

Maria Elvira Malaquias de Carvalho

BOVARISMO, EPIFANIA, *BÊTISE*:  
EXERCÍCIO DE METACRÍTICA FLAUBERTIANA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

Maria Elvira Malaquias de Carvalho

BOVARISMO, EPIFANIA, *BÊTISE*:  
EXERCÍCIO DE METACRÍTICA FLAUBERTIANA

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos – Orientador – FALE/UFMG

---

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila – FALE/UFMG

---

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil – FALE/UFMG

---

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes – UFRJ

---

Profa. Dra. Verónica Galíndez-Jorge – USP

Belo Horizonte, 2 de setembro de 2014.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Luis Alberto Ferreira Brandão Santos, pela supervisão das minhas atividades de pesquisa, pelo acompanhamento do meu trabalho e pelo engrandecimento da motivação crítica dos meus estudos.

À Professora Anne Herschberg Pierrot, da Universidade Paris 8, bem como ao pessoal do Institut des Texts et Manuscrits Modernes (ITEM-CNRS), pela acolhida, durante minha estadia na França, e pela permissão de acesso à bibliografia especializada.

Aos amigos da residência ALJT L'Île-Saint-Denis, pela cooperação, encorajamento e pelos bons momentos: Yoahn, Phellipe, Nicolas, Anne, Hamza, Alexandre, Nadia e a todos os outros que partiram ou ainda estão lá. E às coordenadoras, Karine e Myriam, pela confiança e cortesia.

E a Damien, não só pela ajuda com textos e traduções, mas também pelo passeio à catedral de Rouen.

*Nul n'est censé ignorer la loi.*

adágio

## RESUMO

Três características essenciais que formam a dinâmica entre a obra de Flaubert e a crítica literária moderna serão estudadas nesta tese: bovarismo, epifania e *bêtise*. Primeiramente, a tese explicará a relação entre a construção teórica do bovarismo e os estudos flaubertianos, por meio da comparação dos modos de interpretação e da utilização do conceito de bovarismo nos campos retóricos da França e do Brasil. Em seguida, a tese apresentará a vinculação tácita entre o fenômeno da epifania e o surgimento da democracia moderna, para compreender como os momentos ditos epifânicos tomam uma distância do sentimentalismo burguês e como o estilo flaubertiano se diferencia da opinião comum. Finalmente, será abordada a problemática da *bêtise*, sua instalação no interior da linguagem literária bem como os riscos estéticos e epistemológicos do projeto enciclopédico de Flaubert. Esta tese visa a questionar a crise da noção de Lei na modernidade em função da relação, visível no pensamento flaubertiano, entre cópia, autoridade e legibilidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Flaubert; bovarismo; epifania; *bêtise*; modernidade.

## RÉSUMÉ

Trois caractéristiques essentielles qui lient l'œuvre de Flaubert et la critique littéraire moderne seront étudiées au cours de cette thèse – bovarysme, épiphanie, bêtise. Tout d'abord, la thèse mettra en exergue le rapport entre la construction théorique du bovarysme et les études flaubertiennes en comparant les moyens d'interprétation et l'usage conceptuel dans les champs rhétoriques Français et Brésilien. Ensuite, la thèse présentera l'association tacite entre le phénomène de l'épiphanie et la naissance de la démocratie moderne afin de comprendre dans quelle mesure les moments dits épiphaniques peuvent s'éloigner du sentimentalisme bourgeois et comment le style flaubertien s'écarte de l'opinion commune. Finalement, on traitera de la problématique de la bêtise, son installation au sein du langage littéraire ainsi que les enjeux esthétiques et épistémologiques du projet encyclopédique de Flaubert. Cette thèse posera la question de la crise de la notion de Loi dans la modernité en fonction du rapport visible dans la pensée flaubertienne entre copie, autorité et lisibilité.

MOTS-CLÉ: Flaubert; bovarysme; épiphanie; bêtise; modernité.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO I	
OS DESTINOS DO BOVARISMO .....	19
1.1 Gênese e disseminação do conceito de bovarismo .....	20
1.2 Definição e usos do bovarismo a partir de Jules de Gaultier .....	23
1.3 Elementos (não) etiológicos do bovarismo .....	31
1.4 O processo .....	36
1.5 Emma fracassa no bovarismo .....	41
1.6 Tentativas de realinhamento entre a crítica de Flaubert e o bovarismo.....	44
1.7 Inserção do bovarismo no pensamento brasileiro .....	47
1.8 Do mal das letras à literatura comparada .....	52
CAPÍTULO II	
O PROBLEMA DO TEMPO E DO ESTILO EM FLAUBERT .....	60
2.1 A percepção de Poulet .....	62
2.2 Rumo a uma poética prosaica da epifania .....	64
2.3 Cotidiano e epifania nos <i>Três contos</i> .....	69
2.4 Visões de narrativa ficcional e historiográfica a partir de <i>A educação sentimental</i> .....	76
2.5 Os contemporâneos Flaubert e Tocqueville .....	81
2.6 Acrescentar a Said: Flaubert e o orientalismo .....	87
2.7 O tríptico .....	94



## CAPÍTULO III

AS NULIDADES PROCEDIMENTAIS .....	103
3.1 Sobre a estrutura satírica em <i>Bouvard e Pécuchet</i> .....	104
3.2 O nada e as nulidades .....	109
3.3 Questões de método .....	116
3.4 A burrice da fraternidade .....	121
3.5 O tolicionário .....	127
3.6 A enciclopédia sem memória .....	137
3.7 A Lei dos livros .....	140
CONCLUSÃO .....	146
REFERÊNCIAS .....	157

## INTRODUÇÃO

Flaubert produziu um importante legado que, assumido pela crítica literária, impressiona pela volumosa documentação e pela constante atividade de pesquisa que vigora entre os especialistas de sua obra ficcional e de sua correspondência. A partir de determinado momento da modernidade, o nome de Flaubert passa a figurar como indicativo de uma reflexão sobre o estilo e a linguagem literária. Alçado a uma condição quase mítica, o autor torna-se um paradigma a ser seguido ou contestado por romancistas de outras gerações, e a produção ficcional e epistolar flaubertiana transforma-se em referência obrigatória a partir da qual a teoria literária tem podido construir observações e conceitos válidos para o estudo do fenômeno da literatura. A passagem do nome do autor ao estatuto de adjetivo indica não somente a capacidade, adquirida pela fortuna crítica ou atribuída a ela, de questionar um modelo irrefutável de fixação da obra de Flaubert e da identidade do romancista, mas também a autoridade conferida aos estudos assim chamados flaubertianos, que zelam pela conservação da memória do escritor.

Os estudos flaubertianos formam um campo discursivo secularmente consolidado e atuante na teoria literária. A tradição desses estudos se faz notar pela presença de temas e preocupações extraídas das narrativas de Flaubert e recorrentes no âmbito da crítica moderna. Já as marcas de inovação, nessa área de estudo, deslocam-se rumo a novas possibilidades de repertoriar a obra de Flaubert, sobretudo no domínio da literatura comparada e do ensaísmo. Devido às aberturas propostas pelas diversas vertentes de investigação, os pesquisadores, franceses ou não, que se dedicam a estudar o projeto estético flaubertiano começam a lutar contra o monumental volume de ideias, textos e conceitos produzido pela própria retórica de seu campo.

Com certo ânimo revisionista, esta tese explora o entroncamento entre a crítica flaubertiana e o discurso teórico moderno, tomados como instâncias com múltiplos pontos de entrelaço. São oportunas as metáforas da “devassa” e da “cassação” utilizadas por Marthe

Robert, ao constatar, depois de tantos anos de institucionalização da crítica flaubertiana, que “a obra e a vida de Flaubert foram tão minuciosamente devassadas que parecia que todas as sombras já foram caçadas”.<sup>1</sup> Por mais expostas que estejam à análise dos estudiosos, nem a obra nem a vida de Flaubert se rendem à facilidade das conclusões taxativas e das afirmações peremptórias. Se o discurso especializado dos estudos flaubertianos procura vias de expansão e de transcendência, não pode desvincular-se da linguagem que o fundou. Penso que é necessário, portanto, voltar à cena da caçada e à aventura do caçador, tão caras a Flaubert e tão bem executadas no conto “A lenda de São Julião Hospitaleiro”, para que sejam reconhecidos os limites de uma metacrítica flaubertiana.

Paul Valéry afirmou certa vez que “clássico é o escritor que traz um crítico em si mesmo, associando-o intimamente a seus trabalhos”.<sup>2</sup> Constituído por milhares de cartas, manuscritos, dossiês e cadernos de pesquisa, além dos romances, contos e dramas mais conhecidos pelo público e privilegiados por análises e resenhas, o trabalho de Flaubert ganha vida quando observado à luz de um programa artístico, o qual, ainda que busque a participação ou a cumplicidade do leitor, não se esquivava de uma impiedosa autocrítica. O assim chamado “projeto flaubertiano” é, ao mesmo tempo, “projeto de vida, projeto filosófico e projeto literário”,<sup>3</sup> segundo Thierry Poyet. Nos últimos anos, a avaliação de elementos do entorno biográfico de Flaubert, ligada ao exame detido de sua obra e das circunstâncias históricas e políticas coetâneas à sua carreira, tem levado a crítica especializada a reunir critérios de entendimento sobre o dito projeto flaubertiano e a discutir sobre a função desses critérios na exegese dos textos do artista, não obstante a complexidade que envolve a cenografia autoral flaubertiana.

Os agenciamentos que fazem parte do estilo flaubertiano regulam as tensões entre o autor empírico, o narrador, os personagens, os leitores e a crítica. Dependendo da atitude da recepção perante o texto literário, a instância do leitor pode se isolar radicalmente da instância da crítica, por não haver interação suficiente entre ambas. Na hipótese de algum dos agentes da recepção supor a existência de tal distinção entre as categorias do leitor e da crítica, o discurso especializado adquire certo privilégio na condução dos argumentos, embora não necessariamente seja o único detentor dos sentidos da obra flaubertiana. De qualquer modo, o estilo de Flaubert está imbricado em uma cenografia autoral, isto é, em uma dramatização da posição, da voz e da autoridade do nome do autor. Tal dramatização não é uma *mise en scène* fadada ao mero elogio da ficção, mas talvez uma busca pela atribuição de responsabilidade, por

---

<sup>1</sup> ROBERT, 1982, p. 9.

<sup>2</sup> VALÉRY, 1991, p. 25.

<sup>3</sup> POYET, 2012, p. 15.

meio de tentativas que não sejam posturas negativas, reativas ou regressivas diante da instauração de tais agenciamentos.

Considero o grandioso *corpus* de bibliografia destinada ao ensino e à pesquisa sobre a obra de Flaubert, disseminado particularmente a partir da França, mas produzido não apenas neste país, antes como um incentivo ao desenvolvimento de proposições que um entrave à elaboração de novas propostas temáticas ou teóricas sobre o legado do romancista francês. Diferentemente de alguns trabalhos contemporâneos que têm mostrado a rede de conceitos oriundos seja da obra ficcional e da correspondência de Flaubert, seja do próprio conjunto bibliográfico constantemente manuseado por pesquisadores, esta tese projeta uma narrativa da crítica flaubertiana. Instituo três categorias capitais – bovarismo, epifania, *bêtise* – que permitem uma perspectiva ao mesmo tempo simultânea, no que diz respeito à situação contemporânea da crítica sobre Flaubert, e progressiva, no que diz respeito aos limites de demarcação e alcance de tais categorias.

Meu objetivo não é sugerir um olhar corretivo diante das análises já feitas por especialistas da obra flaubertiana e tampouco criar uma propedêutica unificadora de um espaço literário tão múltiplo e contraditório, mas sim empreender um percurso teórico da crítica concernente a Flaubert, sob a forma de uma narrativa das principais ideias que dão suporte à recepção, na França e alhures, dos textos deste escritor. Tal percurso se estende à maneira de um tríptico que leve em conta a existência de um arco semântico que liga o bovarismo à *bêtise* e passa pela questão mediadora da epifania. Faço a articulação de três noções do universo exegético de Flaubert, a fim de atualizar os dados e as hipóteses com os quais a fortuna crítica se move e se pluraliza. Duas dessas noções já são bem conhecidas no âmago dos estudos flaubertianos, a saber, o bovarismo e a *bêtise*. Quanto à noção de epifania, salienta-se sua posição ascendente no meio especializado.

Na disposição das noções supracitadas, a categoria do bovarismo não é substituída, no discurso crítico flaubertiano, pela categoria da epifania, a qual, por sua vez, não é suplantada pela categoria da *bêtise*. Há, no tríptico que desenvolvo a seguir, um movimento de progressão discursiva entre as noções mencionadas, movimento no qual é flagrante a posição intermediária da categoria da epifania. Todavia, esta progressão discursiva não está baseada em uma hipotética cronologia histórica de aparecimento das noções e não implica uma possível ordem de importância simbólica que cada uma das três categorias capitais poderia comportar nos estudos flaubertianos. Para a formação de tal tríptico, recupero a indicação metodo-

lógica de Pierre-Marc de Biasi, a qual propõe o advento de um “terceiro Flaubert”, resultado de uma abordagem que interpenetra o estudo do artista no estudo da poética da obra em ação:

(...) nós vimos apresentar-se, desde há alguns anos, um *terceiro* Flaubert, bem mais difícil de ser abordado, bem menos conhecido, e que permite, quem sabe, pela primeira vez, compreender a mediação entre o autor e o homem: o Flaubert dos manuscritos e dos cadernos, precisamente, o escritor, o “homem-caneta” trabalhando”.<sup>4</sup>

Os atuais estudos flaubertianos têm tido menos escrúpulos, por assim dizer, em valer-se das opiniões de Flaubert tais como emitidas nas cartas que ele redigiu a seus vários interlocutores, uma vez que a *Correspondência* constitui talvez a única forma de mídia que o romancista empregou para conjeturar, ironicamente ou não, sobre os desafios de sua obra em andamento. Não acho que a correspondência de Flaubert possa ser usada para “explicar” sua obra ficcional e tampouco creio que os especialistas tenham tal pretensão, quando citam, em seus livros e ensaios, a voz bruta e franca do escritor, aparentemente sem a encenação das figuras ficcionais que podem acompanhar a manifestação dessa voz. Emprego, nesta tese, algumas declarações epistolares de Flaubert. Em certos casos, considero fundamental mencionar o destinatário com quem o escritor se corresponde. Em outras ocasiões, transcrevo trechos das cartas sem a menção do correspondente da missiva.

Quanto ao “terceiro Flaubert”, prefiro buscá-lo a partir do confronto entre obra literária e fortuna crítica, e constituir, com a ajuda de ambas, um tríptico entre bovarismo, epifania e *bêtise*. Como núcleo desse tríptico figura a Lei, um termo cujos significados amparam uma gama de disciplinas, como o direito, a filosofia, a psicanálise e a ficcionalidade literária. A Lei é evocada sempre que é necessário pôr à prova os próprios fundamentos do pensamento, do conhecimento e do método. Refletir sobre a Lei não significa, evidentemente, sua negação em princípio ou em exequibilidade, mas sim a definição de zonas que pressionam os limites da racionalidade e da experiência científica. Por sua singularidade diante de outras áreas disciplinares, a literatura talvez constitua um dos únicos domínios discursivos nos quais se perceba uma metacrítica da Lei, pois, como alega Avital Ronell, “a falibilidade do conhecimento pertence ao domínio da linguagem literária”.<sup>5</sup>

Ao (re)estabelecer a relação entre literatura e droga, Ronell retoma, com uma linguagem contemporânea, o tema da “dependência da ficção”, o qual está presente na história do bovarismo e na maneira como os estudos flaubertianos puderam se orientar a respeito do ro-

<sup>4</sup> BIASI, 2009, p. 12. Grifo do autor.

<sup>5</sup> RONELL, 2006, p.17.

mance *Madame Bovary* e do personagem central da obra. Criado pela própria literatura, o fenômeno de dependência da ficção é um assunto que nos conduz a Flaubert, ao suicídio de Emma e ao modo como o romance foi julgado nos tribunais imperiais. Poucas obras de ficção, segundo a autora, teriam o poder de suscitar um “envenenamento mimético”,<sup>6</sup> como se vê em *Madame Bovary* e nos textos que narcotizam Emma, a leitora embriagada pelas ilusões romanescas que consome como se fossem drogas.

A literatura, que certamente não é um entretenimento inocente e se encontra frequentemente no banco dos acusados, a literatura, laboratório de reprodução via “gêneros alucinógenos”, tem algo a nos ensinar sobre as fraturas éticas e a relação com a lei. O livro de Gustave Flaubert foi levado à justiça, acusado de ser um veneno.<sup>7</sup>

A adicção à literatura permitiria a criação de um vínculo entre liberdade, responsabilidade e drogas. O horizonte da droga seria semelhante ao horizonte da literatura, posto que tanto um quanto o outro são movidos pela ficção, sofrem repressões jurídicas e demonstram capacidade de fazer a disjunção dos regimes de consciência. Ronell também destaca a analogia entre a condição do viciado e a posição do sujeito feminino, pois o jogo e o prazer da leitura permitem a abertura da “questão política da ficção literária, bem como a emergência de certa vulnerabilidade feminina à sua sedução e a seu charme. A literatura tem a habilidade de enfeitiçar o leitor feminino”.<sup>8</sup> A mesma dificuldade de renúncia nutre e envenena a adicção de leitores e drogados. O viciado, como a leitora – “que não consegue parar de ler, cativada por este outro que se ostenta diante dela e para ela” –,<sup>9</sup> quer sempre mais.

No exercício de metacrítica flaubertiana que proponho a seguir, o tema da dependência da ficção, ou da “intoxicação literária”, cede espaço a outros domínios de enunciação da Lei. O tríptico bovarismo, epifania, *bêtise* é uma maneira de pôr em termos sucintos a seguinte questão: como descrever, historicizar e relacionar representações discursivas que guiam a discussão sobre o estilo e a Lei na obra de Flaubert e permitam esclarecer como o desenvolvimento do projeto estético do escritor está dirigido à produção de uma forma de resistência, na linguagem literária, contra o igualitarismo democrático.

