

“THE RETURN OF THE NATIVE DE THOMAS HARDY: EUSTACIA VYE OU O BOVARISMO ENCARNADO NO WESSEX”

Thierry Goater (Université de Rennes 2)

ABSTRACT

Thomas Hardy (1840-1928) is one of the great English novelists of the late Victorian era. *Far from the Madding Crowd*, *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *Tess of the d'Urbervilles* and *Jude the Obscure* are among his most famous novels. If he was not directly influenced by Gustave Flaubert's aesthetics, Hardy was very much inspired by the heroine of *Madame Bovary*. Indeed, quite a few of Hardy's female characters, whether in his novels or in his short stories, suffer with varying degrees from 'bovarysme', the disease of imagination and affectivity which is one of Emma Bovary's central features. This paper aims to shed light on the posterity of Flaubert's character through Eustacia Vye, the heroine of *The Return of the Native*, to show to what extent she represents not a pale imitation but an original variation on an essential model of Western literature.

KEY WORDS: bovarysme; Thomas Hardy; Flaubert.

Vinte anos mais jovem do que Flaubert, Hardy nasceu em 1840 perto de Dorchester, em Dorset, condado do sul da Inglaterra. Ao contrário de Flaubert, que pertencia à burguesia de Rouen, e cujo pai era médico-chefe no *Hôtel-Dieu*, Hardy é originário da pequena burguesia provinciana. É essencialmente um autodidata. Começou como estagiário de um arquiteto em Dorchester, depois em Londres. Sua carreira de romancista iniciou-se com

a publicação de *Desperate Remedies* em 1871 e consolidou-se com *Jude the Obscure*, em 1895. Entre essas duas datas, foram publicados muitos romances, entre os quais *Under the Greenwood Tree* (1872), *Far from the Madding Crowd* (1874), *The Return of the Native* (1878), *The Mayor of Casterbridge* (1886), *The Woodlanders* (1887) e *Tess of the d'Urbervilles* (1891), sem mencionar coletâneas de contos e novelas. Após o fracasso de seu último romance, Hardy voltou-se para seu primeiro amor, a poesia, que ele escreveu, por assim dizer, até seu último suspiro, em 1928. A grande maioria de suas ficções e poemas têm como cenário o Wessex, antigo reino saxão, que compreende vários condados atuais do sudoeste de Inglaterra. Hardy reconciliou-se com aquela região, ao mesmo tempo histórica e mítica, reutilizando-a com fins criativos, infundindo-lhe uma dimensão simbólica, capaz de inscrever seus temas e motivos. Influenciado principalmente pelos trágicos gregos, Shakespeare, Darwin e os teóricos da evolução, e ainda por Schopenhauer, o romancista inglês oferece uma visão sombria e trágica da existência. Quanto à escrita, ele mistura realismo social e expressionismo.

As estéticas de Flaubert e Hardy são muito diferentes, especialmente em *Madame Bovary* e *The Return of the Native*. Mas os dois romances, publicados com um espaço de tempo de vinte e um anos, possuem uma temática semelhante: a de uma mulher adúltera em uma sociedade de moral rígida. Além disso, as duas heroínas, Emma Bovary e Eustacia Vye, têm em comum uma mesma “patologia”, ou ao menos uma mesma constituição psíquica chamada “bovarismo”, sobre a qual me deterei mais longamente.

As relações de Thomas Hardy com a crítica foram sempre bem difíceis. Não surpreende, portanto, que com o lançamento de *The Return of the Native*, em 1878, o romancista tenha se recusado a reconhecer alguma influência de Gustave Flaubert, autor ainda marcado, tanto na Inglaterra como na França, devido a seu julgamento por desacato à moral pública e religiosa, e atentado aos bons costumes. No entanto, é bem verossímil que ele tenha lido *Madame Bovary* no original, já que nenhuma tradução inglesa estava disponível na época. É ainda mais provável que tenha lido o romance de Mary Braddon, *The Doctor's Wife*, publicado em 1867, e que se inspira de tal maneira na obra de Flaubert, que muitos o consideram como sua adaptação para o inglês. Mary Braddon, aliás, redatora da revista *Belgravia*, apreciou muito o manuscrito de *The Return of the Native* que Hardy lhe enviou: ela leu nele muitas semelhan-

ças com seu próprio romance e o de Flaubert. Um crítico da revista *Athenaeum* também não se enganou, e percebeu a semelhança entre a heroína do romance de Hardy e Emma Bovary, escrevendo na edição de 23 de novembro de 1878:

[...] it is clear that Eustacia Vye belongs essentially to the class of which Madame Bovary is the type ; and it is impossible not to regret, since this is a type which English opinion will not allow to depict its completeness, that Mr Hardy should have wasted his powers in giving what after all is an imperfect and to some extent misleading view of it. (SEYMOUR-SMITH, 1994, p. 228)

O autor desse comentário negativo não nos diz o que seria uma visão mais “completa” desse tipo feminino. No entanto, o certo é que Hardy queria desafiar a hipocrisia vitoriana, representando uma mulher adúltera no campo provinciano inglês.

Este estudo não focará tanto a herança flaubertiana numa perspectiva genética, na procura de influências diretas entre o romance de Flaubert e a escrita do *The Return of the Native*, mas sim um legado mais indireto, mais difuso e não menos fecundo. Gostaria de tentar ultrapassar os paralelos rápidos e superficiais entre Eustacia Vye e Emma Bovary, já efetuados pela crítica hardyana¹, enfatizando mais profundamente, se não a filiação, ao menos convergências constitucionais entre as duas heroínas.

