento pré-reflexivo do DIL, quando encontramos verbos no *imparfait* :

elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les

pincettes. Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui, sur l'escabeau, dans la cheminée, quand elle faisait brûler le bout d'un bâton à la grande flamme des joncs marins qui pétillaient!... Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennisaient quand on passait, et galopaient, galopaient...¹³⁴.

No momento de comparação do tempo da enunciação com o tempo em que se reporta Emma, a heroína faz uso do *imparfait* para exprimir o intervalo de tempo entre a reminiscência e o tempo da enunciação com o uso dos verbos *avait*, *était*, *faisait*, *pétillaient*, *hennisaient*, *passait* e *galopaeint*. O tempo da ação desses verbos pouco a pouco recobre o lapso de tempo entre o presente e o passado, mas suas ações evocadas ganham uma expressão subjetiva quando associados a uma exclamação, ou o uso estratégico do pronome *on*, atribuível a mais de uma fonte enunciativa, permite não somente a evocação de uma lembrança de Emma, mas talvez a forma como a própria personagem poderia evocá-las. Enquanto enunciado, há uma preparação para o preenchimento da forma de uma enunciação com dois enunciadores atribuíveis ao discurso.

O verbo introdutor do discurso indireto livre *se rappeler* pode ser classificado como um verbo intencional integrando o grupo dos verbos do tipo *espérer*, *croire*, *se souvenir*, etc., isso significa que ele pode se reportar a um discurso segundo pela sua natureza, ou seja, pode constituir um discurso relatado. Acrescentando à fonte enunciativa do narrador as produções daquela que se lembra, no caso a heroína do romance, que começa a desenvolver uma participação ativa na construção da narrativa.

Em *Les poulains hennisaient quand on passait, et galopaient, galopaeint*. notamos que a narração é feita a partir dos sentimentos e de uma percepção diferente da voz do narrador, que o inclui e o mobiliza no ato narrativo dos eventos. Esse fenômeno pode ser notado pela repetição de *galopaeint*. Trata-se de um registro que se afasta da objetividade do narrador e aproxima-se de uma oralidade oriunda de outra fonte enunciativa, visto que essa repetição nos aproxima mais da enunciação de Emma e nos faz lembrar que existe um sujeito por trás da descrição desse passado, e que essa personagem-sujeito é portadora de uma história pessoal, de um modo de falar que se distancia da enunciação do narrador e possui traços idioléticos de sua linguagem: o que a distingue perante os outros e a funda como sujeito. Essa distinção é fundamental para a percepção da pluralidade de vozes presentes no romance pelo leitor, pois traz à tona a possibilidade de participação de outras fontes enunciativas que não se encontram regidas pela voz do narrador.

¹³⁴ *Op. Supracit.*, p. 243-4.

O pronome pessoal *on* exerce muito bem a função de realizar a fusão de vozes a ponto de tornar o narrador e o leitor cúmplices das ações introduzidas pelo advérbio de tempo *quand*. A forma que a enunciação se coloca por meio dos dois expedientes apontados anteriormente, a saber *on* e *quand*, mais a repetição do *imparfait* no verbo *galoper* nos apontam para uma reprodução de uma consciência tal qual ela é e se afasta da enunciação do narrador na medida que se define além de um evento único agindo sob uma consciência única, portadora de uma voz também única e identificável frente às outras vozes da narrativa.

Discurso que se conta em tempo

No fragmento em questão podemos observar a discontinuidade do tempo contado. Os tempos verbais se ajustam para dar conta de um conteúdo que não é contínuo, sendo assim, podemos fracionar esses momentos e procurar suas concordâncias, mas esses instantes só fazem sentido quando organizados em um sistema maior, que nos conta a narrativa e dentro da organização construída pelo autor :

Le temps raconté n'est donc pas un temps continu. Il est fait de ces rythmes qui sont des « systèmes d'instantes ». C'est ici que l'on retrouve l'ordre du discours, parce que « les événements ont besoin d'être ordonnés dans un système artificiel (...) qui leur donne un sens et une date ¹³⁵ ».

É preciso, portanto, haver uma construção para haver uma data e uma duração (*Il n'y a pas de date et de durée où il n'y a pas de construction* ¹³⁶). Podemos pensar que a evocação de lembranças efetuada por Emma Bovary siga essa premissa e permite que haja a construção de um instante que faça parte de um sistema de instantes maior. Por ser possível estabelecer uma duração entre o tempo de sua enunciação e o tempo que ela evoca, é possível também conceber que haja uma valoração desse tempo que é alheia e independente do narrador; Emma possui independência suficiente para se exprimir independente da vontade do narrador, e essa sua voz é necessária para a construção desse “sistema de instantes” citado por Bachelard, no qual ela se constitui como sujeito forte, o que implica dizer que ela funda um sistema temporal próprio, independente do narrador.

¹³⁵ BACHELARD, G. *La dialectique de la durée*, p. VII. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p. 50.

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 51.