A tradução dos excertos aqui citados de textos estrangeiros foi feita por mim, uma vez que a grande maioria das obras consignadas nas referências não se encontra disponível no

---

<sup>6</sup> RONELL, 2009, p. 40.

<sup>7</sup> RONELL, 2009, p. 41.

<sup>8</sup> RONELL, 2009, p. 142.

<sup>9</sup> RONELL, 2009, p. 142.

Brasil. Ao fazer convergir, para o tríptico, toda a dinâmica do exercício de metacrítica flaubertiana, sublinho a relevância que os agenciamentos estilísticos possuem na compreensão da obra de Flaubert e do vocabulário teórico que interage com a produção do artista. A narrativa suscitada pelas três noções recenseadas ao longo dos capítulos visa à descrição do estado atual dos estudos flaubertianos, bem como ao reconhecimento dos limites de uma metacrítica que se circunscreve ao próprio tríptico que lhe dá origem.

Bovarismo, epifania e *bêtise* são noções distintas entre si, mas não constituem estágios isolados da problemática estilística flaubertiana que esta tese visa a desdobrar. O tríptico distribui as cenas de uma mesma imagem em três episódios em sequência, cujas interfaces franqueiam uma espécie de aprofundamento, por ângulos distintos, de uma única questão, sempre retomada com alguma diferença. O tríptico coloca à vista elementos dissonantes e perturbadores que o curso da história, a emancipação do sujeito, as regularidades da ciência e a ortodoxia do método não conseguiram dissimular. Se aceitarmos a duplicação, na obra de Flaubert, entre a ignorância do personagem e o saber proposto pelo romance, as três noções capitais do tríptico remetem a uma discussão sobre a identidade, a identificação e a diferença em relação ao outro, discussão que dá as dimensões do estilo flaubertiano.

Desenvolvo, no primeiro capítulo, uma breve história do conceito de bovarismo e indico as confusas reentrâncias entre a noção cunhada por Jules de Gaultier, o personagem Emma Bovary, o romance *Madame Bovary* e a disseminação do conceito fora da França, até ser arremessado para a literatura comparada. Incorporo ao capítulo estudos europeus recentes, os quais têm demonstrado mais aporias na operacionalização do célebre conceito formulado por Gaultier que aquelas usualmente admitidas pela crítica brasileira. O termo bovarismo é recorrente no vocabulário internacional e, à mercê do contexto de enunciação, o caráter lável da noção comporta significados distintos. Não pretendi esclarecer o bovarismo, e sim mapear as divergências criadas pelo uso do conceito, tendo em vista os campos retóricos da França e do Brasil.

No segundo capítulo, a categoria da epifania é anunciada em torno de uma discussão sobre o tempo e o estilo em Flaubert. Procuro revigorar a noção de epifania em meio ao problema do nivelamento democrático. Para tanto, selecionei teóricos clássicos e intérpretes contemporâneos que manifestam interesse pelo alcance histórico do programa estético de Flaubert. Minha preocupação foi mostrar ao leitor brasileiro – o qual não compartilha com o leitor francês pressupostos culturais que permitam o imediato entendimento do contexto histórico da obra flaubertiana e da sociedade burguesa do século XIX de onde tal obra emergiu – como

a literatura pode executar uma crítica à democracia moderna. Por isso, privilegiei uma abordagem do surgimento do fenômeno das massas e da opinião comum, para argumentar sobre como o estilo flaubertiano reagiu às tendências de nivelamento das diferenças individuais já evidentes na sociedade oitocentista francesa.

Neste capítulo intermediário, sobretudo quando do debate sobre as fronteiras entre os modelos de narrativa historiográfica e narrativa ficcional a partir de Flaubert, evoco o romance *A educação sentimental* bem como os *Três contos*, antologia paradigmática para a sustentação da ideia de tríptico e para o amadurecimento da noção de Lei no projeto flaubertiano. Breves excertos da obra *Voyage en Orient* e algumas declarações epistolares de Flaubert também aparecem no segundo capítulo, levando em conta a importância da questão do orientalismo na estética flaubertiana e na constituição teórico-discursiva da crítica moderna.

No terceiro capítulo, estudo a *bêtise*, termo complexo que não traduzi para o português, pois preferi manter sua força obscura e seu fascínio indescritível na língua estrangeira. No entanto, usei sinônimos vernáculos como burrice, estupidez e tolice, e empreguei um critério subjetivo na distribuição e dosagem das variantes, segundo me pareceu conveniente em cada situação. A *bêtise* não é apenas um tema em Flaubert, ela é uma cosmovisão sobre a arte e o mundo e se caracteriza por uma atitude irônica diante das ilusões fornecidas pela literatura. Faz já alguns anos que Otto Maria Carpeaux sugeriu que, na *bêtise*, estava contida a essência da arte moderna: “Flaubert sentiu toda sua literatura como falida. O mundo pertence à ‘*bêtise humaine*’; mas a própria literatura também é uma ‘*bêtise*’, talvez a maior de todas, e certamente, conforme Leopardi, ‘la più sterile delle professioni’”.<sup>10</sup>

A dificuldade de determinação estatutária da *bêtise* torna-a um “quase conceito”, um “conceito pária” da filosofia ou até mesmo um “não conceito”. Até que ponto, então, podemos experimentar ou demonstrar a tolice? É possível propor formas assertivas de debater a *bêtise*, ou esta última não se curva jamais à determinação do discurso, permanecendo excluída de toda e qualquer atividade teórica sistemática? Não obstante o caráter incompreensível da tolice, já que a estupidez “não pode ser simplesmente oposta ao saber, e ela tampouco constitui o outro do pensamento”,<sup>11</sup> Avital Ronell vê, na *bêtise*, a “marca indelével da modernidade”.<sup>12</sup> Hoje, a aceitação do dispositivo destruidor da *bêtise* implica não tanto enaltecer o valor das nulidades, mas talvez duvidar um pouco do pessimismo atribuído a Flaubert.

---

<sup>10</sup> CARPEAUX, 1982, p. 1453. Grifos do autor.

<sup>11</sup> RONELL, 2006, p. 14.

<sup>12</sup> RONELL, 2006, p. 27.



No capítulo final da tese, além de convocar algumas declarações epistolares do escritor, abordo amplamente o romance *Bouvard e Pécuchet* e o *Dicionário das ideias feitas*, obras póstumas do artista. Ainda há dificuldades a respeito da utilização de uma nomenclatura distinta para o *Sottisier* e para o *Dicionário*, textos que, segundo as pesquisas realizadas nos dossiês e nos demais cadernos de rascunho deixados pelo escritor, fariam parte do hipotético segundo volume do romance inacabado de Flaubert. Em que pese a sugestão de Thierry Poyet acerca da natureza distinta das duas narrativas apenas esboçadas pelo romancista – o *Sottisier* e o *Dicionário* –, sob o argumento de que a primeira seria uma “recolha de todas as citações estúpidas encontradas pelo escritor ao longo de suas centenas de leituras”,<sup>13</sup> e a segunda, um efeito da “cópia” de *Bouvard e Pécuchet*, a observação mais satisfatória do comentarista parece ser a de que “o *Sottisier* e o *Dicionário das ideias feitas* constituem verdadeiras escapatórias sem saída: eles se concentram no pior, em vez de ajudarem a sair dele.”<sup>14</sup>

A crítica literária explora, portanto, as sendas abertas por um escritor comprometido com a denúncia do falso sentimentalismo e dos clichês que bloqueiam a percepção das sensações. É possível que o ódio que Flaubert manifestara contra a *bêtise* esconda os dissabores de uma vida dedicada à literatura, mas somente as amarguras do artista não são suficientes para que se compreenda a visibilidade que a tolice toma em sua obra. A ascensão da *bêtise* reflete também um período conturbado da história moderna da França, no qual se reverencia a mediocridade de indivíduos tão sonhadores quanto autoritários, que se deixam levar por frases de efeito e que confundem democracia com tirania. Que melhor representação poderíamos fazer dessa época, desse povo, desses comportamentos e desse linguajar que as sessões do estapafúrdio Clube da Inteligência?

A *bêtise*, cujo poder irrefreável acompanha a transição de uma sociedade aristocrática para uma sociedade de classes, ampara-se na diversidade de opiniões e no caos das palavras, seja na compulsão que se sente por opinar sobre todo e qualquer assunto, seja na versatilidade para se mudar de ideia. A burrice atinge, indistintamente, leigos, letrados, políticos, revoltosos e arrivistas. Durante a estadia de Frédéric e Rosanette em Fontainebleau, a *bêtise* apresenta uma face mundana quase tolerável. Ele releva os comentários frívolos e o tédio da amante, ao perceber a ignorância da companheira, quando ela não consegue identificar, nas pinturas do castelo, as grandes figuras da mitologia clássica. Contudo, a *bêtise* pode sofrer, surdamente, um tratamento opressivo, como na atitude de Félicité, a empregada doméstica analfabeta que interroga o senhor Bourais sobre a localização, no atlas geográfico, de Havana,

---

<sup>13</sup> POYET, 2012, p. 76.

<sup>14</sup> POYET, 2012, p. 79.

a fim de orientar-se sobre o paradeiro de seu sobrinho. Neste caso, diante da ingenuidade da criada, o sorriso pedante de Bourais denota a superioridade intelectual que se atribui o pequeno-burguês provinciano. Relações de força estão presentes na vivência da *bêtise*, mesmo que esta última esteja associada ao nivelamento democrático: eis um sinal hierárquico que demonstra, afinal, a intrigante plasticidade da tolice na obra de Flaubert.

## CAPÍTULO I

### OS DESTINOS DO BOVARISMO

Pode-se traçar um percurso diacrônico da história do bovarismo na França e da disseminação do conceito em solo brasileiro. A celebridade da noção postulada por Jules de Gaultier (1858-1942) implicou uma série de desdobramentos em domínios distintos, como a psicologia, a filosofia, a psiquiatria, a psicanálise e os estudos literários. No Brasil, parte da teorização sobre o bovarismo foi, ou tem sido, até certo ponto, assimilada pelo campo retórico nacional. Mas o discurso crítico brasileiro possui singularidades no modo como agencia o conceito gaultieriano, as quais confronto, no presente capítulo, com os dados bibliográficos disponibilizados pela retórica francesa do bovarismo.

O legado de Gaultier é a postulação da faculdade humana do tornar-se outro, legado este que motiva um balanço a propósito das bases modernas da teoria da ficção. Segundo Gaultier, o bovarismo constitui uma lei da existência fenomenal, presente em toda a humanidade e não apenas em Emma Bovary e nos demais personagens de Flaubert. No entanto, a chamada lei do bovarismo não define a ficção textual do mesmo modo como tal lei define as consciências viventes dos seres humanos. É, portanto, o hiato entre a análise do poder de conceber-se outro na obra de Flaubert e o poder de conceber-se outro, tomado como a faculdade humana por excelência, o elemento deflagrador de vários problemas subsequentes, relacionados ao emprego indiscriminado do conceito de bovarismo e à manipulação deste último em contextos políticos ou ideológicos.

Os estudos flaubertianos parecem ser uma das instâncias mais preocupadas em re-censurar as informações da bibliografia de Gaultier e mostrar as aporias da obra gaultieriana. É notável que, na França, as reedições dos livros do autor tragam comentários sobre as vertentes conhecidas do pensamento gaultieriano e sobre os pontos polêmicos da argumentação do filósofo. Entre estes aspectos polêmicos, encontram-se a questão da intolerância racial e o debate sobre o papel dos imigrantes na constituição da nação francesa. Já no Brasil, determinados argumentos de Gaultier sofreram distorções, sobretudo no que concerne à ligação entre bova-

rismo e identidade nacional, mediante o processo local de aclimatação de elementos adventícios.

É importante esclarecer que a teorização sobre o bovarismo apresenta divergências entre as interpretações feitas pela crítica especializada flaubertiana e aquilo que entendo ser o uso lato do conceito, preconizado pela literatura comparada e exercitado atualmente no Brasil. Diferentemente do que se passa na França, não existe, no Brasil, uma avaliação sistemática do emprego da noção cunhada por Gaultier, mas apenas momentos que simbolizam uma tentativa de conexão entre bovarismo e identidade nacional. Não obstante a não sistematização do uso do mencionado conceito, identifico um segmento acadêmico local que procura fazer do bovarismo uma das categorias-chave para a expansão da literatura comparada.

A diferença entre a perspectiva generalista da literatura comparada e a metodologia mais restritiva da crítica especializada flaubertiana incide sobre a questão da autoridade discursiva e da distância (tomada ou negada) entre crítica e ficção, isto é, entre o modo de enunciabilidade da crítica e o objeto literário criticado. Embora o caráter lábil do conceito gaultieriano seja problemático em ambos os campos retóricos e os significados do bovarismo tenham sofrido reviravolta tanto na França como no Brasil, os comparatistas podem ser mais flexíveis em apropriar-se de textos alheios, às vezes sem o conhecimento exaustivo das premissas teóricas envolvidas.

As várias décadas de análise a respeito de *Madame Bovary* permitiram a detecção de mudanças operadas no interior da retórica do bovarismo, as quais afetaram nosso modo de ler o romance de Flaubert. Mas algo não muda no bovarismo, desde as origens do conceito: o pressuposto do amor à ficção, pressuposto que quase equivale a um ódio pela realidade. Sobre Emma Bovary, Gaultier afirmou que “o ódio do real” confundir-se-ia, neste personagem, com sua capacidade de ficcionalizar, a ponto de não se ser possível distinguir, nos dois fatores tão “intimamente unidos”,<sup>1</sup> qual é aquele que engendra o outro.

### **1.1 Gênese e disseminação do conceito de bovarismo**

É impossível negar a presença colossal do bovarismo na fortuna crítica de Flaubert, tanto na matriz retórica francesa quanto na difusão do jargão para outros países do mundo, entre os quais o Brasil. As razões que contribuíram para o sucesso do termo bovarismo no vocabulário crítico internacional parecem estar ligadas à boa aceitação da formulação concei-

---

<sup>1</sup> GAULTIER, 2006, p. 19.

tual proposta por Jules de Gaultier e não propriamente ao reconhecimento da proeminência intelectual do filósofo que a cunhou. Esta última observação parece óbvia, porém, há suficiente receio, no meio acadêmico, em manifestá-la de modo tão cabal, como se fosse necessário dissimular o inevitável hiato entre a difusão do conceito e a carreira de seu inventor.

As recentes reedições de alguns livros de Jules de Gaultier recolocam o autor no circuito editorial francês, mas não conseguem reparar a impressão de que sua obra possa ter fomentado concepções políticas hoje questionáveis ou reprováveis, não obstante os ensaios que produziu sobre a teoria do bovarismo – os mais citados são *Le bovarisme: la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), *Le bovarisme* (1902) e *Le génie de Flaubert* (1913) – terem adquirido ulterior consagração por parte da crítica. Da carreira de Gaultier, é notável sua obra prolífica e seu envolvimento com a filosofia de Nietzsche, de quem ele foi, na França, um “discípulo da primeira hora”,<sup>2</sup> como lembra Delphine Jayot.

É exagerada a argumentação de Per Buvik em favor da “atualidade filosófica”<sup>3</sup> de Gaultier, quando se compara o autor francês ao panteão de nomes ilustres da filosofia europeia do século XX. Em uma projeção que contemporiza as contradições marcantes da teoria do bovarismo e apaga completamente as circunstâncias epistemológicas em que fora criada e desenvolvida a obra gaultieriana, Buvik alega não só que “vários problemas que ocupam Gaultier se encontram em Foucault, em Derrida e até mesmo em Lacan”,<sup>4</sup> mas também que “depois de Nietzsche e antes de Heidegger e Derrida, ele visa igualmente à ‘subversão da metafísica’ e pratica uma espécie de ‘desconstrução’”.<sup>5</sup> Antes de tudo, é preciso ficar atento aos próprios rumos que a teoria do bovarismo tomou no interior dos estudos de Gaultier e talvez seja mais adequado, como fez Jayot, relacionar a obra do autor com o contexto finissecular que era mais próximo a ela. “Na linhagem de Schopenhauer e de Nietzsche, a filosofia de Jules de Gaultier se presume antirreligiosa, ela celebra a destruição dos ídolos. De inspiração pessimista, ela formula principalmente a questão do desconhecimento e da ilusão.”<sup>6</sup>

Por um lado, a noção de bovarismo, que nasceu na passagem do século XIX para o século XX, é capaz de testemunhar câmbios fecundos entre a literatura e a filosofia, ao mesmo tempo que fortes atritos entre as duas áreas podem surgir dessa interação. De acordo com Jayot, esta noção “continua a ser ainda hoje, notavelmente para a crítica literária, um dos signos da produtividade teórica da ficção flaubertiana. Mas o diálogo que, a propósito do bova-

---

<sup>2</sup> JAYOT, 2007, p. 39.

<sup>3</sup> BUVIK, 2006, p. 172.

<sup>4</sup> BUVIK, 2006, p. 172.

<sup>5</sup> BUVIK, 2006, p. 172-173.

<sup>6</sup> JAYOT, 2007, p. 41.

rismo, se estabeleceu entre literatura e filosofia pode também parecer um diálogo de surdos.”<sup>7</sup> Por outro lado, a teoria do bovarismo será redimensionada pela patologia mental e pela psiquiatria das primeiras décadas do século XX na França, dois campos onde desenvolverá um caminho talvez menos conhecido que seu destino literário, porém igualmente interessante para os especialistas da medicina mental.

Jules de Gaultier não foi o inventor da palavra bovarismo, mas deu a esta noção sua amplitude conceitual tradicionalmente referida pelo discurso moderno. Dois críticos oitocentistas de menor expressão, Gustave Merlet e Barbey d’Aurevilly, já haviam utilizado a mesma terminologia em contextos particulares e com variação ortográfica. Jayot observa, contudo, que os especialistas atribuem a Jules de Gaultier a responsabilidade de ter dotado o bovarismo de um caráter especial. “Deve-se ressaltar (...), pela difusão e perenidade da palavra, a importância da definição do bovarismo, verdadeiro adágio que atravessou o século para continuar a ser atualmente uma referência nos dicionários usuais de língua francesa.”<sup>8</sup>

Portanto, quando empreende sua obra teórica, Gaultier tenta dar contornos filosóficos a uma questão já conhecida pela crítica flaubertiana do século XIX. A extraordinária repercussão de *Madame Bovary* e o escândalo do processo teriam deflagrado o surgimento de um neologismo nos primeiros anos do Segundo Império. O termo “*bovarysme*”, cuja etimologia, segundo o Dicionário *Petit Robert*, seria proveniente do romance de Flaubert, surge como vocábulo da língua francesa em torno de 1865. O mesmo termo somente alcança seu estatuto conceitual com a obra de Gaultier e a acepção dicionarizada da palavra – “evasão, no imaginário, pela insatisfação; poder ‘que tem o homem de se conceber distinto do que é’ (J. de Gaultier)” –<sup>9</sup> faz remissão à própria definição dada pelo filósofo.