Muitos heróis de Thomas Hardy, especialmente entre as personagens femininas, sofrem de algum tipo de doença da imaginação e da afetividade, que se revela, por vezes, como no caso de Eustacia, próximo do que chamamos de “bovarismo”. Jules de Gaultier criou esse termo e o definiu pela primeira vez em 1892, em *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, e depois, de forma mais condensada, em 1902: “Esta faculdade é o poder do homem de se conceber como diferente do que ele é.” (GAULTIER, 1921, p. 20) O *Grand*

¹ Walter Allen foi um dos primeiros críticos a evocar um parentesco entre as duas heroínas assinalando uma diferença essencial a seus olhos: enquanto Flaubert traz sobre Emma um olhar clínico, Hardy transforma Eustacia em heroína romântica. Parece-nos importante nuançar este ponto de vista, uma vez que o narrador hardyano não cessa de sublinhar os desequilíbrios da afetividade da personagem. (ALLEN, 1991, p. 247-248).

Larousse universel de la langue française, por sua vez, atribui a seguinte definição ao bovarismo: “tendência neurótica de se compor uma personalidade factícia, unindo sonhos de ascensão social a um desregramento da afetividade”. Além dessas definições, interessar-me-ei pela imaginação, por ela estar no centro do esquema, tanto da personagem de Vye, quanto na de Emma Bovary, e analisaremos especialmente como, vítima dessa imaginação, Eustacia apreende o espaço e sua herança, e, assim fazendo, sua própria imagem, seus desejos e a vida.

A questão do lugar ou a busca da origem

Como Flaubert, Hardy apresenta o cenário no centro da construção de sua personagem. As palavras iniciais do romance são, aliás, inteiramente dedicadas à apresentação da charneca escura e imponente de Egdon, resultando em uma descrição memorável. À maneira da heroína flaubertiana, Eustacia inventa para si um lugar diferente daquele onde vive e que ela detesta. Egdon Heath é ainda mais remoto do que *Tostes* ou *Yonville*, as cidadezinhas que Emma execra. Localizado no coração de um pântano onipresente, o vilarejo do romance de Hardy é mais uma comunidade camponesa do que uma cidade comercial. Eustacia ali se sente estrangeira, exilada: «she hated the change; she felt like one banished; but here she was forced to abide.» (HARDY, 1985, p.120) Nascida de um pai originário de Corfu, passou a infância na cidade balneária de Budmouth e é pela morte de seus pais que ela foi levada a Egdon, pelo avô. Este exílio pode parecer paradoxal, considerando que a jovem deveria se sentir em osmose com o pântano parecido com ela, selvagem e escuro. Não é ela a “Queen of Night” que o narrador descreve em detalhes no Capítulo VII do Livro I e que lhe dá o título?

Apesar desta harmonia espacial aparente, Eustacia não experimenta sempre uma sensação de aprisionamento: «‘There is a sort of beauty in the scenery, I know; but it is a jail to me.’» (HARDY, 1985, p. 146). Ela também tenta escapar. Como Emma, Eustacia é um ser em fuga e se revela bem a filha de seu pai, assim descrito por Thomasin no romance: «‘[...] her father was a romantic wanderer – a sort of Greek Ulysses.’» (HARDY, 1985, p. 272) Como Emma, ela vê nos homens um modo de acesso a outros lugares. O regresso ao país natal de Clym Yeobright, proveniente de Paris, onde exerceu o ofício de

joalheiro de diamantes, deu-lhe esperança. Casando-se com ele, ela pensa que pode viver em Paris. Na verdade, ela não quer compreender que Clym voltou para se estabelecer em Egdon. De repente, o casamento transforma-se em outra prisão. Eustacia está condenada a viver em Egdon; ela não pode realmente fugir, porque a fuga é vã. Seu nome a predestina: a *stase* parece inscrita em *Eustacia*, condenado-a à imobilidade.

Sonhando com Paris, Eustacia está à procura do que o poeta Yves Bonnefoy chama de “verdadeiro lugar” (BONNEFOY, 1953, quinta parte), o lugar de origem, o lugar da infância idealizada. Paris seria tão somente um substituto, um simulacro de Budmouth, a cidade onde ela sonha viver:

“As a rule, the word Budmouth meant fascination on Egdon. That Royal Port and watering-place, if truly mirrored in the minds of the heath-folk, must have combined, in a charming and indescribable manner, a *Carthaginian* bustle of building with *Tarentine* luxuriousness and *Baian* health and beauty. Eustacia felt little less extravagantly about the place.” (HARDY, 1985, p. 148, o grifo é nosso).

O nome do *Budmouth* adquire um valor quase mágico; o simples fato de pronunciar-lo desencadeia uma viagem imaginária. Traduz um convite para percorrer cidades exóticas e antigas: Cartago, Taranto, a rica cidade grega, Baïes, a cidade balneária da Roma antiga. Esta última, que a jovem considera *seu* lugar, apresenta-se tão ligada a um espaço quanto a um tempo míticos, e adquire uma dimensão quase baudelairiana, como em “*L’Invitation au Voyage*”: Budmouth é este lugar onde tudo seria «*ordre, beauté, luxe, calme et volupté*» (BAUDELAIRE, 1983, p. 73-75), ou seja, a calma prevalece dá lugar à animação. A cidade desempenha um pouco o mesmo papel que o Castelo de Vaubyessard para Emma Bovary. Ela condensa sua essência e esperanças. O fascínio que *Budmouth* exerce sobre a jovem é tanto maior quanto, por um lado, oferece um contraste evidente com Egdon e, por outro, é a cidade da infância e do pai idealizado.