A memória é dinâmica, aquilo que a compõe, a lembrança, é trabalhada, ou seja, a lembrança melhora os fatos passados com o decorrer do tempo, pois ela é feita de narração e não somente de repetição. Flaubert quando dá voz a toda subjetividade de Emma, possibilita que essa reescrita do passado seja feita à medida que passa a função de organização da narrativa, em seus fundamentos mais essenciais a Emma. É Emma que enuncia, estabelece as associações, mas que deixa-se exprimir pela voz corrente, que lhe acompanha de alguma maneira (por meio da referencialização dos pronomes em terceira pessoa, por exemplo) no seu ato de narrar do que se lembra. No excerto em questão, a presença de imagens como *Les fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres*, ou *Emma poursuivait la pensée douce qui caquettait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines* percebemos um trabalho de escrita do autor na seleção de imagens que ao mesmo tempo conviesse com o tom da cena, mas também com a caracterização que se mostra dessa personagem pelo teor de imagens do próprio repertório de Emma.

A lembrança não é um dado concreto, pois excede a realidade material, ao mesmo tempo que só pode ser retomada aos pedaços, por nem sempre ser passível de sistematização. O presente da enunciação se encarrega de rasurá-la, de recriá-la, de retomá-la, de censurá-la e de apagá-la, enquanto o eixo espacial pode lhe perturbar (o cenário no entorno de Emma, onde os objetos trazem por si só um pedaço de sua história pessoal), a ponto de incitá-la e fazer-se reviver por uma personagem-sujeito que opera a apreensão desse espaço, em uma duração determinada pela enunciação que ao mesmo tempo o situa em sua posição com relação ao presente, formulando-o como construção de uma narrativa contada.

Aqui a duração expressa pelos *imparfaits* de Emma Bovary nos dá a dimensão da construção de um sistema temporal fundado nesses pequenos instantes, no qual a voz da personagem instaura um novo sistema, e o DIL acaba por reorganizar o sistema temporal do tempo contado, o tempo da narração.

Assim, o discurso da narrativa também é produto de uma construção. A construção de um texto ficcional é constituída de quatro unidades: tempo, espaço, ação dramática e personagem. Modernamente sabemos que essas categorias não são fixas e necessárias para a composição de um texto ficcional, mas elas são indício de uma construção literária.

Nesse caso, a construção é feita a partir de uma representação de um outro sistema temporal, no qual a fonte enunciativa se encontra na voz de dois enunciadores diferentes. Em dois lapsos de tempo diferentes; e a função do DIL é tentar promover a conjunção desses dois momentos em um mesmo espaço narrativo. A partir daí, as fronteiras entre as personagens-

sujeitos feita por meio de articuladores dos dois discursos são apagadas em favor de uma expressão que se quer mais fidedigna ao seu ato de enunciação. Com o apagamento das marcas de subordinação sintáticas¹³⁷, as fronteiras entre as vozes enunciativas e os “sistemas de instante” confluem para o ganho de pontos de vista e para camadas temporais de narrativa que se sobrepõem em um mesmo período ou em um mesmo ato enunciativo :

Les poulains hennisaient quand on passait, et galopaient, galopaient... Il y avait sous sa fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes¹³⁸.

Pouco a pouco a voz de Emma se sobressai, mas podemos notar momentos de convivência com a voz do narrador ao longo desse trecho. A descrição do lugar possui contribuições de um enunciador que foi testemunho do tempo que narra, e o uso do *imparfait* mais as indicações precisas de eventos que somente um observador presente naquele tempo poderia dar nos fornecem pistas para o aparecimento de mais de um ponto de vista na narrativa.

No excerto, o motivo do fio condutor da narrativa são as lembranças de Emma, elas norteiam a narração e possibilitam a atuação ativa de Emma na contribuição para a construção do texto. Se destacarmos uma passagem em DIL e analisarmos o emprego do tempo verbal aí, veremos qual a correspondência que ele obedece :

Mais qui donc la rendait si malheureuse ? où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée ?¹³⁹

Temos aqui presente o uso de dois tempos verbais distintos : o *imparfait* (*rendait, était*) e o *plus-que-parfait* (*avait bouleversée*). Notamos que os dois tempos no interior do DIL se reportam a um passado, quando os eventos descritos teriam acontecido. Levando-se em consideração que a transposição de um discurso relatado para um discurso direto nem sempre é possível, podemos associar esse passado que ocorre nos eventos aos verbos utilizados. *Mais qui donc la rendait si malheureuse ?*¹⁴⁰ - aqui temos o *imparfait*, pois se trata de um discurso relatado que se remete a um passado (*Quem a deixou tão infeliz ? – poderia o narrador enunciar), não apenas o aspecto durativo, mas a operação efetuada pelo DIL nos indica a presepça de outra voz enunciativa nessa cena. A alteração do tempo verbal e não do

¹³⁷ MAINGUENEAU, D. *l'Énonciation en Linguistique Française*. Paris: Hachette supérieur, 1994, p. 113.

¹³⁸ FLAUBERT, G. *Op. cit.*, p. 243.

¹³⁹ *Idem, ibidem*.

¹⁴⁰ Mas quem portanto a deixava tão infeliz ? (tradução livre do autor).

pronome pessoal ajuda a criar esse efeito de culpa enunciação. Encontramos ainda o emprego do *plus-que-parfait* (*avait bouleversée*) com valor de passado e que transporta a enunciação para uma anterioridade, não necessariamente colocada antes de *était la catastrophe*, mas situada em uma anterioridade com relação à enunciação do narrador.

Parte III - Outros caminhos.