Além da complexa interligação entre filosofia e estudos literários encontrada nos primórdios da fixação do conceito, ao longo do século XX o bovarismo também se espalhou pela psicologia, psiquiatria e psicanálise, e angariou, em cada uma dessas áreas, formulações particulares quanto a aspectos de ordem nosológica ou até mesmo clínica. Não obstante a “multiplicidade semântica” que é deflagrada por “diferentes interpretações do personagem Emma Bovary”,<sup>10</sup> como nota Per Buvik, é difícil compreender a questão do bovarismo sem abordar o psiquismo feminino. Mais claramente, Delphine Jayot afirma que, “na história das noções, o bovarismo aparece, efetivamente, como o único [conceito] a ter operado uma divi-

---

<sup>7</sup> JAYOT (1), 2008, p. 161.

<sup>8</sup> JAYOT, 2007, p. 36.

<sup>9</sup> LE ROBERT, 2010, p. 292.

<sup>10</sup> BUVIK, 2006, p. 179.

são de gêneros, ao construir uma problemática sexuada.”<sup>11</sup> No entanto, constatar que a diferença sexual se imiscui na formulação tardia do conceito não implica *in limine* uma interpretação feminista da teoria do bovarismo.

## 1.2 Definição e usos do bovarismo a partir de Jules de Gaultier

Atualmente se verifica que a constituição da teoria do bovarismo, tanto no interior da bibliografia de Gaultier quanto nas leituras subsequentes que foram feitas de sua obra, está longe de ser homogênea. Assim, para melhor compreender o bovarismo, pode-se começar por distinguir, à maneira de Delphine Jayot, o raio de abrangência do conceito, que passa de real a potencial, e a relação que o construto conceitual mantém com o romance de Flaubert, relação que hesita entre afirmar a interdependência entre conceito e romance e defender a emancipação do bovarismo gaultieriano perante o texto literário. De acordo com Jayot, o bovarismo é uma noção psicológica e, potencialmente, patológica que Jules de Gaultier criou em 1892 e reelaborou ao longo de sua obra. Resulta daí que o bovarismo tenha adquirido, nos escritos de Gaultier, um estatuto polêmico e polivalente:

Efetivamente, o termo evolui em função das diferentes orientações teóricas de seu autor, de modo que o “bovarismo” vai participar tanto da filosofia quanto mais especificamente da psicologia. Essa ambiguidade estatutária é, sem dúvida alguma, a consequência da vocação que lhe emprestou Jules de Gaultier, qual seja, a de uma noção que pode se desdobrar em múltiplas declinações.<sup>12</sup>

Os vários desdobramentos pelos quais a noção de bovarismo passa ao longo dos anos parecem afetar tanto seu uso pragmático no discurso social contemporâneo, o qual engloba a imprensa, a propaganda e o cinema, quanto sua institucionalização em disciplinas diversas. A definição clássica de bovarismo, que permanece inabalada, mesmo quando sofre acréscimos, é extraída do ensaio *Le bovarysme*, de 1902, o qual recebe, posteriormente, o subtítulo “Essai sur le pouvoir d’imaginer”. Neste texto, como sustentam os comentaristas, Gaultier tentaria retirar as nuances estritamente psicológicas do primeiro bovarismo, ampliar o escopo teórico de seu conceito e aproveitar-se da fórmula cunhada para “erigir um sistema filosófico”<sup>13</sup> a

---

<sup>11</sup> JAYOT, 2007, p. 11.

<sup>12</sup> JAYOT, 2007, p. 23.

<sup>13</sup> JAYOT, 2007, p. 49.

partir dela. Valendo-se de terminologias bem datadas, como raça, tara e degeneração, o autor estuda o fenômeno do bovarismo em meio a especulações em voga no período que cobre o final do século XIX e o início do século XX.

É possível sentir a influência de Hippolyte Taine na primeira parte do ensaio de Jules de Gaultier, influência que se comprova, sobretudo, no nível lexical do texto. Delphine Jayot observa que Taine fornece a Gaultier “certo número de pressupostos conceituais e metodológicos, notavelmente a ideia segundo a qual a literatura é antes de tudo uma fonte de saber psicológico”.<sup>14</sup> Não se trata, no entanto, de dizer que Gaultier transforme Flaubert em um psicólogo, como conclui a comentarista, uma que vez o ensaísta é capaz de enfatizar sua opinião de que “é importante distinguir os procedimentos intelectuais do psicólogo, do crítico e do artista”,<sup>15</sup> assegurar, entre os três procedimentos, a posição mais intuitiva da arte e alegar que “Flaubert foi, com toda a força do termo, um artista.”<sup>16</sup>

Em que pese a distinção feita entre as tarefas do psicólogo, do crítico e do artista, cabe refletir sobre como o ensaio de Gaultier utilizou e contradisse as prerrogativas do assim chamado método Taine, principalmente quando a teoria do bovarismo tropeça em questões sobre raça, hereditariedade, educação e meio social na condução e conexão de seus argumentos. A tese de Gaultier produz, mesmo que de modo sub-reptício, uma oposição um tanto inusitada para o determinismo de Taine, geralmente aplicado para corroborar premissas literárias “realistas”. Tal oposição descreve, como admite Jayot, “um conflito psicológico entre duas instâncias – um eu real e um eu imaginário – que somente coabitam ao preço de lutas que terminam com a vitória do eu imaginário sobre o eu real”.<sup>17</sup>

Apenas o primeiro capítulo de *Le bovarysme* é dedicado ao estudo da obra literária de Flaubert, uma vez que tal obra teria fornecido a Gaultier o pretexto para descrever um tipo de condição, a qual, potencialmente, pode se tornar uma patologia. Esta condição essencial da existência fenomenal é a faculdade de tornar-se outro ou conceber-se outro, faculdade que aparece, em Emma Bovary, de modo hipertrofiado, excessivo ou típico. A heroína de Flaubert, de acordo com Per Buvik, “ilustra perfeitamente a lei universal segundo a qual o ser humano, para se conhecer, divide-se consigo mesmo e se fragmenta e, portanto, só é capaz de se conceber diferente do que é.”<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> JAYOT (1), 2008, p. 164.

<sup>15</sup> GAULTIER, 2006, p. 29.

<sup>16</sup> GAULTIER, 2006, p. 29.

<sup>17</sup> JAYOT (2), 2008, p. 252.

<sup>18</sup> BUVIK, 2006, p. 313.



Nos demais capítulos do ensaio, Gaultier procura um método de visão mais largo para situar sua noção e há poucas menções, muito pontuais, a Flaubert e a seus personagens ficcionais. A conjuntura estética parece ser propícia ao filósofo, a fim de que ele descubra o nexo tácito entre bovarismo e ficcionalidade literária. Em meio a uma reflexão um tanto dispersiva e caótica sobre a fenomenologia do bovarismo, Gaultier menciona que a consciência do homem “se distingue daquela de todas as outras espécies animais por um poder bem maior de refletir imagens, pensamentos e atos estrangeiros.”<sup>19</sup>

No segmento final do texto, chamado “O real”, Gaultier tenta ultrapassar a caracterização isolada do sujeito, para descrever um sistema no qual o bovarismo se torna o produtor da realidade fenomenal. O autor tentaria construir “uma ontologia englobando o universo no seu conjunto, na qual o lugar privilegiado do sujeito humano é consideravelmente reduzido”,<sup>20</sup> como percebe Per Buvik. Assim, o compromisso da filosofia de Gaultier teria que ver, em última instância, com a aceitação de que a realidade objetiva constitua um movimento infinito de transformação. “A realidade fenomenal (...) está situada no devir”,<sup>21</sup> afirma o autor.

Segundo Delphine Jayot, a continuidade do ensaio de Gaultier tem como objetivo fazer um “estudo da noção de bovarismo independentemente de toda aplicação à obra de Flaubert”,<sup>22</sup> objetivo que salta aos olhos do leitor e criará o problema do “lugar decrescente de Flaubert [na] produção teórica [de Gaultier], à medida que aumenta a afeição por sua própria invenção.”<sup>23</sup> Em outras palavras, a mudança de direção do texto gaultieriano reforça não apenas a ideia de que, “privado de sua âncora literária, o bovarismo tende a se inscrever prioritariamente no campo da psicologia”,<sup>24</sup> mas também evidencia “a atribuição problemática de prerrogativas respectivas na construção de uma noção filosófica a partir de uma obra literária”.<sup>25</sup>

Este nó cego entre literatura, psicologia e filosofia que o ensaio de Jules de Gaultier não consegue resolver, – pois, ao contrário, está em via de criar, – torna-se inevitável, dado o modelo expositivo explorado pelo autor, modelo que hesita entre o particular e o universal e confunde os métodos indutivo e dedutivo. Pode-se admitir que estas características do trabalho de Gaultier, antes de ser tachadas como pura e simplesmente falhas teóricas, respondem a

---

<sup>19</sup> GAULTIER, 2006, p. 32.

<sup>20</sup> BUVIK, 2006, p. 192.

<sup>21</sup> GAULTIER, 2006, p. 132.

<sup>22</sup> JAYOT, 2007, p. 50.

<sup>23</sup> JAYOT, 2007, p. 60.

<sup>24</sup> JAYOT, 2007, p. 50.

<sup>25</sup> JAYOT, 2007, p. 60.

uma incipiente iniciativa de fundar as bases da teoria moderna da ficção, ainda não designada desta maneira.

Nos personagens de Flaubert, o bovarismo constitui “um singular poder de metamorfose” ou uma “falha da personalidade”,<sup>26</sup> atributos que, no mundo ficcional, apresentar-se-iam como ponto radical ou patológico de uma condição “normal” nos seres humanos. Jules de Gaultier compreende que os personagens de Flaubert possuem uma “personalidade de empréstimo”,<sup>27</sup> a qual pode tomar tonalidades trágicas ou cômicas, de acordo com os excessos por eles cometidos. Tais personagens caracterizar-se-iam por uma “falsa concepção de si mesmos”,<sup>28</sup> por uma espécie de carência de originalidade ou espontaneidade natural que os levaria a obedecer às sugestões do meio externo e identificar-se com a imagem que constituíram de si mesmos. Em suma, Gaultier afirma que

a tara de que os personagens de Flaubert são marcados supõe no ser humano e no estado normal da existência uma faculdade essencial. Esta faculdade é *o poder atribuído ao homem de se conceber outro*. A esta faculdade, que tem o nome de uma das principais heroínas de Flaubert, designou-se bovarismo.<sup>29</sup>

É importante destacar a contradição flagrante do texto de Gaultier, já que o bovarismo é considerado um tipo de manifestação que ocorre preferencialmente na modernidade e norteia um atributo do sujeito e da ficção moderna, não obstante seja uma faculdade essencial da humanidade e esteja presente em todos os tempos. O filósofo sublinha que concepções bovaristas são frequentes “em todas as épocas de civilização avançada, nas quais tais concepções se mostram tributárias de uma falta de crítica.”<sup>30</sup> É preciso questionar o problema da historicidade do bovarismo, se a imaginação detiver, segundo Delphine Jayot, “o privilégio de ser um valor imutável e impassível”<sup>31</sup> na filosofia de Gaultier. O caráter universal do conceito entraria em conflito com o surgimento do assim chamado bovarismo das letras, de acordo com o critério de desmembramento utilizado pela comentarista.

O segundo bovarismo, surgido no desenvolvimento dos estudos literários e organicamente vinculado à tese da mitologia romanesca de Emma Bovary, ganha o nome de bovarismo das letras. Ele “recontextualiza a imaginação, ao concebê-la como descrição do roman-

---

<sup>26</sup> GAULTIER, 2006, p. 10.

<sup>27</sup> GAULTIER, 2006, p. 12.

<sup>28</sup> GAULTIER, 2006, p. 13.

<sup>29</sup> GAULTIER, 2006, p. 10. Grifos do autor.

<sup>30</sup> GAULTIER, 2006, p. 36.

<sup>31</sup> JAYOT, 2007, p. 185.

tismo”,<sup>32</sup> como aponta Jayot. Esta modalidade de bovarismo “que a crítica literária formou não se contenta em ser mais literária e mais histórica que a precedente, ela é também mais moral”,<sup>33</sup> conclui a comentarista. De qualquer modo, a derivação ulterior da noção cunhada por Gaultier, derivação operada no interior dos estudos literários, não é capaz de justificar a distinção entre a constituição psicológica do sujeito bovarista e aquela dos outros indivíduos. A propósito, vale refazer a pergunta de Per Buvik sobre como explicar, por um lado, a universalidade do sujeito bovarista e, por outro, a diferença desta forma de subjetividade dita falsa e inautêntica em relação a um eu dito verdadeiro.

(...) se o bovarismo é universal, se todo homem, em qualquer época, se concebe diferente do que é, como podemos, a partir daí, distinguir entre um eu verdadeiro e um eu bovarista, já que o desdobramento (talvez a multiplicação) do eu é algo constitutivo ao homem?<sup>34</sup>

Com recorrência, os analistas aludem à proximidade entre as considerações de Paul Bourget e a produção teórica de Jules de Gaultier, sobretudo no que diz respeito à aceitação de que o bovarismo contenha uma forma de mal do pensamento. Este mal seria derivado de um “excès de cérébralité”,<sup>35</sup> como se diria em francês, isto é, de um conhecimento antecipado de ideias e sensações a partir do qual o poder da imaginação, como espectro que passa a reger a realidade das coisas, poderia levar à falência as organizações domésticas e sociais.

Bourget, que antes de Gaultier já havia feito um estudo sobre Flaubert, preocupava-se com a questão do mal-estar do indivíduo na civilização moderna e convencia-se dos prejuízos causados pela suposta independência dos pensamentos em relação à ação sobre o mundo concreto. Em seu ensaio, Gaultier repete exatamente a fórmula de Bourget, a respeito do “Pensamento que precede a experiência em lugar de sujeitar-se a ela.”<sup>36</sup> Como pontua Jayot, “Bourget se converte em porta-voz de uma teoria da decadência *fin-de-siècle*, da degenerescência do ‘homem moderno’, que se traduz por uma usura fisiológica, uma usura do sentimento e da vontade.”<sup>37</sup> No entanto, parece que a obra de Gaultier se desvia do âmago das considerações de Paul Bourget, já que ela investe em uma descrição pseudofenomenológica do devir e da mutação contínua do mundo, sobretudo na parte final do ensaio.

---

<sup>32</sup> JAYOT, 2007, p. 185.

<sup>33</sup> JAYOT, 2007, p. 187.

<sup>34</sup> BUVIK, 2006, p. 186.

<sup>35</sup> BUVIK, 2006, p. 184.

<sup>36</sup> BOURGET apud GAULTIER, 2006, p. 16.

<sup>37</sup> JAYOT, 2007, p. 91.

O percurso visado pelas formulações teóricas de Gaultier compreende um salto que vai da ficção de Flaubert, escritor que teria “constatado no homem um Bovarismo irremissível que faz do erro e da mentira a lei de sua natureza, um mal de imaginação e de pensamento que o obriga a desconhecer toda realidade para ceder à fascinação do irreal”,<sup>38</sup> até a generalização de que esta mesma condição bovarista, antes verificada nos personagens literários, “aparece agora como o próprio mecanismo em virtude do qual a Humanidade se move, como o princípio funesto e indestrutível que a funda e a constitui em sua essência.”<sup>39</sup>

Toda esta complexidade que envolve o bovarismo é preocupante, porque ela é visível desde as primeiras tentativas de fixação do conceito. “Faculdade psicológica universal, defeito moral, doença historicamente determinada, o bovarismo aparece, desde o início, como um fenômeno tão complexo (e até contraditório) que uma definição mais precisa se impunha”,<sup>40</sup> observa Per Buvik. Mas a abrangência que o bovarismo assume no curso dos anos não implica uma definição mais clara da noção. Pelo contrário, Jules de Gaultier sabe o quão difícil é formar um conceito a partir de noções e intuições do pensamento. Sem o pudor de empregar uma expressão idiomática de uso corriqueiro, o autor admite que o erro é constituinte de toda e qualquer construção conceitual, dotada de saltos abruptos e repleta de problemas de sequencialidade: “Comme la notion, le concept est le lieu de l’erreur et du coq à l’âne”.<sup>41</sup>

As pesquisas recentes de Buvik e Jayot a respeito da dilatação semântica da noção de bovarismo demonstram a maneira como uma mudança de orientação ideológica propagou-se pelos textos de Gaultier e afetou sua obra em desenvolvimento. É importante recuperar essa parte da história do conceito, trazida à tona, na Europa, pelos comentaristas do filósofo, posto que, no uso operado pela crítica acadêmica no Brasil, é desconhecido todo o feixe de circunstâncias que concorreu para a forte ideologização do bovarismo. Tais circunstâncias alastraram-se no começo do século XX e são concernentes, em princípio, a uma polêmica que envolvia imigrantes e povos recém-chegados na França.

A polêmica foi deflagrada pela crítica de Gaultier, publicada no artigo “O bovarismo dos desenraizados”, de 1900, a propósito dos romances de Maurice Barrès, os quais alcançaram repercussão àquela altura. O pensamento de Barrès foi relacionado, no período entregueras, à direita nacionalista francesa. Dois anos depois da publicação do artigo, Gaultier volta a citá-lo no Capítulo V de seu ensaio, capítulo denominado “O Bovarismo das coletividades: sua forma ideológica”, no qual se constrói o argumento de que formações coletivas ou países

---

<sup>38</sup> GAULTIER, 2006, p. 22.