Pois a busca do lugar torna-se também uma busca do pai, e, embora o título do romance remeta a Clym em um plano diegético, psicologicamente poderia se aplicar igualmente a Eustacia: ela também deseja voltar para sua

terra natal. Órfã, ela cria, com efeito, uma genealogia, construindo para si mesma um “romance familiar”, como Emma, embora com diferenças. Em *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert analisa as razões pelas quais uma pessoa se torna escritora e, mais ainda, as razões pelas quais o homem necessita contar histórias ou se contar histórias. Segundo ela, o romance encontra suas origens no romance de origens, no que ela, servindo-se da fórmula de Freud, chama de “romance familiar”, que define a necessidade que pode ter a criança de sonhar com pais melhores, mais fortes e mais bonitos do que seus pais reais (ROBERT, 1972, p. 47., 54 sq.). Em uma sutil variação das duas características do “romance familiar”, Eustacia se apresenta ao mesmo tempo como uma “bastarda” e uma “criança abandonada”. Bastarda, porque sua mãe é quase punida pela ausência, nos seus pensamentos: sua mãe, a filha do comandante Vye, era de uma origem social mais elevada que seu pai, mas, ao se casar, contra a vontade do comandante, com um músico militar inconstante e sem dinheiro, torna-se quase uma mulher desclassificada. O pai de Eustacia, em compensação, e contrariamente ao pai de Emma, vê suas origens modestas e distúrbios transfigurados em sua imaginação, da mesma forma que *Budmouth* e Paris. Tudo se passa como se, exilada social e moralmente, Eustacia devesse tentar atingir o paraíso perdido de origens ancestrais feéricas. Seu mito individual é apresentado como esse “romance familiar”, no sentido que lhe dá Freud, isto é, uma história herdada do narcisismo infantil jubilatório e onipotente, através da qual ela imagina para si origens mais nobres (ROBERT, 1972, p. 41-49).

Os sonhos estereotipados de uma heroína trágico-romântica

A relação que Eustacia estabelece entre o lugar onde vive e aquele em que sonha viver é semelhante à de Emma: baseia-se em uma autoimagem idealizada, como é enfatizado na sua tentativa de recriação genealógica. À maneira da personagem de Flaubert, Eustacia constrói para si uma imagem de heroína romântica e trágica. Mas nessa fase da análise surge um problema em relação à escrita de Hardy. Enquanto Flaubert, por meio de seu domínio exemplar do ponto de vista, deixa imediatamente óbvio para o leitor que a imagem da heroína trágico-romântica é a que Emma se fabrica, em Hardy. Restam ambiguidades, como ilustra esta passagem:

“Her presence brought memories of such things as Bourbon roses, rubies, and tropical midnights; her moods recalled lotus-eaters and the march in ‘Athalie’; her motions, the ebb and flow of the sea; her voice, the viola. In a dim light, and with a slight rearrangement of her hair, her general figure might have stood for that of either of the higher female deities. The new moon behind her head, an old helmet upon it, a diadem of accidental dewdrops round her brow, would have been adjuncts sufficient to strike the note of Artemis, Athena, or Hera respectively, with as close an approximation to the antique as that which passes muster *on many respected canvases*.” (HARDY, 1985, p. 119, o grifo é nosso).

Nesse trecho do capítulo intitulado “*Queen of Night*”, é difícil saber se as referências à mitologia grega clássica ocorrem pelo fato de a personagem colocar-se em cena, ou porque um narrador onisciente a pinta a partir de um quadro, como sugerem as últimas palavras da citação. Esta indeterminação procederia, segundo o crítico Michael Millgate, de uma falta de domínio da técnica do ponto de vista (MILLGATE, 1994, p.133). Esta reprimenda formulada por outros críticos não é infundada, mas não é totalmente convincente. A multiplicidade genérica em *The Return of the Native*, como em outros romances, ou seja, a presença de códigos românticos, trágicos, ao lado de um modo realista, contribui também para a ambiguidade, enquanto que, em Flaubert, a escrita obedece, evidentemente, às regras de um gênero realista mais adequado a uma visão distanciada e irônica. Finalmente, eu teria tentado explicar a ambivalência narrativa pelo fascínio do narrador por Eustacia, essa rebelde prometeica que brinca com as luzes da charneca e que ele contribui aqui e ali para transformar em heroína trágico-romântica.

No entanto, a distância irônica está bem presente no romance de Hardy, que, em outras passagens, em que o ponto de vista é mais explicitamente o de Eustacia, ressalta a importância da imagem na personagem que ela constrói para si. Essa imagem está associada à *Budmouth* da infância, onde ela deseja encontrar o lugar que acredita merecer:

“Thus it happened that in Eustacia’s brain were juxtaposed the strangest assortment of ideas, from old time and from new.

There was no middle distance in her perspective: romantic recollections of *sunny afternoons* on an esplanade, with *military bands, officers, and gallants* all around, stood *like gilded letters upon the dark tablet of surrounding Egdon*. Every bizarre effect that could result from the random intertwining of watering-place *glitter* with the grand solemnity of a heath, was to be found in her. Seeing *nothing* of human life now, she imagined all the more of *what she had seen*”. (HARDY, 1985, p. 120-121, o grifo é nosso)

As lembranças da jovem são marcadas por uma nostalgia totalmente romântica. Sua imaginação assemelha-se à construção de um romance, de um texto impresso na realidade presente, assim como o sugere a comparação « *like gilded letters upon the dark tablet of surrounding Egdon* ». O passado luminoso, marcado pelos termos « *sunny afternoons* », « *gilded* », « *glitter* » e pelas cores e sons dos instrumentos e das armas que os nomes « *military bands* » e « *officers* » evocam, pela semântica e sonoridades claras, vem substituir um presente mais obscuro, contido nas palavras « *dark* » e « *heath* ». A vida animada, enfatizada pelos plurais de « *military bands, officers and gallants* », se opõe ao nada seco e brutal de « *nothing* ». O mundo imaginado por Eustacia parece ainda transbordar de atividade, mas de uma atividade sem um fim particular, centrada em prazeres fúteis e um amor permanente. É o mundo da infância, construído à maneira de “*era uma vez*” (« *what she had seen* »), recortado da realidade cotidiana. É um mundo povoado de clichês pseudo-românticos.