DIL: representação e vozes

Se tomarmos o discurso indireto livre como imitação daquilo que foi dito anteriormente, podemos atribuir ao DIL um grau de mimesis quanto ao discurso original, se se tratar de uma reprodução que se pretende recompor: o que inclui um enunciador e a personagem que é mimetizada representada sob a forma de discurso. Seja na sua maneira de falar, seja em outras formas que a identifiquem, porém sempre sob a marca do deslocamento do discurso tal qual nos aparece pela primeira vez. É pelo deslocamento que o DIL toma seu lugar, como procedimento narrativo, no qual outras vozes, além do enunciador, produzem um sentido que pode imitar o estilo do outro, sem abdicar de certo distanciamento daquele que enuncia. É interessante notar que é impossível definir quem enuncia, pois esse tipo de classificação se torna inútil quando a expressão dos enunciados produzidos em DIL não são atribuíveis a uma só única fonte enunciativa, mas define-se pelo esgarçamento de sua unidade enunciativa, e mais pela pluridade de vozes que compõe tal discurso pelo múltiplo e vários e não somente pelo que concentra uma única instância narrativa.

Só aquela personagem usaria aquela expressão ou aquela palavra, aquele estrangeirismo, só aquela personagem diria daquela maneira nos tenta dizer o texto ao se recompor no trabalho de leitura – trata-se de uma operação somente possível pelo pacto entre o leitor e o autor, para que se perceba por meio da recolha dos elementos lançados, determinada personagem. Em *Madame Bovary* a construção dessa representação é feita juntamente com o leitor com personagens emblemáticas como Emma Bovary, Charles Bovary (sobretudo na primeira parte do romance), Homais, dentre outras. Essa percepção está intimamente ligada às expectativas do leitor e às representações que este faz de determinada

personagem. Os índices (marcas textuais) das relações que podem ser estabelecidas entre o enunciador e a personagem pelo discurso indireto livre transparecem na própria linguagem utilizada no discurso segundo. Assim, um pacto entre o autor e o leitor é firmado para que a caracterização de suas personagens seja bem-feita a ponto de unidades discursivas poderem ser identificadas como uma ou outra personagem, conforme o reconhecimento efetuado pelo leitor e construído pelo autor. Encontramos uma reconstituição da expressão de uma dada personagem, ao mesmo tempo que sua expressão única se manifesta por meio de sua enunciação. Está-se falando de quem ao reconstituir essa expressão? Quem fala? E de quem? Que estilo tenta-se reconstituir? Haveria muitos estilos dentro do estilo de Flaubert? Como são construídas e funcionam as representações? Quem as constrói? Elas são necessárias para o funcionamento do DIL? Qual a maneira da personagem falar? Quais são os índices para o determinar? Quais são as marcas que o acusam?

Tais questionamentos nos colocam perante a presença das vozes que emergem de um determinado texto, e como elas são manipuladas enquanto enunciados. Bakhtin nos mostra a importância do exame das vozes para a tipologia do romance. Segundo sua proposta, podemos classificar o romance como monológico ou polifônico, de acordo com critérios de acabamento ou não acabamento da obra, univocidade ou multiplicidade de vozes, dentre outros. Percebemos na obra de Flaubert claramente a participação ativa das personagens na construção da narrativa, com suas vozes que tomam lugar na narração dos atos, eles são sujeitos de suas próprias consciências, no sentido de se estabelecerem na narrativa como representação à medida que se enunciam. Emma se autorrepresenta na medida que se constitui no romance e se narra, esse fenômeno não está restrito à ela, mas também a outras personagens do romance. A representação da personagem na própria personagem de que foi capaz o modo de representação em Flaubert permitiu uma nova posição do autor em relação às suas personagens: há uma paridade de representabilidade entre esses dois atores da cena enunciativa.

Genette¹⁴¹ aborda a participação de outras vozes em suas análises sobre outro enfoque, considerando que a voz não é correlata somente ao sujeito que pratica ou sofre a ação, mas também àquela voz que a relata. Assim, dentre as duas vozes que estão em jogo no discurso, toma importância, em termos de fonte enunciativa, não somente aquela voz que relata os eventos em uma narrativa (supostamente a voz do enunciador), mas também a voz que é representada realiza o movimento inverso de se definir perante o seu próprio discurso e àquele

¹⁴¹ GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

discurso que a toma, que a reproduz. Não há somente uma sujeição da voz de Emma à voz do narrador, mas essa voz (ou esse modo de enunciar) também influencia o modo como esse enunciador irá representá-la, no limite, ela modifica a própria voz que a representa, modificando o modo de representação do enunciador quando se trata de um discurso proveniente dessa nova fonte enunciativa. O autor representa personagens, e as vozes representadas recriam o seu autor. A voz de Emma adquire autonomia diante da voz do enunciador flaubertiano e sua consciência pode se manifestar livremente e se definir por si só, sem a mediação ostensiva de um narrador.

DIL : o papel do leitor

Entendemos ser fundamental a compreensão do funcionamento do binômio escritor-leitor dentro da estética de criação do discurso indireto livre. Sendo assim,

qui l'écrit un discours de la mauvaise foi. Enfin et peut-être surtout, le Roman (j'entends toujours par là cette Forme incertaine, peu canonique dans la mesure où je ne la conçois pas, mais seulement la remémore ou la désire), puisque son écriture est médiante (il ne présente les idées, les sentiments que par des intermédiaires), le Roman, donc, ne fait pas pression sur l'autre (le lecteur) ; son instance est la vérité des affects, non celle des idées¹⁴².