<sup>39</sup> GAULTIER, 2006, p. 21.

<sup>40</sup> BUVIK, 2012, p. 97.

<sup>41</sup> GAULTIER, 2006, p. 38.

podem desenvolver uma inquietante fascinação em relação a modelos estrangeiros de conduta política, artística e civilizatória. Assim, segundo Gaultier, “um grupo social pode se conceber distinto do que é, solicitado por um dos dois focos diferentes da fascinação: o modelo estrangeiro e o modelo ancestral.”<sup>42</sup>

Patrono de uma tese “essencialista”, a qual reivindica que a origem e a originalidade devem sempre sobrepor-se à imitação e à inautenticidade da condição bovarista, Gaultier supõe que “elementos heterogêneos que não são assimiláveis” podem formar um “princípio de debilidade e desorganização”<sup>43</sup> para as sociedades humanas. Neste ponto da formulação do fenômeno do bovarismo, pensado em termos coletivos, Gaultier envereda rumo a um raciocínio nacionalista, conservador e um tanto xenófobo. Segundo Delphine Jayot,

ao defender a pátria, o filósofo estigmatiza todas as ideias estrangeiras que possam contradizer a afirmação da identidade nacional. Nesse sentido, a xenofobia, que no artigo sobre “O bovarismo dos desenraizados” indicava principalmente o inimigo alemão, está em plena expansão e aplica-se doravante a todo estrangeiro, para quem Jules de Gaultier adota a expressão “recém-chegado”<sup>44</sup>.

De um momento a outro, os problemas imaginários da heroína de Flaubert, que formavam até então a base do bovarismo, parecem irrelevantes diante da narrativa das influências estrangeiras que tentariam arruinar a “raça francesa”.<sup>45</sup> Embora o ensaio nunca assuma o teor de propaganda política, uma parte do texto se destina à exposição de uma forma de bovarismo que acomete a nação francesa, a qual, na avaliação de Gaultier, “entre todas as nações providas há muito tempo de uma personalidade social, é aquela que é mais largamente aberta à imigração estrangeira.”<sup>46</sup> O número crescente de imigrantes na França poderia enfraquecer a estabilidade deste país, na medida em que os “recém-chegados, que deixaram sua pátria por outra, têm uma inclinação natural a dar pouca importância ao fato nacional”,<sup>47</sup> ainda segundo o juízo de Gaultier.

Como argumenta Delphine Jayot, a partir da trilogia de Barrès, “Jules de Gaultier confere ao bovarismo, até então assinalado como um fenômeno de psicologia individual, a capacidade de descrever e interpretar um fenômeno de psicologia social”.<sup>48</sup> A mesma autora

---

<sup>42</sup> GAULTIER, 2006, p. 58.

<sup>43</sup> GAULTIER, 2006, p. 53.

<sup>44</sup> JAYOT (1), 2008, p. 169.

<sup>45</sup> GAULTIER, 2006, p. 57.

<sup>46</sup> GAULTIER, 2006, p. 68.

<sup>47</sup> GAULTIER, 2006, p. 69.

<sup>48</sup> JAYOT (1), 2008, p. 168.

ressalta, no entanto, que esta mudança de abordagem do fenômeno do bovarismo simplesmente evidencia a maneira pela qual os fundamentos ideológicos do pensamento de Gaultier, sob o pretexto de se concentrarem em uma tibia análise de personagens de ficção, seriam irrefutavelmente discriminatórios e condenatórios, se considerados no universo semântico da teoria elaborada:

Que ela fomente o nacionalismo conservador à francesa, ou que seja desviada para servir às teses antirrepublicanas do chefe da Ação Francesa, a teoria do bovarismo é usada, na virada do século, para pensar a identidade do “eu”, quer seja este eu nacional, social ou individual. Antes de se considerar o “bovarismo ideológico” como uma excrescência acidental e inoportuna da noção de bovarismo, deve-se advertir, ao compará-lo ao bovarismo psicológico aplicado a Emma, que ele repousa sobre os mesmos fundamentos ideológicos que participam de um sistema onde racialismo, hereditariedade e degenerescência se cruzam para assegurar a tal sistema sua coerência. Pois o pensamento profundamente discriminatório de Jules de Gaultier, ainda que menos legível quando se trata de Emma Bovary, não deixa de existir quando concerne a ela. E a heroína de Flaubert poderia muito bem ter enfim inaugurado a linhagem (alemã, normalista, judia...) daqueles a quem o filósofo, ajudado por alguns outros, entende descartar da Terceira República.<sup>49</sup>

O porvir da fixação do conceito de bovarismo, sobretudo no campo literário, pareceu distanciar-se do imbróglia a respeito da “essência” da nação ameaçada por imigrantes recém-chegados no território francês, os quais “trazem de seu país de origem hereditariedade, tradição, costumes e ideias morais diferentes daqueles que foram elaborados [na França] ao longo dos séculos”,<sup>50</sup> como especulava Gaultier. Há, entretanto, na recepção do conceito levada a cabo no Brasil, um agravamento desta teorização que interliga bovarismo e identidade nacional, por meio da crítica ao processo de aclimação de elementos adventícios em solo nacional. A diferença da interpretação brasileira em relação à retórica francesa do bovarismo abre uma nova faceta na perspectiva do problema, já que os pressupostos em jogo realçam, como se verá adiante, a situação de marginalidade teórica do Brasil.

Caso se queira delinear as causas da ideologização do bovarismo no bojo da filosofia de Jules de Gaultier, conviria compreender a influência de Nietzsche, seu mestre, sobre a elaboração do ensaio de 1902. É surpreendente verificar que Gaultier, no início, utiliza o termo “recém-chegado” à moda de Maurice Barrès, para designar os potenciais invasores alemães. Posteriormente, serve-se do mesmo termo para designar os judeus, que constituíam um povo

---

<sup>49</sup> JAYOT, 2007, p. 67-68.

<sup>50</sup> GAULTIER 2006, p. 68.

desprovido de lar ou território geográfico, cujo “laço nacional é puramente étnico e religioso”,<sup>51</sup> como justifica o autor. Seja pela aversão aos germânicos, seja pelo antissemitismo, Gaultier condena o bovarismo afinal encarnado em qualquer estrangeiro que possa ameaçar a integridade da pátria “real” francesa.

A mais óbvia consequência do nacionalismo conservador e antirrepublicano que contamina o discurso do inventor do bovarismo é que essa mudança de perspectiva o “levará a uma atitude menos ética que estética diante dos fenômenos da existência”,<sup>52</sup> como alega Per Buvik. Para este comentarista, a teoria do bovarismo abriga inegavelmente um segmento conturbado e difícil de mensurar. Com Jules de Gaultier, diz ele, “estamos, de maneira radiante, tal como Nietzsche, além do bem e do mal.”<sup>53</sup> Delphine Jayot, por sua vez, indica o processo de aliciamento da filosofia gaultieriana por um polêmico ideal político. Se reconhecermos, diz ela, “sobretudo por meio da exploração dos escritos nietzschianos, as premissas de uma filosofia política que encontrará, em sua aplicação pelos regimes nazistas e fascistas do século XX, seu mais desastroso prolongamento”,<sup>54</sup> poderíamos perceber como a ideologia gaultieriana pôde agitar, à sua maneira, “os meios antidreyfusistas na França.”<sup>55</sup>

### 1.3 Elementos (não) etiológicos do bovarismo

Para ser lido e contestado, o fenômeno do bovarismo teve de esperar que o repertório crítico contemporâneo pudesse estabelecer, de maneira retroativa em relação à lição dos textos, uma narrativa das aparentes causas implicadas na noção criada por Gaultier. Sucede que os nexos de causalidade atribuídos ao bovarismo não são evidentes, já que o autor forjou uma configuração bastante complexa à sua terminologia conceitual. Depois de Gaultier, deve-se considerar que interpretações do bovarismo foram sendo erguidas e postas em xeque umas pelas outras, à medida que novas categorias de pensamento pudessem acrescentar respostas ou contraprovas indisponíveis pelas formulações anteriores do mesmo fenômeno.

Quando tenta organizar uma retrospectiva, na França, da recepção da referida noção nas primeiras décadas do século XX, Delphine Jayot percebe que, “de maneira geral, pode-se dizer que o advento da noção de bovarismo no discurso crítico (...) se fez muito tardiamente

---

<sup>51</sup> GAULTIER, 2006, p. 70.

<sup>52</sup> BUVIK, 2012, p. 97.

<sup>53</sup> BUVIK, 2012, p. 102.

<sup>54</sup> JAYOT (1), 2008, p. 170.

<sup>55</sup> JAYOT (1), 2008, p. 170.

nas letras”.<sup>56</sup> Isto é, somente após sua imersão na psicologia e na psicopatologia modernas é que o conceito se consagra definitivamente nos estudos literários, os quais retêm certas características do vocabulário da teoria psicológica do bovarismo, a qual, por sua vez, é reelaborada por alguns dados provenientes do discurso psicanalítico. Quanto à interligação entre bovarismo e doença mental, nexos supostamente amparados na obra de Flaubert, Jayot alega que “é nos trabalhos franceses do início do século XX que a aliança, concernente à obra de Flaubert, entre literatura e patologia mental vai se selar definitivamente.”<sup>57</sup>

De acordo com as edições dos textos de Jules de Gaultier hoje estabelecidas, se compararmos os dois primeiros ensaios do autor, *Le bovarysme: la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, de 1892, e *Le bovarysme*, de 1902, nota-se que houve perda dos condicionantes socioculturais que agiriam, primitivamente, na explicação do fenômeno do bovarismo, em benefício do argumento a favor de uma tara original ou de uma doença autônoma. Antes motivada pela educação de Emma Bovary em um convento de moças de Rouen, pelo gosto romântico e pela bibliomania da jovem, a etiologia do bovarismo é atribuída, a partir do segundo ensaio, a uma predisposição natural do personagem.

Como percebe Delphine Jayot, “Jules de Gaultier abandonou a causalidade da educação e das leituras de Emma, exatamente aquela que a crítica literária adotou e preferiu diante de todas as outras, para substituí-la pela ideia de uma causalidade interna”.<sup>58</sup> É fácil observar que o autor dirige a atenção do leitor para o modo pelo qual as circunstâncias externas da vida de Emma se submetem à sua suposta tara, haja vista uma seleção de elementos propícios a incrementar a tendência inata do personagem: “Assim, antes de pensar que M<sup>me</sup> Bovary seja o produto das circunstâncias, é mister julgar que a necessidade interna que a rege escolheu, entre as circunstâncias do ambiente, aquelas que são próprias a satisfazer sua tendência”,<sup>59</sup> avalia Gaultier.

Não se deve espantar se o bovarismo gaultieriano não atribua papel fundamental à educação romântica e à “intoxicação literária” de Emma, acrescentadas pela história da recepção da noção e manifestas no campo das letras. Para Jayot, “Jules de Gaultier não está, como se poderia crer e como se crê recorrentemente, na origem do tema da influência da literatura, o qual vai, contudo, impor-se como componente maior da noção de bovarismo.”<sup>60</sup> Buvik concorda com a opinião da intérprete francesa e acrescenta que “segundo Gaultier, inversamente

---

<sup>56</sup> JAYOT, 2012, p. 89.

<sup>57</sup> JAYOT (2), 2008, p. 253.

<sup>58</sup> JAYOT (2), 2008, p. 253.

<sup>59</sup> GAULTIER, 2006, p. 18.

<sup>60</sup> JAYOT, 2007, p. 93



a vários comentadores de *Madame Bovary*, a influência literária terá apenas um papel acidental na transformação imaginária da realidade.”<sup>61</sup>

Com as investigações provenientes da psicologia e da psiquiatria, é reforçada a ideia de que o bovarismo de Emma constitua uma patologia, isto é, um tipo de transtorno de imaginação associado seja à histeria, seja à paranoia, quando não às duas condições ao mesmo tempo. Embora a associação entre bovarismo e paranoia seja um tanto tardia nos estudos psiquiátricos, Gaultier chegou a sinalizar o laço entre bovarismo e histeria. Como pondera Per Buvik, “aos olhos de Gaultier, Emma é governada por uma ‘tendência histérica’ que a dispõe à insatisfação, quaisquer que sejam suas condições de existência”.<sup>62</sup> Em contrapartida, já fora da bibliografia específica de Jules de Gaultier, Jayot segue o veio patológico da teoria do bovarismo e esclarece que “aplicado à psiquiatria francesa do período de 1900, o bovarismo satisfaz (...) às exigências da teoria da degenerescência; alguns anos mais tarde, ele encontrará, por intermédio dos grandes nomes da psiquiatria da década de 1930, a clínica da paranoia.”<sup>63</sup>

Ao se aproximar do campo das doenças mentais, a teoria do bovarismo toma posições que têm consequências sobre o modo de apreensão do personagem Emma e sua relação com a ordem narrativa do romance de Flaubert. Supostamente, as primeiras análises psiquiátricas privilegiaram um método interpretativo que desprezava elementos de modulação histórica e cultural, provavelmente porque pretendiam encontrar uma definição clínica para algo que o texto literário se eximiu de fazer. A ênfase na patologia de Emma ou recobre um discurso que se dirige a anular todo o regime de enunciação ficcional que caracteriza a obra de Flaubert, ou condena o romance e o romancista por não apresentarem um diagnóstico para o caso de Emma. Como acena Delphine Jayot,

Emma não mais se concebe distinta do que é em razão de uma “intoxicação literária” que teria pervertido sua personalidade; Emma se concebe distinta de si mesma porque ela sofre de uma tara original. A patologia de Emma se transforma em uma doença autônoma, tão mais independente do texto de Flaubert quanto o romance se torna inapto a oferecer uma explicação para seu mal.<sup>64</sup>

Raras vezes tivemos a oportunidade de presenciar a maneira como uma construção teórica interferiu tão contundentemente na interpretação futura da obra literária de onde surgi-

---

<sup>61</sup> BUVIK, 2006, p. 195.

<sup>62</sup> BUVIK, 2006, p. 317.

<sup>63</sup> JAYOT (2), 2008, p. 255.

<sup>64</sup> JAYOT (2), 2008, p. 253.

ra e da qual se afastara progressivamente. O caráter de ineditismo do bovarismo pôde suprir uma grande lacuna para a formação do pensamento moderno sobre a ficção e a capacidade de tornar-se outro, inerente ao homem. Mas Jules de Gaultier só conseguiu fazê-lo à custa de uma filosofia baseada na disjunção entre o modelo estético, tornado patológico, do qual se servira como fonte e o mundo empírico, isolado da ficção textual, onde as consciências viventes, diferentemente daquelas dos personagens literários, são dotadas de uma capacidade dita normal de tornar-se outro. Ora, como observa Delphine Jayot, “Jules de Gaultier instaura uma linha de divisão entre o normal e o patológico que antes não existia. Emma Bovary é convertida em ‘protótipo’ de uma nova patologia”.<sup>65</sup>

Ainda que Gaultier não tenha desenvolvido as implicações de seu método de separação entre a ficção textual, por assim dizer, e a ficção empírica das consciências viventes, sua concepção teórica implica não só a segregação da literatura diante do mundo, mas também o afastamento da crítica diante do objeto literário. Entre os riscos trazidos pelo advento do bovarismo e sua aplicação ao domínio literário, fica clara a simplificação atribuída ao romance de Flaubert, sobretudo pela incapacidade, demonstrada por Gaultier, em criticar *Madame Bovary* quanto a seus aspectos formais mais relevantes. A propósito da limitação dos pressupostos epistemológicos manejados por Jules de Gaultier, Jayot ressalta que o autor de *Le bovarysme* “atribui à linguagem e à literatura uma confiança que as conquistas teóricas ulteriores da linguística, da teoria literária ou da psicanálise ainda não haviam perturbado”.<sup>66</sup>

A ousadia formal de *Madame Bovary* constituiu uma evidente ruptura com os paradigmas praticados pela prosa de ficção ocidental; no entanto, o bovarismo gaultieriano privilegia abertamente o “enunciado em detrimento da enunciação, fazendo de *Madame Bovary* um texto unívoco e não complexo”,<sup>67</sup> acrescenta a comentarista. Como se não bastasse o desprezo pela enunciação, Jules de Gaultier procurou ainda excluir do âmago de sua teoria a própria narrativa do romance, à medida que realizou a mudança de argumento sobre a causa do bovarismo, a qual é motivada, em última instância, por uma patologia da personalidade de Emma Bovary. “Não era necessário que a educação no convento e o romantismo agissem sobre Emma da maneira como nós os vemos agir. Outras moças, em seu lugar, teriam escapado das mesmas influências ou teriam reagido contra elas de modo completamente diferente”,<sup>68</sup> tenta explicar Gaultier, mal conseguindo negar a condução da narrativa de Flaubert e a recepção que o leitor tem diante dos fatos narrados no romance.

---

<sup>65</sup> JAYOT, 2007, p. 97.

<sup>66</sup> JAYOT, 2007, p. 100.

<sup>67</sup> JAYOT, 2007, p. 100.

<sup>68</sup> GAULTIER, 2006, p. 17-18.

Em suma, além de promover a eliminação da ordem narrativa – ordem que sustenta, no mundo diegético, a sequência dos acontecimentos a partir dos princípios da fabulação, tais como empregados por Flaubert – do cerne de suas formulações sobre o bovarismo, o comentário de Gaultier acerca da obra do escritor se destina quase sempre a “aplainar toda a dificuldade [da literatura], ao desconhecer sistematicamente a dimensão irônica do texto flaubertiano e ao escolher um sentido no lugar onde a indecidibilidade mereceria ser preservada”,<sup>69</sup> acrescenta Jayot.

É preciso ter em mente, quando se encarecem os traços patológicos de Emma, que Jules de Gaultier “não atribui ao personagem romanesco um estatuto particular e não define, em momento algum, os contornos de um ‘espaço literário’”.<sup>70</sup> Gaultier procede de maneira a criar certo afastamento fenomenológico entre as consciências empíricas dos seres humanos e as consciências ficcionais dos personagens literários, mas este afastamento ocorre à revelia de uma definição das categorias da ficcionalidade literária e do discurso ficcional. Não é possível exigir da teoria do bovarismo, tal como concebida por Gaultier, uma interrogação sobre “um estatuto ontológico ou um estatuto semiológico do personagem, os quais a episteme de sua época não coloca à sua disposição”,<sup>71</sup> como conclui Jayot.