Ver na romântica Budmouth a sua terra de eleição equivale, para Eustacia, a metamorfosear-se em heroína romântica. A postura trágica é uma outra maneira de se dar ares de importância, uma importância que ela não tem na realidade. Como Emma Bovary, Eustacia acredita em um destino mal intencionado. Desesperada de encontrar o homem capaz de despertar a paixão com que sonha, ela se imagina uma vítima de um destino injusto: « *She could show a most reproachful look at times, but it was directed less against human beings than against certain creatures of her mind, the chief of these being Destiny [...]*. » (HARDY, 1985, p.121). É uma maneira de se conceder uma estatura de heroína trágica em luta, não só contra a simples malícia de seus pares, mas contra a de um Deus mau. Esta amargura se confirma após o casamento com

Clym, que não lhe traz a vida parisiense tão loucamente esperada. No final do romance, a heroína expressa sua frustração de maneira paroxística:

“*How I have tried and tried to be a splendid woman, and how destiny has been against me! ... I do not deserve my lot!*’ she cried in a frenzy of bitter revolt. ‘O, the cruelty of putting me into this ill-conceived world. I was capable of much; but I have been *injured and blighted and crushed* by things beyond my control!” (HARDY, 1985, p. 421, grifo nosso)

Eustacia assume um belo papel de mulher que possui grandes qualidades e empreendeu grandes esforços, mas que não se encontrava em um lugar digno de acolhê-la, e foi vencida por um destino fatal. O estilo enfático marcado pelas exclamações, a repetição de “tried” e a força dos verbos “injured”, “blighted” e “crushed”, reforçada pelo polissíndeto, traduz a alta opinião que ela tem de si mesma, e sua postura teatral. Só uma força sobrenatural poderia aniquilá-la. Encontramos, em um estilo semelhante, a ideia romântica de um destino hostil no personagem de Emma: « [...] elle exérait l’injustice de Dieu. » ; « [...] elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu’elle aurait pu mener cependant, si le hasard l’avait voulu. » (FLAUBERT, 1983, pp. 69, 231) A semelhança de pensamento e atitude entre as duas personagens é evidente.

Esta postura trágica traduz, da parte de Eustacia, um verdadeiro delírio de grandeza, como sugere o nome de seus heróis preferidos encontrados em seu manual de história na escola primária ou na Bíblia:

“Her high gods were *William the Conqueror, Strafford, and Napoleon Buonaparte*, as they had appeared in the Lady’s History used at the establishment in which she was educated. Had she been a mother she would have christened her boys such names as *Saul* or *Siserain* preference to *Jacob* or *David*, neither of whom she admired. At school she had used to side with the *Philistines* in several battles, and had wondered if *Pontius Pilate* were as handsome as he was frank and fair”. (HARDY, 1985, p. 122)

Além do fato de que em diferentes graus esses heróis são ambivalentes ou malditos, e que alguns são vencidos² - o que mostra a propensão da jovem a se identificar com heróis excluídos, Eustacia se compara implicitamente com personagens de exceção e é um exemplo daquilo que Daniel Lagache chama de “identificação heroica” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1998, p. 256). Encontramos um processo de identificação semelhante na personagem de Flaubert:

“Elle eut dans ce temps-là le culte de *Marie Stuart*, et des vénérações enthousiastes à l'endroit des femmes illustres ou infortunées. *Jeanne d'Arc*, *Héloïse*, *Agnès Sorel*, *la belle Ferronnière* et *Clémence Isaure*, pour elle, se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire, où saillaient encore çà et là, mais plus perdus dans l'ombre et sans aucun rapport entre eux, *saint Louis* avec son chêne, *Bayard* mourant, quelques féroçités de *Louis XI*, un peu de *Saint-Barthélémy*, le panache du *Béarnais*, et toujours le souvenir des assiettes peintes où *Louis XIV* était vanté.” (FLAUBERT, 1983, p. 38-39)

A palavra “gods” da passagem de *The Return of the Native*, remete aos termos “culte” e “vénérações enthousiastes” no excerto de *Madame Bovary*. Estamos aqui no coração do bovarismo, que consiste em fabricar um “eu ideal” através da idolatria de figuras heroicas. De fato, a produção de imagens conduz igualmente a um confinamento, uma vez que viver na imaginação nada mais é do que viver em si mesmo.