Se a instância afirmada pelo romance por Barthes é a verdade dos afetos, nada melhor que a voz de cada personagem em sua essência, manifestando-se livremente para a expressão desse afeto individual. Entretanto, a impossibilidade de ser o lugar da verdade das ideias evoca o seu enquadramento como uma narrativa de ficção. O lugar dos discursos indiretos livres dá-se no romance, apesar da mediação do narrador, Flaubert tenta diminuir sua força sobre a expressão das personagens por elas mesmas, e logo a pressão do domínio do narrar pelo narrador.

J'abolis le discours sur le discours¹⁴³.

L'écriture est en effet, à tous les niveaux, la parole de l'autre, et l'on peut voir dans ce renversement paradoxal le véritable « don » de l'écrivain.

Les frontières de la rhétorique peuvent s'agrandir ou diminuer, du gongorisme à l'écriture « blanche », mais il est sur que la rhétorique, qui n'est rien d'autre que la technique de l'information exacte, est liée non seulement à toute littérature, mais encore à toute communication dès lors qu'elle veut faire entendre à l'autre que nous le reconnaissons : la rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture¹⁴⁴.

¹⁴² BARTHES, R. *Œuvres complètes – tome V : 1977-1980. Longtemps je me suis couché de bonne heure*, p. 469.

¹⁴³ *Idem, ibidem*.

¹⁴⁴ BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1991. Versão eletrônica: OCR & Spellcheck: SK, Aerius (aerlib.org.ua), 2004.

Nessa mesma perspectiva, Barthes afirma que o leitor torna-se escritor no ato de leitura e a palavra do outro transfere sua enunciação para o leitor no ato da leitura. Pois quem lê assume a enunciação para si, assume a voz produtora de sentido, pois quem lê jamais passa incólume ao conteúdo do que lê. Sua apreensão e compreensão passa por esse jogo de representação da instância enunciativa do autor. Quando se assume esse papel, a literatura começa a se fazer orgânica para o leitor, pois o leitor torna-se participativo e pode contribuir para o texto : respondendo-lhe, preenchendo-lhe, completando-o, interagindo. O papel do leitor, portanto, torna-se fundamental para a construção do sentido final:

Um discurso ou um texto não trata jamais em si mesmo significações devidamente prontas e estruturadas. Essas são construídas no momento da enunciação de um discurso, em que produtor e receptor passam a ser construtores e reconstrutores do sentido. Ao proceder à escritura de um texto, o autor inscreve um percurso próprio que, embora visando ao outro, partilhando com o outro conhecimentos que supõe partilháveis, deixa apenas as marcas de suas intenções no texto – suas pegadas, seus rastros... Ao leitor caberá então a reconstrução desse percurso, a partir das marcas deixadas pelo autor e dos conhecimentos supostamente partilhados por ambos¹⁴⁵.

Pois, como afirma Barthes, a escritura é a palavra do outro. Assim, buscar construir um sentido é um trabalho de preenchimento das lacunas deixadas pelo produtor. Logo a identificação se passa em dois níveis: a identificação do leitor com o conteúdo que lê, mas também a identificação do leitor também passa por aquilo que ele imagina ser. A representação de sua autoimagem, de sua posição perante o texto ou sobre um tipo de discurso permite sua identificação e o preenchimento do sentido.

Em *Madame Bovary* esse tipo de identificação é extremamente importante, pois é fundadora do sentido que se dá ao discurso de Emma. Sem o reconhecimento de um tipo de discurso romântico, de seus ideais, de seu funcionamento, de sua função, etc. ficaria impossível compreender o sentido de sua produção na obra e os deslocamentos efetuados por Flaubert para corromper-lhe o sentido que dá a personagem no romance. A compreensão desse discurso passa pelo mesmo tipo de operação que Flaubert realiza quando reproduz o discurso de Emma:

- Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ? Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent. Que faisaient-elles maintenant ? A la ville,

¹⁴⁵ PIETRARÓIA, C.M.C. *Percursos de leitura*. São Paulo : Annablume, 1997, p. 16.

avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le coeur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur¹⁴⁶.