Quando o bovarismo incursiona pela primeira vez no domínio da psicanálise, notadamente quando Jacques Lacan se ocupa do problema, há uma importante alteração na interpretação da noção. Ultrapassando o uso psiquiátrico precedente, a contribuição de Lacan é situar a noção de bovarismo em uma conjuntura histórica, dentro da qual deve estar compreendida “uma reflexão crítica sobre a história da loucura”,<sup>72</sup> segundo Jayot. Assim, antigas terminologias utilizadas pelo discurso psiquiátrico são substituídas por formas de enunciação que podem descrever mais satisfatoriamente a suposta organização psíquica do bovarismo. A autora considera que “em 1946, com Lacan, o bovarismo parece afinal estar pronto para fazer sua entrada na psicanálise. A antiga tríade (personalidade, constituição, paranoia) que lhe era associada vai ser substituída, doravante, por outra: eu, imaginário, identificação”.<sup>73</sup>

Observam-se, portanto, duas configurações divergentes do bovarismo agindo no desenvolvimento da noção ao longo do século XX, as quais revelam a oposição natureza *versus* educação e meio social, oposição que resiste à descrição profunda, mas que está inscrita na crescente complexidade de definição do conceito. Quando Per Buvik afirma que “o drama da

---

<sup>69</sup> JAYOT, 2007, p. 100.

<sup>70</sup> JAYOT, 2007, p. 102.

<sup>71</sup> JAYOT, 2007, p. 102.

<sup>72</sup> JAYOT (2), 2008, p. 260.

<sup>73</sup> JAYOT (2), 2008, p. 261.

existência humana, segundo Gaultier, é que a natureza verdadeira do indivíduo é muito frequentemente colocada em contradição com a influência do meio e da educação”,<sup>74</sup> atinge-se o problema central que desnorteia os intérpretes da teoria gaultieriana, a propósito de como estabelecer o nexos entre a natureza individual do sujeito e o papel da educação e do meio social na caracterização do fenômeno do bovarismo.

#### 1.4 O processo

Quando publica *Madame Bovary* em 1857, Flaubert dedica o volume a seu defensor, Marie-Antoine-Jules Sénard, responsável pelo discurso que lhe rendeu a absolvição no processo em que fora envolvido. O agradecimento ao advogado, registrado para posteridade, revela-se não como gesto de conveniência encomiástica de Flaubert, mas como atestação de que a obra incorpora para sempre as circunstâncias históricas que a viram nascer e que a tornaram, por diversos motivos, um clássico da literatura ocidental. Pairando indecisamente entre fato e valor, considero que o qualificativo “clássico” pode ser atribuído a uma obra literária a partir do momento em que esta é capaz de apresentar questões imprevistas tanto para o autor quanto para o público contemporâneo a ela.

Lançado em 1856, na *Revue de Paris*, o romance *Madame Bovary* provocou grande escândalo na cena cultural parisiense, o qual culmina no processo movido pelo Ministério Público contra o autor, o editor e o impressor da revista, sob acusação de ofensa à moral e à religião. Entre 31 de janeiro e 7 de fevereiro de 1857 ocorreu, na VI Câmara do Tribunal Correcional de Paris, o julgamento de uma obra ficcional, de um personagem fictício e de seu autor empírico, não nomeados desta maneira, mas confusamente interligados como unidade indecomponível, por se tratar de distinções terminológicas inconcebíveis àquela altura.

O valor de novidade formal manifesto em *Madame Bovary* permitiu a realização de um grande salto na linguagem do romance moderno, além de prover o vocabulário da teoria crítica de conceitos relevantes sobre questões relacionadas à enunciação da narrativa e às vozes do discurso ficcional. No entanto, essa novidade formal não foi imediatamente aceita ou mesmo compreendida pela sociedade burguesa oitocentista, não apenas devido ao mal-estar provocado pelo comportamento da heroína de Flaubert, mas sobretudo pela técnica do estilo indireto livre, a qual introduziu elementos narrativos que comprometeram os padrões de leitura então praticados.

---

<sup>74</sup> BUVIK, 2006, p. 183-184.

O material relativo ao processo de *Madame Bovary*, que surge anexo ao romance em algumas edições e traduções do mesmo, interessa pela constatação da dificuldade em argumentar sobre um problema decerto tão capcioso que mal podia ser nomeado. Incapaz de sustentar com profundidade analítica uma discussão que pudesse tecnicamente comprovar a suposição de que o romance ofenderia a moral e a religião, o processo caracterizou-se por certa incompetência dos encargos do ônus de prova. Não obstante a notável *plaidoirie* de Sénard, os críticos divergem sobre os motivos da absolvição de Flaubert em um caso onde acusação e defesa parecem ter mantido posições conservadoras.

O julgamento de *Madame Bovary* deixa exposta toda a fragilidade da relação que o leitor mantinha com as principais categorias da ficcionalidade literária. Segundo Maria Rita Kehl, “o processo atesta o fracasso do projeto dialógico do texto flaubertiano, em que a alternância indiscriminada entre as vozes do narrador e dos personagens deveria possibilitar um distanciamento irônico por parte do leitor”.<sup>75</sup> Mas a acolhida negativa do público pode significar que houve sim certo entendimento da ironia flaubertiana e de seu projeto dialógico, já que se instalou o processo.

O estilo de Flaubert ficou caracterizado pela construção de desníveis de fabulação concernentes à divisão do narrar e do descrever e pela agilidade dos cortes e transições entre os cenários. Os elementos particulares deste estilo começam pela “originalidade gramatical”<sup>76</sup> de um texto em prosa que, segundo Proust, empreendeu uma diferença no uso de determinados tempos e aspectos verbais, pronomes pessoais, preposições e advérbios na língua literária francesa e culminam na “extraordinária mudança de velocidade”<sup>77</sup> por meio da qual o narrador flaubertiano pode transmitir a medida do tempo. O paradigma aberto por Flaubert levou Borges a lembrar-se do escritor como aquele que “encarnava a dignidade da profissão das letras”<sup>78</sup> e que, pela primeira vez na história moderna do romance, foi capaz de consagrar-se “à criação de uma obra puramente estética *em prosa*”.<sup>79</sup>

Maria Rita Kehl corrobora a posição de Dominick La Capra, cuja tese baseia-se na ambiguidade do estilo de Flaubert e na inadequação dos argumentos utilizados pela Promotora, e observa que “os fatores que efetivamente decidiram o processo não estavam inteiramente

---

<sup>75</sup> KEHL, 2008, p. 131.

<sup>76</sup> PROUST, 1988, p. 135.

<sup>77</sup> PROUST, 1994, p. 78.

<sup>78</sup> BORGES, 2008, p. 142.

<sup>79</sup> BORGES, 2008, p. 144. Grifo do autor.

te conscientes, nem mesmo para as partes envolvidas”.<sup>80</sup> A autora aponta a origem precisa do *misreading* que acometeu todo o julgamento de *Madame Bovary*:

(...) o que se nota é que tanto a acusação quanto a própria defesa estão tratando autor, narrador e personagens como uma única voz, de modo que não se sabe ao certo se quem deve ser punido é Gustave Flaubert, Emma Bovary ou o estilo da obra, o que levou Dominick La Capra a afirmar que o crime de que *Madame Bovary* foi acusado era basicamente um crime de linguagem.<sup>81</sup>

Em que pesem os elementos intrínsecos ao discurso romanesco que intervieram para o desconcerto do leitor diante da obra, alguns fatores políticos têm sido mencionados como relevantes para a abertura do processo contra Flaubert. De acordo com Peter Gay, “a maioria dos historiadores tem visto o caso de *Madame Bovary* assim como Flaubert acabou por considerá-lo: uma questão política”.<sup>82</sup> O crítico assinala que o oportunismo e os interesses carreiristas do promotor de Estado Ernest Pinard devem ser levados em conta, sobretudo quando se trata de entender a ganância pessoal de Pinard em participar ativamente do processo, ainda que seus superiores tentassem dissuadi-lo de permanecer à frente dos trabalhos da Promotoria:

A julgar pela energia com que conduziu o processo, parece que Pinard ficara chocado com *Madame Bovary*, em parte seduzido por sua força literária, em parte convencido de que devia proteger o público daqueles tentadores que convidavam à imoralidade.<sup>83</sup>

O tratamento formal que Flaubert dedicara ao texto de *Madame Bovary* permitiu que o romance constituísse um lugar de diferença em relação a outras obras produzidas no mesmo momento. O caso de Flaubert possibilitou a Hans Robert Jauss desenvolver o conceito de horizonte de expectativas e esclarecer de que modo uma “nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida”.<sup>84</sup>

É justamente o conhecimento do horizonte de expectativas de uma obra o critério que nos permite avaliar sua novidade e originalidade, perfilando tal obra de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às convenções estéticas presentes em determinado período ou gênero literário. O processo movido contra *Madame Bovary* evidencia de que modo uma nova

---

<sup>80</sup> KEHL, 2008, p. 135.

<sup>81</sup> KEHL, 2008, p. 131.

<sup>82</sup> GAY, 2010, p. 93.

<sup>83</sup> GAY, 2010, p. 94.

<sup>84</sup> JAUSS, 1994, p. 53.

forma pode perturbar todo o sistema literário, ou a série literária em vigência, e superar o horizonte de expectativas de sua época, como afirma Jauss:

A nova forma literária que obrigou o público de Flaubert a uma percepção inabitual da “fábula desgastada” foi o princípio do narrar impessoal (ou desinteressado), vinculado ao artifício do assim chamado “discurso indireto livre”, manejado por Flaubert com virtuosidade e coerência no tratamento do foco narrativo.<sup>85</sup>

O que se espera de um texto literário realmente inovador é que ele force o receptor a uma nova consciência crítica quanto aos protocolos habituais de leitura. De acordo com Terry Eagleton, em vez de “simplesmente reforçar as percepções que temos, a obra literária, quando valiosa, violenta ou transgredir esses modos normativos de ver e com isso nos ensina novos códigos de entendimento”.<sup>86</sup> Flaubert não foi o primeiro nem o único escritor a ser processado pelo Estado ou por outra instituição corporativa ou eclesiástica. A história da literatura oferece numerosos exemplos de autores cujas obras foram negligenciadas, censuradas ou banidas de bibliotecas ou livrarias seja por razões morais e religiosas, seja por razões políticas.

Há décadas, Luiz Costa Lima vem estudando o fenômeno que denomina de “controle do imaginário”, com o intuito de analisar os mecanismos por meio dos quais a sociedade ocidental regulamenta e ajusta o discurso ficcional diante das realidades institucionalizadas em épocas determinadas. Costa Lima percebe que as exigências controladoras do romance, presentes desde a instituição deste gênero literário, sobretudo a partir de *Dom Quixote*, ainda atuavam em pleno século XIX, momento em que o discurso romanesco encontraria sua suposta legitimidade diante do público burguês.

Para o teórico brasileiro, “o processo que sofre Flaubert, ao mesmo tempo que Baudelaire”,<sup>87</sup> demonstraria que a autonomia do romance é sempre relativa e complicada, fato que corrobora a dificuldade de emancipação do discurso ficcional na modernidade. Isso equivale a dizer que o controle do imaginário não foi desmentido pelo prestígio concedido à arte no século XIX, posto que tal prestígio estaria fundamentado na prévia neutralização do potencial polêmico da literatura.

Baudelaire, contemporâneo de Flaubert, não teve a mesma sorte do amigo, e assistiu quase impotente a *Flores do mal* ser condenado pelos tribunais imperiais. Não se compreende bem a razão do distinto veredicto aplicado a ambos os autores, mas Dolf Oehler sugere que

---

<sup>85</sup> JAUSS, 1994, p. 53.

<sup>86</sup> EAGLETON, 2006, p. 120.

<sup>87</sup> LIMA, 2009, p. 356.

Flaubert, diferentemente de Baudelaire, dispunha de boas relações em virtude de seu nome de família e contou com um advogado proveniente da burguesia conservadora, respeitado no cenário político do Segundo Império:

O processo contra *Madame Bovary* terminou, é certo, com uma absolvição, mas só porque Flaubert dispunha de melhores relações, sendo Sénard seu defensor, um dos protagonistas de junho de 1848. Se esse paladino da burguesia honesta aceitara a causa de um autor, isso pesava mais do que todo escrúpulo moral que podia ser alegado sobre a devassidão de Emma e de seu inventor.<sup>88</sup>

Fora da arena jurídica, a grande contribuição do processo contra Flaubert foi lançar as bases de uma discussão sobre como abordar o pacto de leitura exigido por sua obra. A noção de pacto de leitura engloba as situações textuais e extratextuais referentes às posições ocupadas pelos agentes ligados à produção, à circulação e à recepção de dada obra literária em determinado contexto. A distinção funcional das categorias pertencentes à ficcionalidade literária e o modo como operam na criação estética, na imaginação do leitor e no discurso da crítica literária é o detalhe fundamental que será incorporado não apenas à fortuna crítica de Flaubert, mas também à moderna teoria literária.

É impossível referir-se a *Madame Bovary* sem mencionar as circunstâncias hermenêuticas que desafiaram o senso comum, chocaram os pressupostos éticos partilhados pela comunidade de sua época e transformaram o romance em clássico da prosa de ficção moderna. A partir da singularidade do romance de Flaubert, Jauss desenvolve a tese de que uma obra literária pode, “mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo.”<sup>89</sup>

Mestre na arte da resistência e da esquivia, Flaubert deve a seus talentos “a inimizabilidade no processo de 1857”,<sup>90</sup> de acordo com Leda Tenório da Motta. Reconhecida como uma enunciação sem centro, a narrativa flaubertiana teria impossibilitado os juízes do Segundo Império de “localizar quem diz o que diz no texto, e assim de apontar com o dedo a responsabilidade do autor.”<sup>91</sup> Se alegam que o verdadeiro crime de Flaubert é seu estilo, sua memorável defesa está contida na proclamação da fórmula-blogue *Madame Bovary, c'est moi*, o enunciado que reconhece o poder do discurso ficcional no exato momento de seu veto.

---

<sup>88</sup> OEHLER, 1999, p. 390.

<sup>89</sup> JAUSS, 1994, p. 56.

<sup>90</sup> MOTTA, 1997, p. 101.

<sup>91</sup> MOTTA, 1997, p. 101.



O episódio do processo contra Flaubert não é referido por Jules de Gaultier em seu ensaio de 1902 e tampouco a frase atribuída ao escritor é mencionada pelo filósofo. Por circunstâncias aleatórias do mundo das letras, o discurso moderno encarregou-se de associar a noção de bovarismo à frase mítica de Flaubert, sem que se saiba ao certo quem responsabilizar pela criação do novo laço. A conjunção desses enunciados é uma consequência tardia do bovarismo das letras, uma modalidade retórica que elabora mal a questão da autoria e da autoridade e finge desprezar a propriedade mantenedora dos discursos.

É mais ou menos assim que “o encontro de um enunciado apócrifo (*Madame Bovary, c’est moi*) e de uma definição póstuma (*se concevoir autre que l’on est*) se torna finalmente um dos pedestais da crítica do bovarismo das letras”,<sup>92</sup> como defende Delphine Jayot. É também assim que a obra ficcional de Flaubert, suscetível de censura, se diferencia da esfera do bovarismo que a sucedeu. Instância todo-poderosa, o bovarismo das letras pode ser tomado como metonímia de um segmento recente da crítica acadêmica, que tem no crítico argentino Ricardo Piglia, adiante mencionado, seu maior representante. Este segmento teria encontrado para si um espaço virtual de celebração da ficção, no qual as apropriações de textos alheios fomentam uma experiência peculiar da teoria literária.

### 1.5 Emma fracassa no bovarismo

É significativo o modo como Gaultier faz a transição entre a variante patológica do bovarismo, reconhecida nos personagens de Flaubert, e a faculdade de se conceber outro, a qual, nos casos ditos normais, pode ser sinônimo, para o indivíduo, de um benfazejo poder de realização e de adaptação. Gaultier julga que, perspectivado a partir dos romances de Flaubert, o bovarismo acarreta “consequências perniciosas”,<sup>93</sup> uma vez que o personagem que se concebe outro não consegue realizar a concepção nova que formou sobre si e não atinge o ideal que teria forjado para sua vida. Para o autor,

o poder de se conceber outro se manifesta com uma clareza tão mais viva em todos os personagens de Flaubert que estes, pela impotência em identificar-se com o modelo que elegeram, deixam-nos ver melhor o afastamento entre a realidade que eles representam, da qual eles não podem se desvencilhar e que persiste sob nossos olhos – e aquela que seus gestos desenham para nós.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> JAYOT, 2007, p. 183.

<sup>93</sup> GAULTIER, 2006, p. 108.

<sup>94</sup> GAULTIER, 2006, p. 108-109.

Trata-se de uma avaliação incômoda sobre o insucesso dos personagens flaubertianos, demonizados pela incapacidade de fazer operar o bovarismo de maneira conveniente ou adequada. Se a crítica posterior descuidou de uma conclusão simples ou se o próprio Gaultier não se deu conta daquilo que sua teoria estava querendo dizer, algo parece certo: Emma Bovary, o personagem que empresta sua identidade ao bovarismo, noção a partir da qual se desenvolve uma imensa construção teórica que rememora seu nome, nada mais fez que fracassar em sua tentativa de tornar-se outra. Consequentemente, boa parte do pensamento sobre o bovarismo incumbiu-se de elaborar formulações negativas que se atualizam contrariamente ao paradigma fixado.