Como foi constituído esse “eu ideal”? Como Emma Bovary, Eustacia constrói uma imagem dela mesma, particularmente em suas leituras. No contexto, Emma lê *Paulo e Virgínia* de Bernardin de Saint-Pierre, Walter Scott e romances históricos, e então, mais tarde em sua vida, poesia romântica e romances *noir*. Eustacia, por sua vez, lê, além dos livros de história da escola,

² Guilherme, o Conquistador invadiu a pátria. Acusado de levar uma política contrária ao interesse público, Strafford, ministro de Carlos I, foi executado. Napoleão Bonaparte foi certamente um general conquistador e triunfante, mas, finalmente vencido, foi exilado. Saul e Sísera são exemplos de heróis bíblicos não populares, e vencidos pelos heróis populares Jacó e Davi (cf. notas 39 et 40, p. 486, edição Penguin Classics). Quanto aos Filisteus e a Pôncio Pilatos, eles são claramente os inimigos de Cristo.

obras sentimentais e românticas, se acreditarmos no seu avô, que os qualifica como “romantic nonsense” (HARDY, 1985, p. 163). Como Emma, Eustacia é uma heroína quixotesca, uma heroína que constitui sua própria imagem através de suas leituras. Os homens participam também da formação da imagem de Eustacia. Aos delírios romântico-trágicos de Eustacia vai corresponder um “desregramento da afetividade”.

A vertigem do desejo

Os homens entram efetivamente na esfera da imaginação de Eustacia, servindo para confortar essa imaginação. Mas, enquanto Emma pensa encontrar em seus amantes Rodolphe ou Léon o mundo que ela almeja conquistar, a heroína de Hardy se volta para Clym, aquele que será seu marido. Clym se torna o mediador do desejo de Eustacia nessa forma de desejo triangular ou mimético, descrita por René Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* (GIRARD, 2004, p. 15-23). Budmouth, o lugar romântico da infância, ela acredita que pode encontrar em Paris. Se a primeira é associada ao pai, Paris se confunde com Clym. Este se torna para Eustacia um tipo de barqueiro, aquele que deve conduzi-la na réplica, ainda mais bela, do lugar original. Ele adquire uma aura pelo simples fato de ter vindo de lá: “This was the obscure removed spot to which was about to return a man whose life had been passed in the French capital – the centre and vortex of the fashionable world.” (HARDY, 1985, p.165). A última perífrase constitui um clichê a mais. E Clym, por meio de um simples “Good night” ao chegar, cristaliza toda a visão romântica estereotipada que Eustacia tem de Paris:

“During the greater part of the afternoon she had been *entrancing herself by imagining* the fascination which must attend a man come direct from beautiful Paris – laden with its atmosphere, familiar with its charms. And this man had greeted her.” (HARDY, 1985, p. 172, grifo nosso)

A expressão “*entrancing herself*” sugere bem a natureza excessiva, doentia, da imaginação de Eustacia. Clym se transforma no homem caído do céu, capaz de livrá-la do *spleen* e de fazê-la atingir o ideal: “A young and clever man

was coming into that lonely heath from, of all contrasting places in the world, Paris. It was like a man coming from heaven.” (HARDY, 1985, p.164). Nessa dialética do desejo, o outro se torna um instrumento. O outro não conseguiria jamais satisfazer esse jogo, e Eustacia oscila entre seu amante Wildevé e Clym. A partir do momento em que o objeto é considerado apenas como meio, ele é imediatamente esgotado, e deve ser substituído por outro.

De fato, o que lhe importa encontrar, principalmente, é um meio de escapar da realidade, de sublimar frustrações. Para Eustacia, o amor representa um paraíso sensual semelhante aos paraísos artificiais; ele constitui um elixir das virtudes essenciais:

“To be loved to *madness* – such was her great desire. Love was to her the one *cordial* which could drive away the eating loneliness of her days. And she seemed to long for the abstraction called *passionate* love more than for any particular lover.” (HARDY, 1985, p. 120, o grifo é nosso)

Um cordial não é necessariamente uma bebida alcoólica, mas, no caso da jovem, ele funciona como o álcool, suscitando uma embriaguez propícia à fuga, ao esquecimento da solidão, do vazio. Cordial, cuja raiz é a palavra “coração”, e álcool produzem o mesmo efeito em Eustacia. Pouco importa o amante, contanto que ela tenha a embriaguez da paixão, da loucura, que anulam todo o resto. E a questão não é tanto de amar, mas de ser amado. Encontra-se aqui sua necessidade narcisista de reconhecimento. Uma vez mais pode-se entrever afinidades com Emma Bovary. Como Eustacia, Emma vive uma frustração; ela se entedia até a morte com seu marido em Yonville, e percebe, assim, as primícias de sua ligação com Rodolphe: “Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait *passion*, extase, *delire*.” (FLAUBERT, 1983, p. 167) As palavras “madness”, “passionate love” de um lado, e “passion”, “*délire*” de outro se correspondem em eco. Quanto ao êxtase, Eustacia o procura tanto quanto Emma.

O amor pode se tornar o lugar de uma forma de transcendência, o lugar da unidade cósmica. Já que seu casamento só produz decepções, Eustacia aceita se unir novamente a Wildevé, para ela um meio de, furtivamente, atingir a embriaguez sensual, como ilustra o episódio da dança:

“Fairly launched into the *ceaseless glides and whirls* which their new position as top couple opened up to them, Eustacia’s pulses began to move quickly for rumination of any kind.

Through the length of five-and-twenty couples they threaded their *giddy* way, and a new vitality entered her form. The pale ray of evening lent a fascination to the experience. There is a certain degree and tone of light which tends to *disturb the equilibrium of the senses*, and to promote dangerously the tenderer moods; added to *movement*, it drives the *emotions* to rankness, *the reason becoming sleepy* and unperceiving in inverse proportion; and this light fell now upon these two from the disc of the moon. All the dancing girls felt the symptoms but Eustacia most of all. [...] Eustacia *floated round and round* on Wildeve’s arm, her face rapt and statuesque; *her soul had passed away from and forgotten her features*, which were left empty and quiescent, as they always are when feeling goes beyond their register.” (HARDY, 1985, p. 322-323, o grifo é nosso).