O fragmento parte de um discurso direto, o que pode preparar o leitor para o tipo de dicção que vem a seguir, misturada ao discurso do narrador, mas com fronteiras porosas, pois a mediação do discurso de Emma ora se torna mais ostensiva, ora menos ostensiva, ou até mesmo inexistente. O uso das interrogações não desmentem a presença de outra voz sobrepondo-se ou no mínimo convivendo com a voz do narrador. As comparações parecem não pertencer ao mesmo campo semântico daquele frequentado pelo narrador até então, parecem pertencer a um universo semântico distinto: *sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur*. Se anteriormente os objetos de descrição se aproximavam a lugares físicos imaginados ou frequentados por Emma: *A la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal* reenviando suas antigas colegas de convento para um ambiente urbano, da diversão, da *soirée*, em um segundo momento, quando a narração passa à realidade de Emma, à *elle*, portanto aparentemente mediada por um enunciador em terceira pessoa, os termos de comparação se tornam “um sótão cuja lucarna¹⁴⁷ está ao norte”, “uma aranha silenciosa” e “todos os cantos de seu coração”. Ou seja, comparações relativas ao interior de uma casa, a um aracnídeo no seu ofício e aos cantos daquele órgão, metonímia do seu sentimento, mas ao interior dele, em contraposição ao seu exterior, cenário imaginado para as amigas de convento e não para si. Importante notar que as colegas de convento, antes enclausuradas são projetadas pela imaginação de Emma para fora do claustro, e ela própria, Emma, supostamente fora dele projeta sua vida para o interior, para o que vem de dentro e aí permanece no seu tédio, na sua espera de fiandeira retomando a imagem de Penélope da *Odisseia*, no seu fiar de espera, sem deixar de aludir à odiosa Aracne, personagem da mitologia grega. Por ser tão convencida do seu ofício de fiar perante Atena, padroeira dos fiandeiros, teve um fim trágico. Na disputa de melhor fiandeira com a deusa perdeu e foi ferida por esta por uma agulha, Aracne enforcou-se, mas não morreu, foi salva pela deusa e transformada em aranha.

Podemos observar não somente o fim de Aracne e relacioná-lo com o de Emma, mas também como o enfrentamento da personagem do mito é calado pelo adjetivo *silencieuse* de

¹⁴⁶ *Op. supracit.*, p. 96.

¹⁴⁷ Pequena janela no telhado de uma casa, claraboia.

Flaubert e confina sua personagem Emma a um papel mais passivo do que Aracne, que desafiou a deusa Atena.

Os conhecimentos partilhados se operam entre dois centros enunciativos distintos: não mais o binômio narrador-leitor, mas o binômio personagem-leitor. A mediação do narrador desaparece em alguns momentos no tipo de discurso mostrado acima e a voz com que o leitor se depara é uma voz que vem direto da produção da personagem e dispensa intermediários. A introdução da alínea por um discurso direto não só introduz as produções vindas diretamente de Emma, como também pode servir de preparação para estruturas mais híbridas, nas quais as fontes enunciativas da personagem e do narrador se confundem. Sob essa prerrogativa, abaixo discutiremos a empreitada flaubertiana na expressão direta (ou quase direta) da enunciação da personagem.

O discurso quer ser do outro

Na figura *habit* de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes encontramos algumas pistas mais explícitas da noção do desejo de ser o outro dentro da estruturação do discurso apaixonado. Porém aqui, desejamos ir um pouco além dessa noção e passar da noção de sujeito físico para a noção de sujeito enunciativo, na qual querer ser o outro pode ser percebido pelo fato de querer ser o discurso do outro e partir dessa simulação do discurso do outro como instauração de uma nova enunciação:

Je veux être l'autre
Je veux qu'il soit moi¹⁴⁸

A partir daqui podemos pensar nesse desejo de ser o discurso do outro na falta de ser plenamente a íntegra do outro. Talvez como um mecanismo de substituição na falta da presentificação do que já foi dito na narrativa: intervalo que a própria natureza de reprodutibilidade da narrativa não dá conta como representação de si mesma. Ela acaba e adquire o caráter de passado em relação ao tempo presente reproduzido. A narrativa não pode, nem consegue se reproduzir *hic et nunc*, assim ela lança mão de recursos linguísticos para se autorrepresentar dentro de seu mecanismo de repetição, do qual Flaubert faz uso não apenas no caráter de reiteração do que já foi dito, mas também da representação do discurso do outro. O tempo da enunciação primeira jamais pode ser restaurado.

Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques

¹⁴⁸ BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977, p. 151-2.

de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la campagne ; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. Habitée aux aspects calmes, elle se tournait, au contraire, vers les accidentés. Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel ; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, - étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages¹⁴⁹.

A partir de um passado que se prolonga até o presente da enunciação, define-se a representação da personagem Emma. Para criar esse efeito, é utilizado o *imparfait* para justificar a constituição de Emma seria no momento da enunciação do romance: *Mais elle connaissait trop la campagne ; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues*.

Em *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes, retomando uma proposta lacaniana, na figura *Identifications* aponta para uma estrutura de espelho, que se deslocaria de acordo com a personagem ou pessoa que o apaixonado se vê. A identificação se reduz à personagem que ele lê, que ele vê ou convive, como acontece a Werther : *Je suis Heinrich* - a homologia se encerra na relação estabelecida, há uma pretensa sobreposição das identidades.

Nesse caso, a identificação é completa, diferentemente do que ocorre com a identificação controlada entre o narrador e a personagem no DIL, sendo assim, o narrador se aproveita de aspectos do discurso das personagens para poder imitá-la. Em *Madame Bovary* ainda podemos perceber o controle do narrador na manifestação das vozes que se exprimem de maneira mais autônoma na narrativa. A vontade de ser o discurso do outro é manifestada por uma presentificação de aspectos do discurso do outro, o que em verdade, acaba por conferir um efeito de indefinição de fonte enunciativa e um afastamento da voz do narrador, como no exemplo que vemos a seguir no qual Emma manifesta suas opiniões e decepções com relação a Charle :

Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.

Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *Op. supracit.*, p. 86.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 92.