Gaultier realça a ideia de que um “grau de benfeitoria da evolução bovária”<sup>95</sup> pode ser apreensível nos casos ditos normais da faculdade de conceber-se outro e tenta circunscrever “o limite onde o bovarismo cessa de ser a expressão de um progresso normal para se tornar uma patologia”.<sup>96</sup> Exprimindo uma concepção aparentemente liberalista sobre a necessidade de bem-estar e de ascensão social, Gaultier considera que, nos casos normais em que a faculdade está presente, esta última é exercida de maneira eficaz. O poder de conceber-se outro, nestas circunstâncias, comporta “um poder de realização e de adaptação (...), um meio para um ser acrescentar algo à sua personalidade, para modificá-la, sem destruí-la, para deslocá-la, sem arruiná-la.”<sup>97</sup>

Este raciocínio supostamente progressista, além de contrastar com o argumento de que o bovarismo conteria um princípio funesto, argumento com o qual Gaultier iniciara seu ensaio, supõe ainda uma controversa igualdade entre o eu ideal e o eu real, ou entre a vida real e o projeto de vida sonhado pelo indivíduo. É evidente que, havendo uma coincidência entre realidade e ficção, é solapado o preceito profundo do bovarismo, preceito que tem sua razão de ser na insatisfação pessoal, já que, como “faculdade de descontentamento e insaciabilidade, [o bovarismo] denota a faculdade humana por excelência”.<sup>98</sup>

Outro ponto obscuro do argumento sobre a benfeitoria permitida pela evolução bovária consiste na defesa de que o poder de realização e adaptação que o bovarismo comporta em seu estado normal eventualmente se confunda com aquilo que o autor nomeia de faculdade de educação. Por faculdade de educação, Gaultier parece supor um movimento de elevação e de evolução dado a partir do exterior e que não sofre interferência da vontade humana. Na

---

<sup>95</sup> GAULTIER, 2006, p. 114.

<sup>96</sup> GAULTIER, 2006, p. 112.

<sup>97</sup> GAULTIER, 2006, p. 109.

<sup>98</sup> GAULTIER, 2006, p. 120.

impossibilidade de atribuir algum significado religioso ou metafísico para o termo “elevação”, é forçoso entender dito princípio como um meio de ascensão social e econômica.

A eficácia da noção repousa, portanto, sobre a existência desse poder bovárico que permite ao homem apropriar-se dos resultados de um esforço que ele não cumpriu por si mesmo e assimilar esses resultados. Este poder bovárico confunde-se aqui com a faculdade de educação.<sup>99</sup>

Em certas leituras de *Madame Bovary* que surgiram no século XIX, sobretudo em virtude do cotejo da obra de Flaubert com narrativas de Zola, o caso de Emma é relacionado a uma forma de elã democrático em direção a altas posições sociais e econômicas, cujo anseio inicial é convertido em um “*déclassement*”, em uma queda social e/ou moral do personagem. Gaultier, no entanto, não examina o bovarismo por esse ângulo, tanto mais porque sua teoria, limitada às formulações oitocentistas acerca da sociedade, não leva em conta a “dimensão imaginária da identidade social”,<sup>100</sup> como lembra Delphine Jayot. Estão em jogo múltiplos componentes na posição de Madame Bovary, pois, como dissera Claude Duchet, Emma é uma “camponesa de origem, aristocrata no desejo e pequeno-burguesa em vida.”<sup>101</sup>

*Le bovarysme* deixa escapar postulações divergentes que acarretam, por sua vez, incoerências praticamente impossíveis de ser negadas pelo uso posterior que se fez, quando não do conjunto da obra de Gaultier, pelo menos da célebre noção criada pelo autor. À medida que o ensaio se desenrola, o bovarismo abrange uma lei essencial da existência fenomenal, à qual toda entidade consciente vivente está submetida. Em uma boa intuição, Gaultier talvez chegue perto da problemática que resume sua teoria, ao sustentar que “o bovarismo é (...) a forma que toma a lei do devir durante toda a parte do trajeto que ela cumpre sob o olhar da consciência.”<sup>102</sup> É mantida, de qualquer maneira, a ruptura operada entre a mesma noção formulada como o poder de conceber-se outro, considerada um mal do qual os personagens de Flaubert seriam os portadores em sua acepção patológica, e o poder bovárico que contém uma aplicação universal e é expresso como a própria lei e condição da vida fenomenal.

Todas essas ramificações semânticas que caracterizam a noção gaultieriana levam Delphine Jayot a afirmar que “não é mais a obra de Flaubert que permite deduzir o bovarismo, mas este último que permite, entre outras aplicações, reler Flaubert. A partir de 1902, o bova-

---

<sup>99</sup> GAULTIER, 2006, p. 110.

<sup>100</sup> JAYOT, 2012, p. 89.

<sup>101</sup> DUCHET, 1983, p. 16.

<sup>102</sup> GAULTIER, 2006, p. 111.

rismo ‘existe’ e, independentemente de Flaubert.”<sup>103</sup> Entretanto, a constatação de que, como construção teórica independente, o bovarismo tenha percorrido um caminho de emancipação em relação aos textos de Flaubert não implica a liberação de Emma Bovary do solo de teorização do conceito. Como é possível um personagem de ficção oferecer tantos atrativos para a teoria e ainda resistir à determinação de sentido que essa mesma teoria deseja – embora não admita – impor a um ser de papel?

Em mais de um século e meio de crítica sobre o romance, são vários os hiatos formados entre *Madame Bovary*, a formulação conceitual de Gaultier e o personagem epônimo. Com ou contra o bovarismo, Emma se transformou em uma figura paradigmática tanto para o estudo da ficção moderna quanto para a fundação do pensamento sobre a condição feminina nas sociedades ocidentais contemporâneas. Por sua vez, o bovarismo, sempre atrelado à heroína de Flaubert, possibilitou a abertura de instigantes questões sobre o papel da leitora e a inserção do problema do desejo na constituição do sujeito feminino, tais como têm sido usualmente exploradas pela teoria literária e pela teoria psicanalítica. A partir de Emma, desdobram-se as descobertas, declinaram-se as análises e multiplicaram-se as opiniões, mas nunca se chegou a uma síntese satisfatória sobre sua *persona*.

Eivada de aporias, a difusão do bovarismo floresceu em argumentos erráticos e efetuou grandes transições geográficas e imaginárias. Ela adquiriu, sintomaticamente, a característica seminal que Jules de Gaultier não cansou de repetir, a propósito de sua própria criação. Exatamente dessa maneira, a retórica do bovarismo segue a ordem do discurso de seu inventor: ela é escandalosamente movente e, a todo instante, diferente de si mesma. Cristalizada parece ser apenas a “tendência” em considerar Emma Bovary uma histórica *avant la lettre*. Será possível concebê-la de outra maneira?

## 1.6 Tentativas de realinhamento entre a crítica de Flaubert e o bovarismo

A ampliação e a diversificação da fortuna crítica de Flaubert devem muito à relevância adquirida pelo bovarismo, não obstante a trajetória de emancipação do conceito em relação à obra flaubertiana. Segundo Delphine Jayot, “desde o fim dos anos de 1960, o bovarismo integra massivamente os estudos flaubertianos, tornando-se o traço idiossincrático da criação flaubertiana.”<sup>104</sup> Efetivamente, ao longo da segunda metade do século XX, o conceito cunha-

---

<sup>103</sup> JAYOT, 2007, p. 59.

<sup>104</sup> JAYOT, 2007, p. 214-215.

do por Gaultier é redimensionado por vários autores e obtém formas particulares de visibilidade em textos de teoria literária e crítica comparada.

Jean-Pierre Richard examina detalhadamente certas metáforas e imagens poéticas que aparecem com recorrência na prosa flaubertiana. O autor se interessa por imagens ligadas à fluidez da matéria e aponta, como sensações preferidas no campo perceptivo dos romances de Flaubert, os estados de indistinção. Segundo Richard, o ser flaubertiano vive em um universo de metamorfoses e se exprime por sua plasticidade. Faltando-lhe consistência e fixidez, esse ser persegue um ideal de estabilidade ou durabilidade que sua fraqueza o impediria de atingir. Richard conclui que o verdadeiro bovarismo “é o movimento de um ser que, incapaz de descobrir um pouso, escolheu viver em um desequilíbrio prolongado”,<sup>105</sup> e corrige a fórmula anterior de Gaultier, pois afirma que o bovarismo consiste na “impotência de conceber-se como quem quer que seja”, isto é, no “mal de não ser ninguém”.<sup>106</sup>

O fenômeno bovarista, na perspectiva de Richard, leva à “constatação de uma impossível fixidez identitária,”<sup>107</sup> segundo Delphine Jayot. Ao negar uma explicação psicológica para o desejo de Emma, Richard inaugura “uma linha interpretativa incompatível com aquela desenvolvida por Jules de Gaultier”,<sup>108</sup> posto que o bovarismo gaultieriano criou uma identidade forte e irrefutável para a consciência humana, por meio de um discurso que traçara um caminho de retrocesso ao chegar perto “da hipótese do inconsciente”.<sup>109</sup>

René Girard, por sua vez, analisa o fenômeno do desejo triangular e incute nele um caráter fundamental para a teoria do romance que desenvolve. O crítico procura uma explicação de ordem metafísica para o bovarismo de Emma, aspecto que torna sua análise distinta do aparente materialismo de Gaultier e interessante do ponto de vista de como o romance se processa, mas desnecessariamente complicada quanto aos devaneios da heroína. Girard reacende a questão “do processo de educação romanesca que havia sido tomada como nulidade por Jules de Gaultier”<sup>110</sup> e vê, no bovarismo, uma das formas do desejo segundo o Outro. Esta nomenclatura designa a ideia de que o sujeito deseja (e imita) aquilo que outros desejam ou já desejaram antes dele. O mecanismo de atuação do desejo triangular pode ser visto em obras ficcionais de romancistas como Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoiévski e Proust.

---

<sup>105</sup> RICHARD, 1954, p. 148.

<sup>106</sup> RICHARD, 1954, p. 148.

<sup>107</sup> JAYOT, 2007, p. 206.

<sup>108</sup> JAYOT, 2007, p. 206.

<sup>109</sup> JAYOT, 2007, p. 111.

<sup>110</sup> JAYOT, 2007, p. 185.

Girard diferencia os romances românticos dos chamados romances romanescos, segundo sua própria terminologia. Seriam românticas as obras que manifestam uma crença na espontaneidade do desejo e romanescas, aquelas outras nas quais existiria uma encenação desta ilusão. Nas obras romanescas, a presença de um mediador ou rival entre o sujeito e o objeto frustra a vaidade romântica de originalidade e autonomia do ser, por demonstrar que “os individualismos ardentemente declarados escondem uma nova forma de cópia.”<sup>111</sup> O homem seria incapaz de desejar espontaneamente e, portanto, sua liberdade é colocada em questão. Seu objeto de desejo lhe é designado por outrem, por um terceiro ou pela própria literatura, como ilustrariam os personagens Dom Quixote e Emma Bovary.

Dois grandes marcos da crítica do imaginário francesa, tanto a obra de Richard quanto a de Girard representam tentativas de realinhar a teorização do bovarismo ao estudo da obra ficcional de Flaubert, mas retiram dessa conjuntura conclusões distintas daquelas aduzidas originalmente por Gaultier, quando da criação do conceito. Podemos falar, portanto, de uma revisão de posições que atinge a teoria do bovarismo e os estudos flaubertianos, sobretudo depois dos aportes trazidos pela psicanálise, os quais permitem uma nova dinâmica entre o conceito e a obra literária de Flaubert.

Delphine Jayot crê que o bovarismo nunca chegou a se transformar efetivamente em um conceito psicanalítico, devido às incompatibilidades registradas entre a psicologia e a psicanálise, principalmente no que concerne à constituição da subjetividade, da alteridade e do desenvolvimento mais recente da noção de imaginário. Ainda que, para a comentarista, Lacan tenha retirado o bovarismo da “âncora patológica”<sup>112</sup> encontrada no conceito cunhado por Gaultier, a formulação do filósofo nunca possuiu afinidades com o pensamento de Freud. A propósito, Jayot explica que, “se a fórmula gaultieriana parece prefigurar, como aquela de Rimbaud (*Je est un autre*), uma problemática narcísica, tal como a teoria freudiana poderá desenvolvê-la, esta fórmula não assume o postulado fundamental do inconsciente”.<sup>113</sup>

Nas últimas duas décadas, todavia, constato que uma parte das linhas de interpretação do bovarismo, pelo menos no Brasil, como se verá adiante, mostra interesse em perquirir o ideal romântico feminino e expor os danos causados pela posição da mulher diante do discurso do Outro. É preciso convir, em suma, que o esforço de confluência entre bovarismo e estudos literários fica mais marcado a partir da segunda metade do século XX, ainda que não implique redução dos dois elementos a um denominador comum.

---

<sup>111</sup> GIRARD, 1961, p. 29.

<sup>112</sup> JAYOT (2), 2008, p. 260.

<sup>113</sup> JAYOT, 2007, p. 109.

## 1.7 Inserção do bovarismo no pensamento brasileiro

Ultrapassando os estudos flaubertianos, o termo bovarismo obteve enorme repercussão na crítica moderna internacional, principalmente pelos aspectos psicossociais que se vinculam à expressão. No Brasil, o emprego deste termo, direta ou indiretamente vinculado à teoria de Jules de Gaultier, expandiu-se desde o início do século XX, acompanhando as sucessivas elaborações sofridas pela noção. Ainda que mantenha relação com a matriz retórica francesa, a aparição, no pensamento brasileiro, do conceito de bovarismo confunde-se com a necessidade de os pensadores da elite intelectual refletirem sobre a constituição da identidade nacional.

A problemática do bovarismo se faz presente em momentos que afetam a institucionalização da crítica literária em nosso país e o conceito cunhado por Gaultier é usado para descrever características percebidas no sistema intelectual local, características as quais desembocam na implementação da literatura comparada no Brasil. Aqui, a expansão do bovarismo une a percepção local do fenômeno da modernidade às questões do Estado Nação brasileiro, bem como à construção de ideais sociais ou heróis coletivos, à medida que o discurso crítico analisa as ideias, os temas e o vocabulário sobre os quais repousam seus próprios fundamentos teóricos e epistemológicos.

A história de um conceito implica uma complexa dissociação entre sua suposta origem e sua efetiva finalidade. Responsável por tal observação, Nietzsche apontou o percurso algo perverso que há entre a gênese de uma coisa e sua utilidade final. A “ininterrupta cadeia de signos de sempre novas interpretações e ajustes, cujas causas nem precisam estar relacionadas entre si,”<sup>114</sup> deve permitir ao historiador das ideias compreender que o desenvolvimento de um objeto, de um órgão ou mesmo de um conceito “é tudo menos o seu *progressus* em direção a uma meta, menos ainda um *progressus* lógico e rápido, obtido com um dispêndio mínimo de forças”.<sup>115</sup>

Esta genealogia nietzschiana forneceu importantes subsídios a Foucault e a seu projeto de uma arqueologia do saber. Logo, as rupturas e as discontinuidades que fazem parte de qualquer formação discursiva poderiam indicar “os caminhos que, de um domínio a outro, asseguram a circulação, a transferência, as modificações dos conceitos, a alteração de sua forma ou a mudança de seu terreno de aplicação”.<sup>116</sup> A errática história do bovarismo deixa

---

<sup>114</sup> NIETZSCHE, 2004, p. 66.

<sup>115</sup> NIETZSCHE, 2004, p. 66. Grifos do autor.

<sup>116</sup> FOUCAULT, 2005, p. 67.

ver a submissão do conceito às “regras sucessivas de uso”<sup>117</sup> empregadas no curso dos anos, as quais transformaram a fórmula criada por Gaultier em um significante desafiadoramente lábil.

Foi provavelmente Lima Barreto o primeiro artista a transportar para a crítica local o conceito de bovarismo. Em uma crônica de 1904, intitulada “Casos de bovarismo”, Barreto escreve suas impressões sobre a recém-lida obra de Jules de Gaultier, *Le bovarysme*, lançada pouco tempo antes na França. Embora comente os aspectos do bovarismo relativos aos romances de Flaubert, o cronista imediatamente desvia sua argumentação para a realidade brasileira, perspectivada a partir da cidade do Rio de Janeiro. Diverte-se em apontar comportamentos cotidianos de impostura, malandragem ou abuso de poder, os quais denotam novas formas de interpretação do conceito postulado por Gaultier.

Barreto descreve indivíduos atingidos pelo bovarismo, presumindo-se outros, por ganância, vaidade ou modéstia afetada. O exemplo a seguir é de um homem que finge ser delegado, para não pagar o passe do trem, enquanto um ministro de Estado faz questão de apresentar seu bilhete ao cobrador:

É no trem, trem de subúrbios; vem cheio. Entra o recebedor pela porta da frente. No segundo ou terceiro banco, alguém diz:  
– Sou delegado, tenho passe.  
O condutor afastou-se. Continua o auxiliar a receber os bilhetes de passagens pacientemente. Quase ao chegar à portinhola do vagão, espera que um retardatário lhe mostre o seu. Ei-lo que olha o pequeno papel; é um ministro de Estado que o apresenta ordinariamente.<sup>118</sup>

Admirador de Flaubert, Lima Barreto soube catalogar numerosas idiossincrasias que puderam abrir uma fértil seara para a nomeação de um bovarismo nacional. Seus principais heróis, Policarpo Quaresma e Isaías Caminha, refletem o idealismo e o inconformismo que marcam uma grave separação entre indivíduo e sociedade. Certa vez, um crítico francês afirmou, utilizando uma expressão idiomática, que o bovarismo exige coisas impossíveis, “demande des oranges à des pommiers”,<sup>119</sup> com a intenção de indicar o desajuste experimentado entre o herói do romance e a multidão.

O conhecimento do conceito de bovarismo mostrou-se importante para as formulações de ensaístas e pensadores sociais brasileiros. Em diversas oportunidades e por diferentes caminhos metodológicos, discute-se o fato de nosso sistema intelectual ter sido caracterizado,

---

<sup>117</sup> FOUCAULT, 2005, p. 5.

<sup>118</sup> LIMA BARRETO, 1956, p. 58.

<sup>119</sup> PLISKIN, 1994, p. 99.



desde sua legitimação, pelo “receio de ser original”,<sup>120</sup> como enfatiza Luiz Costa Lima. Ao longo do século XIX, começam a ficar expostos alguns problemas herdados do aparato colonial, os quais persistiram no pensamento brasileiro: a dominância de uma cultura oral no interior de uma civilização da escrita, a submissão às *idées reçues*, a assimilação das novidades vindas do estrangeiro, o culto prestado ao intuicionismo, entre outros.