Privada de movimentos geográficos de grande amplitude, Eustacia se refugia nos movimentos mais limitados, embora igualmente poderosos, da dança. Pois é um ser de movimento e emoção, e essa passagem ressalta bem o elo intrínseco entre os dois. A emoção e o movimento têm por objetivo amortecer a razão, do mesmo modo que os narcolépticos ou substâncias alcoolizadas. O título do capítulo é revelador: “She Goes out to Battle against Depression”. Eustacia sente uma necessidade absoluta de se esquecer de seus problemas, de eliminar suas racionalizações, ao menos durante o tempo de uma dança, como Emma durante o baile de Vaubyessard. A dança suscita movimentos vertiginosos, marcados pelo epíteto “giddy”, e essa vertigem do espaço provoca uma vertigem sensual, como traduz a expressão “disturbs the equilibrium of the senses”. A dança acontece em uma noite de lua cheia e a claridade se sobrepõe aos movimentos. A lua é o astro feminino, aquele que se opõe à razão masculina. A dança libera os sentidos de Eustacia, faz sua cabeça girar e a inebria. Ela lhe permite atingir uma forma de transcendência: ela “flutua” e sua alma se desliga de seu invólucro corporal.

Quando o amor não é levado em consideração, principalmente por convenções sociais, quando o desejo está condenado à frustração, Eustacia se vale de subterfúgios de ordem fantasmática; ela se refugia em uma embriaguez amorosa imaginária. É o caso do momento em que surpreende uma conversa entre os cortadores de junco Humphrey e Sam, que evocam o belo casal que ela formaria com Clym Yeobright:

“That five minutes of overhearing furnished Eustacia with *visions* enough to *fill* the whole *blank* afternoon. Such sudden alternations from mental *vacuity* do sometimes occur thus quietly. She could never have believed that her *colourless* inner world would before night become as *animated* as water under a microscope, and that without the arrival of a single visitor. The words of Sam and Humphrey on the harmony between the unknown and herself had on her mind the effect of the invading Bard’s prelude in the ‘Castle of Indolence’, at which myriads of imprisoned *shapes* arose where had previously appeared the *stillness of a void*. Involved in those *imaginings* she knew nothing of time.” (HARDY, 1985, p. 164, o grifo é nosso).

Alguns fragmentos de conversa bastam para por a imaginação de Eustacia em movimento, para ativar sua máquina fantasmática. Sujeita à depressão ou à angústia produzidas pelo tédio, e pelo vazio (“colourless”, “stillness”, “blank”, “vacuity” e “void”), ela recorre à imaginação (“visions”, “shapes”, “imaginings”) para preenchê-los (“fill”) ou lhes insuflar vida (“animated”), um pouco como os peregrinos do poema de James Thompson³. É preciso sem dúvida considerar o verbo “animar” em toda a sua riqueza⁴. Imaginar um homem para desejar

³ O paralelo com o poema de James Thompson (1700-1748) (“Castle of Indolence” (1748), in *Poetical Works* (1908), Oxford University Press, 1971, p. 253-306) é interessante na medida em que Eustacia se deixa enganar por suas próprias ilusões, como os peregrinos do Canto I do “Castelo da Indolência”, que preferiram as armadilhas do mago Indolence à sua lassidão. Mas nem Clym nem Wildevé representarão o cavaleiro das Armas e da Indústria que liberta no Canto II os peregrinos aprisionados no calabouço.

⁴ O verbo “animar” vem do latim *animare* (dar a vida) cuja raiz, segundo o *Dicionário ilustrado latino-francês* de Félix Gaffiot, se encontra ao mesmo tempo em *anima* e *animus*. *Anima* é o sopro, o ar, mas é também a alma. *Animus* designa sobretudo 1) o “princípio distinto do corpo,

é quase o bastante para (re)animar Eustacia, oferecer-lhe um suplemento de alma, ou seja, etimologicamente, a paixão, o desejo, a energia, o sopro vital. A fantasia possui ainda a capacidade de se auto-sustentar na hora dos sonhos, como aquele que tem a jovem na noite que se segue a esse episódio:

“She was dancing to wondrous music, and her partner was the man in silver armour who had accompanied her through the previous fantastic changes, the visor of his helmet being closed. The mazes of the dance were ecstatic. Soft whispering came into her ear from under the radiant helmet, and she felt like a woman in Paradise.” (HARDY, 1985, p. 174).

Além dos clichês sentimental-românticos de uma heroína narcisista, imaginando estar nos braços de um cavaleiro medieval, esse sonho deve ser comparado à cena da dança anteriormente analisada: Eustacia busca transcendências extáticas e amorosas, através da dança. Poderíamos dizer que a fantasia, substituta do desejo, se duplica ou se desdobra aqui: a dança real já constitui um júbilo metaforizado, e esta última dança é fantasiada, sonhada. No fim das contas, Eustacia apaixona-se por uma imagem, uma visão: “The perfervid woman was by this time half in love with a vision. The fantastic nature of her passion, which lowered her intellect, raised her as a soul.” (HARDY, 1985, p.174). Imaginação e desejo são dialeticamente relacionados na jovem. Todos os dois “elevam sua alma”, literalmente a animam, transcendem-na, ao menos ela assim acredita. Pois imaginação e desejo conduzem igualmente ao vazio, tanto no caso de Eustacia, como no de Emma.