É preciso ter um conhecimento prévio das características da personagem colocada no discurso, de suas características mais marcantes; mas principalmente que se faça conhecer ao leitor o modo como ela enuncia (no caso da citação acima, quais seriam os adjetivos escolhidos ou as qualidades elencadas para se esperar de seu marido, sua referencialização como *celui-là* nos indica algo do julgamento de Emma sobre Charles) para uma posterior identificação do modo de enunciar da personagem: operação realizada *a posteriori* pelo leitor.

Tomando-se os aspectos lançados da personalidade de Emma lançados anteriormente pelo narrador: ela retirava das coisas uma espécie de proveito pessoal; e rejeitava como inútil tudo o que não contribuía ao consumo imediato do seu coração, sendo de temperamento mais sentimental que artístico, procurando as emoções e não as paisagens¹⁵¹. Caracterização das personagens bastante presente na primeira parte do romance, na qual a quantidade de diálogos é bem menor em relação às outras partes. Sendo assim, percebemos mais facilmente a presença da heroína ou suas contribuições em discursos que não parecem pertencer à mesma dicção praticada pelo narrador anteriormente:

Mais, pour elle, rien n'arrivait, Dieu l'avait voulu ! L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.

Elle abandonna la musique. Pourquoi jouer ? qui l'entendrait ? Puisqu'elle ne pourrait jamais, en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Erard, dans un concert, battant de ses doigts légers les touches d'ivoire, sentir, comme une brise, circuler autour d'elle un murmure d'extase, ce n'était pas la peine de s'ennuyer à étudier. Elle laissa dans l'armoire ses cartons à dessin et la tapisserie. A quoi bon ? à quoi bon ? La couture l'irritait¹⁵².

O extremo da expressão de independência enunciativa se manifesta quando o DIL chega à enunciação de interrogativas, e os questionamentos pessoais e íntimos de Emma sobre sua condição chegam à tona e atingem ao leitor diretamente por meio das interrogações. Assim, vai se delineando a participação de Emma nos discursos presentes ao longo da obra.

Até que medida ocorre uma identificação do enunciador do DIL com a personagem com o qual sua voz se confunde? Em que grau ocorre essa identificação? Como ela é feita para se atingir o efeito do DIL?

A estrutura de espelho citada por Barthes é uma interessante figura a se notar na formulação do DIL. O autor coloca a questão em termos de uma projeção do sujeito que lê sobre a personagem que sofreria do mesmo amor que o próprio leitor. A partir daí, a rede de identificações se estabelece em uma cadeia que lhe parece perfeita; portanto é a posição de

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 86.

¹⁵² *Idem, ibidem*, p. 117-8.

apaixonado que se repete, à medida que a leitura de Werther avança, por exemplo. Essa posição é identificada não importa em que obra, mas na sua medida de identificação do sujeito que lê o mundo. Assim, sob a condição dessa viseira se interage com o mundo.

Contudo se passarmos para a situação de DIL e sua peculiaridade na imitação de um discurso (ou partes dele: uma expressão, uma palavra, um tom, um estilo, uma dicção, uma organização das ideias que o identifique) já existentes, veremos que a identificação aqui é controlada para obter os efeitos desejados. Além dessa primeira diferença, é possível notar que se trata de uma reprodução produto de um trabalho de arte, de um trabalho sobre a palavra calculado. Tanto que as partes imitadas do discurso original não são aleatórias, mas devem fazer parte do conhecimento construído até então junto com o leitor e o que ele partilha daquela escrita com o autor até então. Trata-se de uma reconstituição por fragmento – o leitor realiza a operação de expansão, é ele que constrói suas opiniões sobre as personagens. Os momentos de controle da narrativa se alternam entre as diversas vozes que compõem o texto.

Conclusões

Partindo de um ponto de vista da pragmática francesa sobre a questão das formas de se relatar o discurso do outro, tratada não apenas como fato de língua, mas como uma problemática sobretudo presente no texto literário, buscamos uma abordagem mais ampla do objeto para o tratamento do discurso indireto livre em *Madame Bovary*.

Dessa maneira, o objeto de pesquisa em seu contexto literário, apresentou uma complexidade que ultrapassa não apenas a compreensão de uma Linguística da enunciação, mas que em realidade é passível de uma análise mais ampla que o define como efeito de sentido enquanto construção de um texto literário. Passamos à interpretação e à análise com o intuito de se servir de outros pontos de vista sem excluir a contribuição de cada abordagem.

A sistematização do discurso indireto livre proposta pela Linguística da enunciação, visitada de uma maneira panorâmica a partir das propostas de Charles Bally, Ann Banfield, Mikail Bakhtin, dentre outros nos foram úteis no sentido de delimitar e descrever as formas de relatar o discurso de fonte enunciativa híbrida, tal como o discurso indireto livre em *Madame Bovary*, e perceber a amplitude de seus estudos em uma perspectiva mais diacrônica. Foi possível estabelecer padrões tanto gramaticais como sintáticos, dentro da economia da narrativa que possibilitassem uma primeira abordagem. Foram realizados esforços no sentido de aproveitar os estudos do fato de língua, descrito posteriormente e tomando o fenômeno como forma isolada, porém sem desconsiderar o seu contexto de produção, ligado ao estabelecimento do texto literário. Os subsídios da descrição linguística serviram para fornecer ferramentas suficientes para a sua identificação e estabelecer alguns critérios úteis à observação do procedimento narrativo.