A consequência mais perversa desse estado de coisas foi impedir, mesmo após a independência política do Brasil, o livre desenvolvimento de discursos e construções epistemológicas realmente emancipadas, já que “não ser capaz de teorizar significa, no melhor dos casos, adaptar, e, no caso normal, manter um estatuto colonial”.<sup>121</sup> Em última instância, Luiz Costa Lima associa a “falta de inquietação filosófica”<sup>122</sup> dos brasileiros à vivência instável da lei no campo marginal que ocupam, ambos os fatores responsáveis por uma forte inaptidão, em território nacional, ao exercício da teoria.

A adulação às ideias estrangeiras chega a ser um *topos* recorrente na história da crítica literária brasileira. Criada por Mário de Andrade, a expressão “moléstia de Nabuco” designa ironicamente o sentimento de atopia, desterro ou desajuste enfrentado pelo intelectual brasileiro, de inclinações afrancesadas, diante de sua própria terra. Há uma célebre passagem do livro *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, na qual o autor pernambucano confessa preferir “um pedaço do cais do Sena à sombra do Louvre a todas as paisagens do Novo Mundo”.<sup>123</sup>

Entre os intelectuais que integraram o movimento modernista, a trajetória de Paulo Prado é exemplar, quando se trata de observar o incômodo da elite nacional em relação ao próprio país. O trecho a seguir indica a tomada de consciência de que nossa entrada para a modernidade dava-se de modo problemático e, contrariamente às grandes expectativas do projeto modernista de 1922, o movimento não conseguira livrar-se da avassaladora sensação de dependência que sustentaria toda a vida cultural e política do Brasil:

Tudo é imitação, desde a estrutura política em que procuramos encerrar e comprimir as mais profundas tendências da nossa natureza social, até o falseamento das manifestações espontâneas do gênio criador. (...) Nesta terra, em que quase tudo dá, importamos tudo: das modas de Paris – ideias e vestidos – ao cabo de vassoura e ao palito. Transplantados, são quase nulos os focos de reação intelectual e artística. Passa pelas alfândegas tudo que constitui as bênçãos da civilização: saúde, bem-estar material, conhecimentos, prazeres, admirações, senso estético.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> LIMA, 1981, p. 10.

<sup>121</sup> LIMA, 1981, p. 15.

<sup>122</sup> LIMA, 1997, p. 257.

<sup>123</sup> NABUCO, 2004, p. 49.

<sup>124</sup> PRADO, 2001, p. 204.

A contribuição definitiva para a associação explícita entre bovarismo e identidade nacional é dada por Sérgio Buarque de Holanda. Em *Raízes do Brasil*, ao falar sobre as formas de evasão da realidade que impregnaram determinados preceitos liberais e românticos que vigoraram entre nós, o autor lança mão do termo bovarismo em uma curta, porém interessante, passagem na conclusão do capítulo “Novos Tempos”. O autor sublinha a importância dada, pelos brasileiros, aos sinais superficiais de cultura e ilustração, e destaca como “o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana”.<sup>125</sup>

O ensaio de Holanda adota padrões de investigação da historiografia e da sociologia alemãs. Logo, o detalhe trazido pelo termo bovarismo, proveniente de uma área discursiva distinta daquela empregada pelo autor, aguça nossa curiosidade. É certo que uma das tônicas do mencionado capítulo é criticar a desastrosa influência do positivismo sobre o pensamento moderno do Brasil, um país “de pessoas de imaginação cultivada e leituras francesas”.<sup>126</sup> Porém, no curso da argumentação de Holanda, o termo bovarismo não é colocado em relação direta com a crítica ao positivismo.

Em outros contextos latino-americanos, verifica-se que a noção de bovarismo fora sujeita a confusas manipulações, quando da tentativa de apontar as supostas afinidades desta noção com a filosofia de Auguste Comte. Stéphanie Decante documenta um exemplo, a propósito da ligação explícita entre bovarismo e positivismo, ao estudar os ensaios do filósofo mexicano Antonio Caso Andrade, que utilizou a noção de Gaultier tanto para atacar o positivismo dominante na elite intelectual do México quanto para propor os “princípios de uma construção identitária que pudesse reger, de maneira harmoniosa, as leituras e as influências estrangeiras, sem renunciar aos valores mexicanos”.<sup>127</sup> Todavia, quanto ao contexto brasileiro, não se sabe o que pensaria Sérgio Buarque de Holanda acerca das concepções de Jules de Gaultier, sobre quem *Raízes do Brasil* não exhibe nenhuma alusão concreta.

Há um “*bovarismo* nacional, grotesco e sensaborão”<sup>128</sup> que atuaria como uma espécie de mal de origem na formulação de uma representação de identidade feita pelos brasileiros a respeito de si mesmos. Holanda adverte que os efeitos do bovarismo, ainda que menos sensíveis com o passar do tempo, foram suficientes para a conservação da “ideia de que o país não pode crescer pelas suas próprias forças naturais: deve formar-se de fora para dentro, deve

---

<sup>125</sup> HOLANDA, 2010, p. 162.

<sup>126</sup> HOLANDA, 2010, p. 164.

<sup>127</sup> DECANTE, 2012. Captado em < <http://www.fabula.org/lht/9/decante.html> >.

<sup>128</sup> HOLANDA, 2001, p. 166. Grifo do autor.

merecer a aprovação dos *outros*.<sup>129</sup> Esta afirmação corrobora inteiramente a premissa central do livro, explicitada em seu primeiro parágrafo:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.<sup>130</sup>

Ainda que desprovida de desdobramentos analíticos, a menção ao termo bovarismo não é, de modo algum, irrelevante para o sentido global da obra, uma vez que a ideia fundamental de dependência do outro também está presente na descrição do “homem cordial” realizada anteriormente em *Raízes do Brasil*. A crítica de Sérgio Buarque de Holanda à constituição da cultura e da sociedade brasileiras refere-se ao profundo sentimento de ausência do fundamento do dever seja na esfera pública, seja no domínio privado. Em consequência, bovarismo e cordialidade estariam tacitamente vinculados a elementos depreciativos no imaginário intelectual nacional.

Tanto na França como no Brasil, o bovarismo surge como uma manifestação de afetividade que se opõe às tendências racionalizadoras do capitalismo moderno. Ocorre que, em Holanda, a emergência do bovarismo se coaduna com o problema do “homem cordial”, quando são levados em conta, na constituição de uma cultura brasileira, os laços de compadrio e as demais formas de prevalência do prestígio pessoal sobre o princípio da hierarquia. A cordialidade, traço do caráter brasileiro derivado do personalismo ibérico, tem como condição o “viver nos outros”<sup>131</sup> e destoa das modalidades de individualismo moderno que reivindicam a autonomia ou a autossuficiência do ser. Para Holanda, o homem cordial sente pavor em viver consigo mesmo, não consegue apoiar-se sobre si próprio e, por isso, precisa dos outros para exercer o seu poder.

Se há uma identidade brasileira, ela parece estar associada ao bovarismo, devido aos aspectos contraditórios que cercam a apreensão desse conceito. Se nos perguntarmos por que

---

<sup>129</sup> HOLANDA, 2001, p. 166. Grifo do autor.

<sup>130</sup> HOLANDA, 2001, p. 31.

<sup>131</sup> HOLANDA, 2001, p. 147.

a crítica local insiste em utilizar o termo bovarismo de modo aparentemente superficial, elegendo-o, assim mesmo, como um dos conceitos-chave do pensamento nacional, não encontraríamos respostas tão imediatas ou tão simples. De qualquer modo, alguns ensaístas brasileiros vêm se apropriando da noção formulada por Gaultier para refletir sobre os valores e os antivalores que permeiam a identidade nacional.

Olgária Matos, por exemplo, estabelece relações entre bovarismo e anti-heroísmo. Os brasileiros apresentariam um tipo de bovarismo de desenraizados, uma vez que os heróis que povoam o imaginário nacional não seriam capazes de conferir à nação uma identidade estável. Segundo a autora, o país tenderia a confirmar seu bovarismo mediante uma forma coletiva de alucinação negativa, conforme os termos do psicanalista André Green. O Brasil constituiria “um país que, a um só tempo, cria o imaginário de um ‘país do futuro’ com um desejo de enraizamento, mas que está expulso não de uma tradição, mas de qualquer tradição”.<sup>132</sup>

No Post-Scriptum a *Retrato do Brasil*, Paulo Prado menciona a existência de um “bovarismo paulista”.<sup>133</sup> Que teria acontecido, na passagem da década de 1920 para a década de 1930, para que o termo tenha obtido tamanha influência a ponto de chegar a ser um atributo da identidade brasileira, tal como é diagnosticado por Sérgio Buarque de Holanda no trecho referido de *Raízes do Brasil*? Se Otto Maria Carpeaux ainda grafa bovarismo com y e entre aspas e fala do “‘bovarysimo’ do gênero humano”<sup>134</sup> em sua *História da literatura ocidental*, Augusto Meyer retoma a velha fórmula de Jules de Gaultier em uma pequena crônica, a propósito de “um termo bárbaro”<sup>135</sup> encontrado em um texto de Lúcia Miguel Pereira no alto da primeira página literária de um jornal. Questionando-se sobre o significado da palavra bovarismo, Meyer vasculha o texto de Gaultier, sinal de que, ainda na década de 1950, poderia haver, no Brasil, uma difusão imprecisa deste termo de origem estrangeira, o qual se intromete no vocabulário vernáculo: “‘Bovarismo, bovarizado, bovarizar-se, bovarização...’ Seja tudo pelo amor da neologia, mas afinal de contas, que é bovarismo? pergunta o leitor.”<sup>136</sup>

## 1.8 Do mal das letras à literatura comparada

É possível distinguir um último desdobramento dado ao tema do bovarismo. As implicações deste desdobramento manifestar-se-iam nos paradigmas traçados pela literatura

---

<sup>132</sup> MATOS, 1995, p. 88.

<sup>133</sup> PRADO, 2001, p. 184.

<sup>134</sup> CARPEAUX, 1982, p. 1452.

<sup>135</sup> MEYER, 1971, p. 109.

<sup>136</sup> MEYER, 1971, p. 109.

comparada no Brasil a partir da década de 1970. O texto “Eça, autor de *Madame Bovary*”, de Silvano Santiago, representa um momento de aparente reviravolta na academia brasileira. A promessa em jogo era reinterpretar as bases epistemológicas sobre as quais repousava toda a teoria da dependência, mediante a introdução, nos currículos universitários, de novas vertentes críticas, como os Estudos Culturais, a Desconstrução e o Pós-Colonialismo.

Desde o título, o artigo já demonstra que Santiago coloca em prática as premissas de Jorge Luis Borges, expostas nos célebres “Pierre Menard, autor do Quixote” e “Kafka e seus precursores”. Em ambos os ensaios, Borges questiona o papel absoluto do autor de uma obra, ao reivindicar, como tarefa do leitor, aquilo que denomina técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Trata-se do poder do ato da leitura, capaz de subverter as hierarquias e as cronologias então concebidas pela história literária. O escritor argentino revê a noção tradicional de influência, até então atuante no exame das relações entre obras e autores afastados pelo tempo ou por idiomas distintos. Segundo Borges, cada escritor cria seus precursores, de tal modo que tanto nossa concepção de passado quanto nossa concepção de futuro podem ser sempre reorganizadas dentro do sistema literário.

Ao levar em conta tais prerrogativas, Silvano Santiago analisa a proximidade entre os romances *Madame Bovary*, de Flaubert, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. O objetivo de Santiago é tomar a narrativa do escritor português como força propulsora de desmitificação daquilo que, por muito tempo, foi “o banquete da crítica tradicional: a busca e o estudo de fontes”.<sup>137</sup> Considerava-se o romance de Eça como mera cópia da obra de Flaubert e achava-se que, havendo entre ambos os textos uma relação de subserviência ou dívida, *O primo Basílio* deveria ser inferior ao clássico francês.

A ideia de Borges coloca em xeque as noções de origem e originalidade como critérios decisivos na comparação entre obras e artistas, à medida que se enfatiza a relevância do texto de chegada e se considera o texto de partida como objeto a ser aprimorado ou subvertido. Como argumenta Silvano Santiago, “a obra segunda, porque comporta em geral a crítica da anterior, se impõe com a violência desmistificadora das planchas anatômicas que deixam a nu a arquitetura do corpo humano”.<sup>138</sup> Para o ensaísta, seria preciso revisar certos dogmas que impediriam uma avaliação correta do que foi a contribuição das literaturas estrangeiras, especialmente a francesa, para a formação das literaturas de expressão em língua portuguesa. O

---

<sup>137</sup> SANTIAGO, 2000, p. 47.

<sup>138</sup> SANTIAGO, 2000, p. 57.

crítico defende que o livro de Eça trouxe um “enriquecimento suplementar”<sup>139</sup> para o romance francês, isto é, uma diferença em relação ao modelo flaubertiano.

O artigo de Santiago, utilizando a cláusula borgiana para a defesa do valor de textos literários produzidos em áreas culturais marginais, é também um veículo de propaganda do pós-estruturalismo francês na universidade brasileira. “Eça, autor de *Madame Bovary*” anunciava, na década de 1970, a superação da noção de dependência, quando se tratava do exame comparativo de literaturas periféricas e literaturas centrais. A argumentação deste artigo discrepa dos paradigmas de interpretação do bovarismo no Brasil, tais como foram evidenciados anteriormente. A utilização local do conceito de bovarismo, notavelmente a partir do desdobramento temático proposto por Silviano Santiago, pode adquirir características positivas que tendem a neutralizar o potencial polêmico do conceito, à proporção que a noção cunhada por Gautier converte-se em categoria-chave para a defesa de uma epistemologia e de uma metodologia particulares, as quais deveriam ser organizadas para o desenvolvimento da literatura comparada no Brasil.

Há uma relação entre leitura, devaneio e adultério presente na história do bovarismo, no que diz respeito a Emma Bovary e à mitologia romanesca vinculada ao personagem. As protagonistas Emma e Luísa representariam exemplos típicos de um comportamento que parece atingir, sobretudo, as mulheres. Ricardo Piglia, ensaísta argentino contemporâneo, cuja obra indica uma constante preocupação com a temática do bovarismo, corrobora a hipótese de que a leitora perfeita é a adúltera. O autor considera a ficção como uma prática feminina por excelência ou, de acordo com seus próprios termos, como uma prática antipolítica: “A ficção se associa ao ócio, à gratuidade, à dissipação do sentido, ao que não se pode ensinar, associa-se ao excesso, ao acaso, às mentiras da imaginação.”<sup>140</sup>

Piglia discute o bovarismo apoiando-se nas experiências de leitura vividas por indivíduos reais ou personagens fictícios. O crítico alude à ideia de que a figura do leitor pode ser historicamente associada, na tradição grega, a uma posição passiva ou feminina e reconhece um sintoma comum nos personagens Madame Bovary, Anna Kariênina e Molly Bloom. Insatisfeitas, elas encontrariam na ficção o que lhes falta na realidade. “Diante do mal-estar de suas próprias vidas, as mulheres que leem (...) encontram outra vida possível na infidelidade”,<sup>141</sup> afirma o crítico argentino. É digno de nota que a infidelidade a que Piglia se refere denota a conduta feminina quanto ao casamento e à vida civil, e não quanto aos textos lidos,

---

<sup>139</sup> SANTIAGO, 2000, p. 52.

<sup>140</sup> PIGLIA, 1994, p. 91.

<sup>141</sup> PIGLIA, 2006, p. 136-137.

aos quais as mulheres se mantêm fiéis. Por sua fidelidade à ficção, esses personagens possuíam o traço bovarista mais típico: “querer ser outro, querer ser o que são os heróis dos romances”.<sup>142</sup>

Vê-se que o bovarismo das letras tem deflagrado dois tipos de reflexões simultâneas: o questionamento sobre a identidade de um sujeito e o questionamento sobre a identidade de uma cultura. Segundo Piglia, a cultura se constrói em contato com um espaço não familiar, desconhecido, estrangeiro e artificial. O ensaísta fala sobre um (novo?) bovarismo, “chave do mundo moderno”,<sup>143</sup> o qual seria “a forma como a cultura de massas educa os sentimentos.”<sup>144</sup> Escritores como Manuel Puig e Roberto Arlt teriam sabido manejar materiais advindos de uma memória anônima e impessoal, já filtrados pela cultura popular ou pela cultura de massas. A narrativa contemporânea e a crítica literária mostrariam inúmeros exemplos de como se dá a apropriação de memórias alheias e de recordações artificiais.

Eneida Maria de Souza percebe semelhanças entre as poéticas de Jorge Luis Borges e de Ricardo Piglia, sobretudo a maneira pela qual Piglia tem tomado para si certos temas borgeanos. Souza discorre sobre as afinidades eletivas e a construção, por meio da ficção, de redes imaginárias entre leitores e autores, e retoma concepções analíticas de René Girard, antes mencionadas, para caracterizar *Madame Bovary* como uma

obra que representa a metáfora da literatura como criadora de ilusões, [e que] ilustra a mesma sedução causada pelo ‘desejo triangular’, processo cognitivo através do qual a relação do sujeito com o objeto é fruto da leitura dos romances românticos.<sup>145</sup>

Ao falar sobre o “fascínio do sujeito pela aventura do outro”,<sup>146</sup> Souza alega que o bovarismo permite ver “a inserção da alteridade como fator constituinte da subjetividade.”<sup>147</sup> Deve-se ressaltar que este argumento a respeito da presença da alteridade na constituição do sujeito bovarista não é dado originalmente por Gaultier, já que o autor, ignorando o que se passa no inconsciente humano, ateu-se a formular a questão da identidade do eu. Como indica Delphine Jayot, “a intuição de Gaultier (...) foi a de inscrever o bovarismo em uma reflexão sobre a identidade do eu (seja este eu individual, social, nacional ou racial...)”.<sup>148</sup> Contudo, se

---

<sup>142</sup> PIGLIA, 2006, p. 136.

<sup>143</sup> PIGLIA, 1991, p. 64.

<sup>144</sup> PIGLIA, 1991, p. 64.

<sup>145</sup> SOUZA, 2002, p. 120.

<sup>146</sup> SOUZA, 2002, p. 115.

<sup>147</sup> SOUZA, 2002, p. 126.