O apelo do nada

A morte é um elemento central do bovarismo, constitutivo do desejo e da imaginação. A imaginação, da qual se nutre o desejo, é de fato uma figura da negação: imaginar, produzir imagens, consiste em produzir seres que são apenas a negação dos outros e de si mesmos. Eustacia nega o mundo que a rodeia, transportando-se a lugares imaginários, e nega os homens que deseja, ao percebê-los apenas como instrumentos.

que preside à atividade de um ser vivo”, 2) o “lugar do pensamento, o conjunto de faculdades da alma”, 3) o “lugar do desejo e da vontade”, 4) o “lugar dos sentimentos e das paixões”.

Imaginando para ela mesma origens mais nobres, identificando-se a heróis, vendo-se nos sonhos como apaixonada trágica e romântica, ela nega, sobretudo, a si mesma. Nesta perspectiva, o espetáculo de mímica adquire um valor emblemático. Na hora da representação da peça popular *St. George*, organizada pela Sra. Yeobright pelo retorno de seu filho, Eustacia obtém do jovem Charley, e este lho concede, o papel do Cavaleiro turco. O objetivo da manobra é de poder penetrar na casa dos Yeobright sem ter sido convidada, para observar Clym, o objeto de suas fantasias. Mas ela cai na própria armadilha porque, com a máscara masculina, não pode seduzir o ser amado. Certamente o disfarce de Eustacia não teria a importância do de Emma que, por diversas vezes, se imagina e se traveste de homem. No entanto, nos dois casos, a feminilidade é negada, e a execução do Cavaleiro turco durante o espetáculo em *The Return of the Native* torna-se simbólica e proléptica.

Esta negação de seu ser encontra-se na necessidade de transcendência de Eustacia, em que ela ganha em essência o que perde em substância. Pode-se observar em Eustacia um desejo de dissolução, ou extinção. As metamorfoses sensuais representam um meio de saciá-lo. Para a jovem, o amor é o lugar da fuga por excelência, aquilo que a ajuda a se esquecer de si mesma e a se perder. A dança amorosa oferece momentos de êxtase, ou seja, de esquecimento de si. Ela conduz o sujeito ao seu labirinto: as expressões que usa o narrador, “mazes of the dance” [“labirintos da dança”] e “maze of motion” [“labirinto do movimento”] (HARDY, 1985, pp. 174, 323), são significativas. O amor, representado pelo labirinto, conduz à perda, ao esquecimento, à morte. É isto o que busca a heroína: « *A blaze of love and extinction, was better than a lantern glimmer of the same which should last long years.* » (HARDY, 1985, p.122, o grifo é nosso). Como a personagem de Flaubert, Eustacia nada quer de um amor eterno, mas insípido. Ela só busca a paixão que conduz à loucura, ao esquecimento de si, à extinção. Não é por acaso que esta personagem é, ao longo de todo o romance, associada ao fogo, às chamas que ela acende para chamar seu amante Wildeve.

Este desejo escondido de morte acaba por subir à consciência da heroína, que vê em sua existência nada mais que um fracasso, e não encontra nenhuma outra solução, além de pôr um termo àquilo que ela percebe como uma ironia celeste:

“She cast about for any possible course which offered the least improvement on the existing state of things, and could find

none. She imagined how all those Budmouth ones who should learn what had become of her would say. 'Look at the girl for whom nobody was good enough!' To Eustacia the situation seemed such a mockery of her hopes that death appeared the only door of relief if the satire of Heaven should go much further." (HARDY, 1985, p. 318)

O desejo de morte se transforma em vontade de suicídio: Eustacia vê nas armas de seu avô os instrumentos de seus desígnios. Esta tentação suicida é contrariada pelo jovem Charley que, tendo lido seu pensamento, tirou as armas do quarto do comandante Vye. A heroína consegue, porém, o seu intento, e morre afogada no final do romance, tentando fugir com Wildeve. A vertigem do desejo leva aos turbilhões de Shadwater Weir nos quais os dois amantes se afogam. Esta morte é tão trágica quanto a de Emma Bovary, mas a diferença é que a personagem de Flaubert dramatiza claramente seu suicídio, envenenando-se em uma última cena teatral. No entanto, a crítica está dividida sobre o tema da morte de Eustacia: trata-se de um suicídio ou de um acidente? Parece-me que a disputa é tão vã quanto estéril. O essencial é que toda a personagem seja construída sobre um esquema de morte. Eustacia é vítima de seu narcisismo regressivo: sua busca do lugar da infância, este desejo de retornar ao ninho, foi logicamente transformada em viagem ao túmulo.

Thomas Hardy não teve que se submeter à infâmia de um processo como o que intentaram contra Flaubert, bem como a seu editor e impressor em 1857, processo em que o escritor francês foi acusado de ultraje à moral pública e religiosa, e ofensa aos bons costumes. Mas vinte anos mais tarde, em 1878, Hardy precisou superar as críticas virulentas das ligas da virtude, e enfrentar as ameaças da censura. O tema da mulher adúltera permanecia subversivo porque, evocando tabus, como o do desejo feminino principalmente, ele contribuía para sacudir as convenções sociais, sempre bem ancoradas na época vitoriana.