A confrontação das teorias linguísticas com as ocorrências dentro de um contexto maior da totalidade do romance como expressão de uma individualidade, que implica em um emprego singular de um procedimento que ainda não estava bem estabilizado enquanto forma

passível de descrição linguística, mas desenvolvia-se como campo de experimentação de uma forma de relatar o discurso, bem como análises mais centradas no papel da expressão de uma enunciação característica de um autor, exigiu um aprofundamento de interpretação do fenômeno entendido como um dos recursos de que dispôs Flaubert para fazer movimentar sua narrativa.

Portanto houve aqui um esforço em reter as teorias linguísticas para o fato de língua aplicadas ao seu uso literário, e além disso, o uso flaubertiano do procedimento. Ao trazer o discurso indireto livre para as suas potencialidades de uso literário, nas suas primícias pudemos nos ater às suas particularidades e suas relações com demais efeitos de sentido, mas também à desestabilização provocada nas demais instâncias narrativas. Tratado como efeito de sentido vemos decorrências em categorias superiores que passam pela experiência da leitura enquanto recepção.

O aporte à crítica literária, e mais precisamente flaubertiana, se fez necessário para estabelecer as análises como fundadoras de um ponto de vista mais abrangente e atento ao funcionamento interno da obra, levando assim em consideração a linguagem romanesca e a expressão flaubertiana que se distingue e produz formas de relatar próximas ao discurso indireto livre, mas que sobretudo se singularizam como uma via possível de representação da vida da consciência de suas personagens, seja a fim de relatar palavras de fato pronunciadas por uma personagem ou apenas pensadas por elas.

Enfim, dessa confrontação de pontos de vistas pode-se pensar em uma relação de complementariedade entre as formas de relatar o discurso. A primeira aproximação do objeto de pesquisa, linguística, serviu-nos de instrumentalização para uma segunda abordagem, de caráter mais exploratório e investigativo, resultando em uma interpretação mais orgânica do procedimento narrativo. A análise do discurso indireto livre dentro do romance *Madame Bovary* permitiu obter constatações mais precisas do seu funcionamento dentro do jogo enunciativo que propõe o narrador flaubertiano. Além de ser possível de identificar o seu papel não apenas como procedimento, mas como forma de expressão em relação às demais instâncias narrativas e como escolha consciente do autor na sua organização como romancista e no desenvolvimento da sua expressão.

O presente trabalho deflagra esse percurso de descoberta e de análise que não visa a um ponto final, mas o desvelar de um caminho de leitura que não se pretende único, mas mostrar mais de uma possibilidade de ponto de vista. A percepção de que a Linguística da enunciação e os estudos literários com suas respectivas contribuições no presente trabalho:

descrição do objeto de estudo e análise literária puderam se completar enquanto abordagem interpretativa de um mesmo fenômeno, levando a uma investigação e interpretações que ultrapassam um só campo de estudo.

Não pretendemos esgotar as leituras da obra flaubertiana, nem mesmo de apenas um romance. Tampouco propomos um estudo conclusivo sobre o estudo do discurso indireto livre em *Madame Bovary*. Em uma carta de Flaubert escrita à Louis Bouilhet¹⁵³, em 4 de setembro de 1850 (portanto um ano antes do início da redação de *Madame Bovary*), o escritor afirmava que *l'ineptie consiste à vouloir conclure* (a inépcia consiste em querer concluir). Assim, trazemos não mais que uma possível leitura de um aspecto formal do romance e apontamos para uma potencialidade interpretativa dos procedimentos narrativos, que podem costurar os mais diversos aspectos de uma obra.

¹⁵³ Carta disponível em <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1850.htm>. Acesso em: 2/03/2012.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Os Pensadores. v. 4. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- AUTHIER, J. Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages* n.73, 1984, p. 98-111.
- _____. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours., *DRLAV*, n.26, p. 91-151.
- BACHELARD, G. *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- _____. *Poétique de la rêverie*. 6.ed. Paris : PUF, 2005.
- _____. El problema de los géneros discursivos. In: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Maria E.G. Gomes Pereira (trad.). 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/ Annablume, 2002, p. 134.
- BALLY, C. *Le langage et la vie*. Paris: Payot, 1926.
- _____. Le style indirect libre en français moderne I. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1912, IV-10, p. 597-606.
- _____. Le style indirect libre en français moderne II. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1912, IV-10.
- BANFIELD, A. Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentées. *Langue française*, n.44, 1979.
- _____. Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect. *Change*, n.16-17, Paris, Seuil,1973.