Dentre as numerosas qualidades de romances como *Madame Bovary* e *The Return of the Native*, podemos evocar seu poder de provocação. Eustacia Vye, assim como Emma Bovary, apresenta uma outra força, a que se depreende do poder da personagem. Se ela sofre daquilo que chamamos bovarismo, ela não permanece jamais passiva no mal que a afeta, aliás, não mais do que a personagem de Flaubert. Eustacia é também e antes de tudo uma rebelde de

tipo prometeico. Ela fracassa, mas não sem batalhar. Certamente brinca com o fogo até nele perecer, mas as chamas que ela acende e que a animam permitem-lhe irradiar na escuridão dos urzais de Egdon, nos espíritos dos outros personagens, assim como no do leitor e no do seu autor, frequentemente tão fascinado quanto Flaubert pela sua heroína, nas últimas cenas de seu romance. A respeito de Emma Bovary, escreveu Julien Gracq: “Relendo o romance, o que me chamou a atenção não foi o fracasso miserável dos amores e das fantasias, nos quais Flaubert insistiu, mas a intensidade da chama viva que planta sua heroína, no meio do sono profundo de um rincão da Normandia, como uma tocha acesa.” (GRACQ, 1995, p. 612). Seríamos então tentados a adaptar esta bela fórmula de Julien Gracq e dizer que o que nos chama a atenção lendo ou relendo o romance de Hardy é, além do fracasso miserável dos amores e fantasias de Eustacia, a intensidade da chama que planta sua heroína, no meio do sono denso de um rincão em Wessex, como uma tocha acesa.

Outras heroínas hardianas chamam a atenção pelos excessos de sua imaginação e afetividade⁵, mas nenhuma tem a força de Eustacia, nenhuma parece tão próxima da personagem de Flaubert. Eustacia Vye não é, no entanto, uma Emma Bovary transplantada em Wessex; ela não é uma cópia pálida, contrariamente à personagem do romance de Mary Braddon. Ela constitui uma variação original sobre um modelo que não cessa de inspirar um vasto leque na literatura.

Referências

- ALLEN, Walter Allen. *The English Novel : From The Pilgrim's Progress to Sons and Lovers* (1954). Harmondsworth: Penguin, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles; *Les Fleurs du mal* (1857). Paris: Le Livre de poche, 1983.
- BONNEFOY, Yves. *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve*. Paris : Mercure de France, 1953.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (1857). Paris: Garnier, 1983.
- GAULTIER, Jules (de). *Le Bovarysme* (1902). Paris : Mercure de France, 1921.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Paris: Hachette Littératures (Pluriel), 2004.

⁵ Poderíamos evocar por exemplo Ella Marchmill e Edith Harnham em “AnImaginative Woman” e “Onthe Western Circuit”, duas novelas da coletânea *Life's Little Ironies*.

- GRACQ, Julien. *En lisant en écrivant* (1980). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard (La Pléiade), 1995.
- HARDY, Thomas. *The Return of the Native* (1878). Edited with an introduction and notes by George Woodcock. Harmondsworth: Penguin Classics, 1985.
- HARDY, Thomas. *Life's Little Ironies* (1894). Stroud: Alan Sutton Publishing, 1993.
- LAPLANCHE, J. Laplanche & PONTALIS, J. B. *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967). Paris : Presses Universitaires de France (Quadrige), 1998.
- MILLGATE, Michael Millgate. *Thomas Hardy. His Career as a Novelist* (1971). London: Macmillan, 1994.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset, 1972.
- SEYMOUR-SMITH, Martin. *Hardy*. London : Bloomsbury, 1994.
- THOMSON, James Thomson. *Poetical Works* (1908). Oxford: Oxford University Press, 1971.

“O RETORNO DO NATIVO DE THOMAS HARDY: EUSTACIA VYE OU O BOVARISMO ENCARNADO NO WESSEX”

RÉSUMÉ: Thomas Hardy (1840-1928) est un des grands romanciers anglais de la fin de l'ère victorienne. Parmi ses romans les plus célèbres on peut citer *Far from the Madding Crowd*, *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *Tess of the d'Urbervilles* ou encore *Jude the Obscure*. S'il ne fut pas directement influencé par l'esthétique de Gustave Flaubert, Hardy fut en revanche très inspiré par l'héroïne de *Madame Bovary*. Nombre de personnages féminins de Hardy, dans ses romans ou ses nouvelles, souffrent en effet, à des degrés divers, de bovarysme, cette maladie de l'imagination et de l'affectivité caractérisant Emma Bovary. L'objet de cet article sera de mettre en lumière une forme de postérité du personnage flaubertien à travers Eustacia Vye, l'héroïne de *The Return of the Native*, de montrer en quoi elle constitue non pas une pâle copie mais une variation originale sur un modèle essentiel de la littérature occidentale.

MOTS-CLÉS: bovarysme, Thomas Hardy, Flaubert.

RESUMO: Thomas Hardy é um dos grandes romancistas ingleses do final da era vitoriana. Entre os seus romances mais célebres, podemos citar *Far from the Madding Crowd*, *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *Tess of the d'Urbervilles*, ou ainda *Jude the Obscure*. Embora não tenha sido diretamente influenciado pela estética de Gustave Flaubert, Hardy foi, em compensação, muito inspirado pela heroína de *Madame Bovary*. Com efeito, muitas personagens femininas de Hardy, em seus romances ou novelas, sofrem, em diferentes graus, de bovarysimo, essa moléstia da imaginação, e da afetividade, que caracteriza Emma Bovary. Este artigo se propõe evidenciar uma forma de posteridade da personagem flaubertiana, através de Eustacia Vye, a heroína de *The Return of the Native*, demonstrar de que maneira ela constitui, não uma pálida cópia, mas uma variação original de um modelo essencial da literatura ocidental.

PALAVRAS-CHAVES: bovarysimo, Thomas Hardy, Flaubert.

Recebido em: 09/07/2016

Aprovado em: 09/10/2016

Traduzido do francês pelos alunos Camile de Oliveira Ribeiro e Philippe de Avelar, sob a supervisão da professora Maria Elizabeth Chaves de Mello.

Apoio do LABESTRAD