- _____. *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre* [1982]. Paris : Seuil, 1995.
- BARBAZAN, M. Le discours indirect libre : éléments cognitifs de décodage et implications dialogiques pour le signifié de l'imparfait. *Nouveaux cahiers allemands*, v.20, n.1, 2002, p. 65-91.
- BARTHES, R. *Œuvres complètes – tome V: 1977-1980*. Paris: Seuil, 2002.
- _____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1991. Versão eletrônica: OCR & Spellcheck: SK, Aerius (ae-lib.org.ua), 2004. Disponível em: <http://ae-lib.org.ua>. Acesso em: 4/05/2010.
- _____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.
- _____. *Problemas de linguística geral I*. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri (trad.). 5.ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BOPP, L. *Commentaire sur Madame Bovary*. Paris: A la baconnière, 1951.
- BUTOR, M. *Improvisations sur Flaubert*. Paris: Le Sphinx, 1984.
- CERQUIGLINI, B. *Langages*, n.73. Paris, Larousse, 1984.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis. *Conscience et Roman, II – La conscience à mi-voix*. Paris: Éd. de Minuit, 2011.
- _____. Le style indirect libre et la modernité. *Langages*, n. 73, 1984, p. 7-17.
- CHESSEX, J. *Le désert en abîme*. Paris: Grasset, 1991.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure – modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Alain Bony (trad.). Paris: Seuil, 1981.
- DEBRAY-GENETTE, R., DUCHET, C., FOUCAULT et alii. *Travail de Flaubert*. Tours: Seuil, 1983.
- DOMINIQUE, P. *Sans Frontières III*. Paris: Clé International, 1984.
- DUCROT, O. *Le Dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FOUCAULT, M. *L'Archéologie Du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Barcelona: Gallimard, 2001.
- GALÍNDEZ-JORGE, V. *Fogos de artifício: Flaubert e a Escritura*. 1.ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2009, v.1.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- _____. *Figures I*. Paris: Seuil, 1966.

- _____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- GIRARD, R. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1992.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine (dir.). La production du sens chez Flaubert. In : PERRUCHOT, C. *Le style indirect libre et la question du sujet dans Madame Bovary*. Paris: Union Générale d'éditions, 1975, p. 255-57.
- _____. *La genèse de Madame Bovary*. Paris: Librairie José Corti, 1966.
- GRÉSILLON, A. Langage de l'ébauche : parole intérieure extériorisée. *Langages*. sept. 2002, 147, Paris, Larousse, p. 19-38.
- GUILLAUME, G. *Langage et science du langage*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994.
- _____. *Leçons de linguistique : grammaire particulière du français et grammaire générale (iv)*. Québec: Université Laval, 1973.
- HAMON, P. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993.
- ISHIHARA, T. *Discursos relatados e alteridades linguísticas – descrições em português e francês*. Tese (doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.
- JØRGENSEN, K.S.R. Les formes de discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés. In : *Romansk Forum XV Skandinaviske. DRLAV*, n. 17, 1978, p. 1-87.
- KALEPKY, Theodor. *Mischung indirekte em Philologie* 23, p. 491-513. 1899.
- LERCH, G. Die uneigentlich direkte Rede. In: KLEMPERER, V.; LERCH, E. *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg: Carl Winter, 1922.
- LIPS, M. *Le style indirect libre*. Paris: Payot, 1926.
- LLOSA, M.V. *La orgia perpetua – Flaubert y “Madame Bovary”*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- LLOSA, M.V. *A orgia perpétua : Flaubert e “Madame Bovary”*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LORCK, E. *Die erlebte Rede. Eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg: Carl Winter, 1921.
- MAINGUENEAU, D. *l'Énonciation en Linguistique Française*. Paris: Hachette Supérieur, 1994.
- MAUROIS, A. *Cinq visages de l'amour*. Paris: Didier, 1942.
- PHILIPPE, G. *Sujet, verbe, complément – Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*. Paris: Gallimard, 2002.

- PIETRARÓIA, C.M.C. *Percursos de leitura*. São Paulo: Annablume, 1997.
- PROUST, Marcel.. À ajouter à Flaubert. In: *Contre Sainte-Beuve* . Paris: Gallimard, Bibl. De la Pléiade, 1971, p. 299.
- RABATEL, A. *Revue langages*, déc. 2004. Paris: Larousse, 2004.
- RICOEUR, P. *Temps et récit – tome 3*. Paris: Seuil, 1985.
- RIEGERT, G. *Madame bovary (1856) - Flaubert : resume, personnages, themes*. Paris: Hatier, 1993.
- ROULET, Georges-Eddy. Complétude interactive et connecteurs reformulatifs. Cahiers de Linguistique Française. v. 8, 1987.
- SARRAUTE, N. *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant * Flaubert le précurseur*. Paris: Gallimard, 1986.
- TADIÉ, J.-Y. *Le récit poétique*. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard, 1994.
- THIBAUDET, A. *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard, 1935.
- TOBLER, A. *Vermischte Beiträge zur französische Grammatik*. Zeitschrift für Romanische Philologie, XI, 1887, p. 437-441.
- VOLOCHINOV, V. ; BAKHTINE, M. *Le marxisme et la philosophie du langage*, 1929. Paris: Minuit, 1977.

Sites consultados

- Université de Rouen, França. Disponível em: <http://www.bovary.fr> . Acesso em: 23/09/2011.
- Hibouc, des livres numériques. Disponível em : <http://www.hibouc.net/lib/maupassant-roman-1.pdf>. Acesso em: 12/08/2011.
- Xarxa Telemática Educativa Catalunya. Disponível em: http://www.xtec.es/~sgirona/fle/nominalisation_index.htm. Acesso em: 7/08/2011.
- AeLib: Biblioteca da Literatura Mundial. Disponível em: <http://ae-lib.org.ua>. Acesso em: 4/05/2010.