<sup>148</sup> JAYOT (1), 2008, p. 175.

a teoria gauttieriana tivesse sido pensada “a partir da problemática oferecida por Emma Bovary, o bovarismo poderia ter conduzido o filósofo a formular não exatamente a tese da identidade, mas sim a hipótese da identificação”,<sup>149</sup> como supõe a comentarista francesa.

Ainda que Ricardo Piglia esteja consciente de que a relação entre literatura e psicanálise é “conflitiva e tensa”,<sup>150</sup> a abordagem do autor argentino sobre o bovarismo pode promover um tipo de inibição da complexidade semântica do conceito, em comparação não só com outros momentos da recepção do termo em nosso país, mas também com os aspectos psicossociais do bovarismo discutidos pela crítica especializada de Flaubert ao longo de décadas. Considero necessário problematizar a posição, em relação ao discurso masculino e às formas autoritárias de poder, ocupada pelo sujeito bovarista, bem como seu fascínio rumo a experiências fantasiosas e frustrantes.

No cerne da interpretação do bovarismo, tal como levada a cabo por Piglia e por seus adeptos, há uma imbricação complacente e simplista entre teoria literária e psicanálise, imbricação que tende a reduzir o ato de leitura ou o exercício (do) crítico a uma experiência contínua de “escritura”. Penso que, ao possibilitar a criação de redes textuais entre escritores, personagens e leitores de distintas épocas, o conceito de bovarismo pode tornar-se inoperante, por não mais servir como ferramenta crítica que auxilie um questionamento de natureza política, social e antropológica sobre os significados do tornar-se outro em diferentes campos e aspectos de nossas vidas.

Em seu ensaio sobre *Madame Bovary*, Avital Ronell mostra que é possível criticar os fundamentos hermenêuticos que remontam “a fonte da transgressão [de Emma como “mulher”] ao gosto pela leitura e pelo devaneio, duas operações dominadas pela imaginação (*fantasy*).”<sup>151</sup> Ronell não chega a questionar a ideia de que a literatura produza efeitos de experiência vivida, pois adota, como pressupostos para a análise do personagem, o amor pelos livros, a sedução pelas alucinações e a necessidade de ficção que fazem Emma criar aditivos ou substitutos para a melancolia do sujeito feminino. No entanto, a autora empreende uma interpretação, quando não irônica, pelo menos controversa, da condição do sujeito feminino e de sua contemplação do marido, em particular, e do homem, em sentido genérico:

A “mulher”, regulando suas doses de imaginação (*fantasy*), se outorga secretamente o prazer da identificação com uma comunidade de outros seres não substanciais. De fato, a mulher adúltera desestabiliza as fronteiras conven-

---

<sup>149</sup> JAYOT (1), 2008, p. 175.

<sup>150</sup> PIGLIA, 2004, p. 51.

<sup>151</sup> RONELL, 2009, p. 139.



cionais do objeto legítimo, ao contemplar com in-diferença a substância do outro homem.<sup>152</sup>

A vida inativa, isto é, a marca da mulher em seu estatuto de marginalização social e psíquica seria mais importante para se compreender a derrocada e a autodestruição de Emma do que a suposta transgressão propiciada pelo adultério. Assim, não é “a mulher em sua designação como adúltera que constitui a principal ameaça, é a figuração da mulher e dos efeitos políticos concomitantes que perturbam a economia da existência”.<sup>153</sup> O encantamento romanesco da heroína de Flaubert torna-a uma desgarrada da realidade objetiva, exilada no prazer da ficção e do simulacro e desprovida, portanto, de uma vida ativa e responsável.

Ronell não utiliza o termo bovarismo, exceto quando fala do declínio de Emma Bovary e de sua dívida exorbitante, contraída com o senhor Lhereux: “neurose da mulher do lar, excitação amorosa, ‘bovarismo’ e, talvez, frustração em matéria de escritura.”<sup>154</sup> Parece haver, neste caso, uma associação entre os empréstimos que Emma toma ao credor, os procedimentos hipotecários e as negociatas e a recorrente citação da literatura, isto é, o recurso à citação – ambas as práticas tidas como parasitárias.

A subjetividade bovarista, ao contrário de ser livre e emancipada, está invariavelmente evadindo-se, no imaginário, de uma real situação de insatisfação ou precariedade. Fica também evidente o desejo de arrivismo social que acompanha a condição do indivíduo bovarista, cuja ambição nem sempre redundava em progresso ou êxito. Portanto, se Flaubert fez da crise metafísica do romantismo um assunto literário em *Madame Bovary*, pode-se reconhecer que certas análises sobre o bovarismo permitiram uma crítica mais aprofundada sobre o idealismo romântico feminino.

Andrea Saad Hossne elabora uma análise comparativa entre as obras *Madame Bovary* e *Lady Oracle*, ao propor uma discussão do percurso das heroínas de Flaubert e de Margaret Atwood, escritora canadense contemporânea. Hossne retoma a definição de Gaultier e declara que o bovarismo não é exatamente conceber-se outro, mas “carregar o outro de uma época”.<sup>155</sup> Para a autora, o bovarismo poderia revelar aspectos que o século XIX teria desprezado em benefício da racionalidade, do cientificismo, da economia capitalista e dos hábitos burgueses estabelecidos como padrão. Rejeitadas como subprodutos de um século positivista,

---

<sup>152</sup> RONELL, 2009, p. 140.

<sup>153</sup> RONELL, 2009, p. 140.

<sup>154</sup> RONELL, 2009, p. 153.

<sup>155</sup> HOSSNE, 2000, p. 276.

a imaginação, a irracionalidade e a literatura fantasiosa destinada a mulheres significariam, em *Madame Bovary*, as ruínas da má consciência de um tempo em transformação.

Já Maria Rita Kehl compreende que o bovarismo surge como um sintoma, sobretudo no que concerne à posição e ao destino da mulher, tendo em vista as possibilidades de ascensão e mobilidade nas sociedades industriais de cultura burguesa emergentes na Europa oitocentista. A protagonista do romance de Flaubert, “considerada por muitos críticos e, atualmente, pelo senso comum, como paradigmática da feminilidade no Ocidente moderno”,<sup>156</sup> coloca em pauta a questão da alienação das mulheres e da posição que ocupam no discurso do Outro. Kehl enfatiza que Emma Bovary, como mulher de seu tempo, manteve-se dependente de todos os homens à sua volta e, justamente por continuar “sendo objeto de um discurso que ela não dominava, fracassou na tentativa de tornar-se autora de seu próprio destino.”<sup>157</sup>

Emma lê e relê romances, mas não escreve sua própria história. Ela não consegue sair da condição de leitora passiva e atingir o estatuto de narradora crítica no romance de Flaubert. Por isso, Emma seria uma espécie de escritora frustrada, como ambas as comentaristas brasileiras sugerem. Observa-se que o bovarismo, como conceito psicológico fortalecido por reelaborações psicanalíticas, pode não engendrar uma crítica favorável ao feminismo. Hossne afirma que “Emma nunca chega realmente a questionar a desigualdade sexual”,<sup>158</sup> pois suas experiências de adultério não teriam o caráter de contestação social ou civil, e sim o propósito de afirmação do ideal romântico feminino, nutrido pela literatura. Já Kehl adverte que a heroína de Flaubert, “ansiosa por deixar de ser o que é, por tornar-se uma outra, (...) não percebe, entretanto, que é prisioneira da linguagem”.<sup>159</sup>

Podemos falar de duas grandes alterações efetuadas na história do conceito de bovarismo. Elas atingem tanto a matriz retórica francesa, que forjou o conceito, quanto a disseminação deste último para o Brasil, e permitem ver os sentidos diferenciados, dados para a mesma noção, que a comunidade literária desenvolveu, enfatizou ou rechaçou em seus respectivos campos teóricos. Usada, na França, contra os malefícios de uma doença contagiosa que se pega pelos livros, a noção de bovarismo, porque vinculada à patologia do personagem de Flaubert, ligara-se originalmente à questão da interdição à leitura. Contemporaneamente, em uma sociedade em que a literatura perdeu grande parte de seu prestígio, o bovarismo adquiriu a conotação de injunção à leitura, como sustenta Delphine Jayot:

---

<sup>156</sup> KEHL, 2008, p. 98.

<sup>157</sup> KEHL, 2008, p. 177.

<sup>158</sup> HOSSNE, 2000, p. 33.

<sup>159</sup> KEHL, 2008, p. 120.

Se o bovarismo serviu, por muito tempo, como proteção contra os perigos da leitura, ao encarnar um tipo de perversão imaginativa causada por um mundo de livros que torna impossível todo acesso ao mundo da realidade, atualmente ele se tornou, por uma magnífica ironia da História, uma exaltação da figura do leitor em uma sociedade onde não se trata mais de interditar a leitura, e sim de encorajá-la.<sup>160</sup>

No Brasil, país onde “o amor bizantino dos livros pareceu, muitas vezes, penhor de sabedoria e indício de superioridade mental, assim como o anel de grau ou a carta de bacharel”,<sup>161</sup> como falava Sérgio Buarque de Holanda, o bovarismo, de sinal da condição precária da crítica brasileira, transforma-se em evidência da emancipação do pensamento nacional. Em um país supostamente incapaz de fazer a distinção entre os domínios do privado e do público, o bovarismo estabelece também um ardiloso vínculo entre elite letrada e cordialidade, vínculo que faz perdurar o culto do ornamento, da oralidade e do bacharelismo. Tudo se passa como se, a partir de uma mudança de valores retóricos, o campo marginal brasileiro pudesse sair de sua condição estagnada.

Diante de um cenário que tende a utilizar o conceito de bovarismo como facilitador da expansão da literatura comparada, é bom se dar conta de que o recente *Guia politicamente incorreto da filosofia*, de Luiz Felipe Pondé, inclui o verbete bovarismo no elenco deste livro sobre temas-chave da filosofia do cotidiano. Aproveitemos o mote de Pondé, que diz que “estar sempre insatisfeita é um direito de toda cidadã”,<sup>162</sup> e comecemos a reavaliar o incômodo causado pelo bovarismo no entendimento dos meandros da ficcionalidade literária e da sexualidade feminina. Afinal, foi justamente por referir-se aos problemas advindos da deliberada não distinção entre a ficção, o imaginário e a realidade que o célebre romance de Flaubert adquiriu sua importância no âmbito da literatura moderna.

---

<sup>160</sup> JAYOT, 2007, p. 395.

<sup>161</sup> HOLANDA, 2010, p. 163.

<sup>162</sup> PONDÉ, 2012, p. 189.

## CAPÍTULO II

### O PROBLEMA DO TEMPO E DO ESTILO EM FLAUBERT

O estilo de Flaubert é aqui tomado como um conjunto de agenciamentos entre as posições do autor, do narrador, dos personagens, do leitor e da crítica, quando esta última prefira se distinguir do papel do leitor *tout court*. Estes agenciamentos não são nivelados ou tampouco fixos. Assim, a liberdade dos agenciamentos origina modalizações distintas ao longo da obra de Flaubert e da história do metadiscorso flaubertiano. As configurações tomadas pelos agenciamentos dão início a colisões entre os agentes da enunciação do texto ficcional e a esfera da recepção extratextual.

O debate sobre a epifania, vislumbrado por Georges Poulet, começa antes mesmo de que este nome tenha sido dado ao fenômeno especial da duração da narrativa flaubertiana. A epifania, na obra de Flaubert, vincula-se tacitamente ao surgimento da democracia moderna. Logo, é importante articular o projeto estético de Flaubert às teses de Tocqueville a respeito da democracia moderna e da ascensão da opinião pública. Há uma tradição filosófica que sustenta que a democracia seria uma causa própria do Ocidente, tradição que enreda esta última nas malhas da chamada “metafísica ocidental”. Mais modestos, os críticos flaubertianos da atualidade preferem analisar, nos limites do texto de Flaubert, as marcas discursivas de embate entre as categorias de “massa” e de “individualismo”, bem como as opiniões pessoais do artista a respeito do nivelamento das condições e do aplainamento das diferenças individuais.

Os critérios para o entendimento do projeto estético flaubertiano levam em conta, no cotejo dos romances e demais textos de Flaubert, os mencionados agenciamentos e também questões de poética narrativa, ligadas à tentativa de esclarecimento das fronteiras da historiografia com a ficcionalidade literária. Na crítica especializada flaubertiana, duas linhas de interpretação repercutem um pseudoproblema entre, por um lado, a afirmação do alto grau de acabamento do projeto estético de Flaubert e, por outro lado, a afirmação da inconclusividade do programa artístico do autor.

Não obstante o cuidadoso trabalho de Gisèle Séginger, a respeito do modo como a narrativa flaubertiana seria capaz de questionar “a poética da história e a lógica do sentido, as quais os historiadores e os filósofos do século XIX elaboram para dominar o tempo e dotar este último de uma representação racional”,<sup>1</sup> a autora não distingue explicitamente o que chama de “poética da história”, nesta última implicada uma visão do tempo como algo não finalizado, da poética (da obra) flaubertiana. Por este motivo, fica em suspenso o argumento de Séginger de que haveria, em Flaubert, um binarismo sem resolução dialética. Faço ressalvas ao modo como Pierre-Marc de Biasi apresenta, a partir dos *Três contos*, uma “poética narrativa que atinge um estado de equilíbrio perfeito”<sup>2</sup> em Flaubert, mas concordo que o tríptico, tal como elaborado na antologia de contos, sirva de modelo para o presente exercício de metacrítica flaubertiana.

O tríptico hospeda uma “teoria europeia da literatura” e não escamoteia a brutalidade sangrenta, masculina e culpada que traduz o processo de latinização do mundo. Antes de chegarmos à descrição do tríptico flaubertiano e dos cruzamentos que tal forma narrativa mantém com a ideia de Santíssima Trindade, podemos acompanhar as contraposições que Edward Said, baseando-se no papel da obra de Flaubert na construção do “orientalismo”, fez ao regime discursivo denominado de “eurocêntrico” e aos lugares-comuns que o imaginário ocidental teria formado sobre o Oriente. Ligado ao esquema hagiográfico dos *Três contos*, o problema do tríptico é demasiadamente fascinante para os flaubertianos. O sentido de unidade profunda da obra vê-se ameaçado pelos blocos autônomos constituídos por cada um dos contos. “O tríptico é um objeto de infinita meditação, como a mandala, através da qual o olho e a mente perseguem aparentemente um caminho interminável”,<sup>3</sup> diz Fredric Jameson, em formulação lapidar sobre a homogeneidade supostamente infalível dos contos de Flaubert.

No presente capítulo, faço da estrutura ficcional dos *Três contos* a referência para o estabelecimento da noção de lei na metacrítica flaubertiana. Chama-se lei a prontidão que o homem apresenta em cumprir, em qualquer momento, aquilo que, por limite de tempo e por oportunidade de recursos, lhe cabe fazer. Diferentemente do que pensa Jameson, considero o tríptico flaubertiano um esquema finito, dividido em fases distintas e minado por uma crise que afeta a pretensão sintética da obra, dado o papel decisivo, para o surgimento de uma lógica da ultrapassagem no desenvolvimento da trilogia dos contos, ocupado por “A lenda de São Julião Hospitaleiro”.

---

<sup>1</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 12.

<sup>2</sup> BIASI, 2009, p. 381.

<sup>3</sup> JAMESON, 1984, p. 77.

## 2.1 A percepção de Poulet

Em um texto sobre Flaubert, Georges Poulet coloca em relação o tempo e o estilo na obra do escritor, ao descrever o trajeto realizado, pelas imagens, desde a consciência autoral até a construção das frases. Compreender a realização desse trajeto significa valorizar a incidência da objetividade sobre os aspectos de duração e causalidade no estilo do autor. Esse movimento de exteriorização do eu marca a diferença fundamental de Flaubert diante dos artistas românticos, já que, segundo Poulet, “a consciência desta experiência interna não dirige Flaubert em direção a seu eu; ela abre sua alma para o sol, girando-a para fora”.<sup>4</sup>

Trata-se, ainda, de um questionamento sobre a “profundidade de duração”<sup>5</sup> que essa passagem à objetividade comportaria. O momento de imobilização compõe uma dinâmica de retrocesso que traz de volta as lembranças e as imagens à cena atual da consciência. O resultado desse movimento implica reconhecer que não apreendemos a subjetividade da expressão autoral dada por si mesma e referente a si mesma, mas sim uma forma já objetivada da percepção sensível, na qual podemos identificar “a relação do eu que percebe com o objeto percebido”.<sup>6</sup>

Poulet enumera, a partir de trechos da correspondência e da obra ficcional de Flaubert, a perfeita conjugação fenomenológica entre o ser, a natureza e a vida. Não se configura um argumento de cunho impressionista ou religioso, ainda que semelhante sensação possa ser compartilhada por alguns pensadores místicos. Há um estado de alma luminoso e solar em Flaubert, “um momento de êxtase no qual, pela união do sentimento íntimo com a sensação pura, o eu identifica-se com o universo e faz do instante a experiência da eternidade”.<sup>7</sup> A exatidão da constatação é arrebatadora, mas toda a crítica flaubertiana doravante mencionada ignorou a lição de Poulet aqui exposta.

O registro desses momentos de êxtase talvez seja a única concessão que a literatura de Flaubert faça à beleza da arte, não importa a dificuldade em capturar o instante eterno, instante que proporciona uma espécie de simultaneidade na qual toda existência é trazida à tona e condensada em um ponto-limite. É esse instante preciso, no qual são englobados o espaço e o tempo em uma única sensação que determina a objetivação do eu, o ponto que constitui uma

---

<sup>4</sup> POULET, 2006, p. 346.

<sup>5</sup> POULET, 2006, p. 354.

<sup>6</sup> POULET, 2006, p. 347.

<sup>7</sup> POULET, 2006, p. 351.

“revelação em profundidade de uma extensão temporal na qual se expande a alma como no êxtase sensível, êxtase que se dilata em um espaço exterior”.<sup>8</sup>

Nos instantes de dilatação da alma, o tempo reflui de maneira única e se posiciona em um estado fenomenológico peculiar. “Desprovido de futuro, devorado pelo passado, subjugado pelo peso do presente, o pensamento só pode conceber a duração como um movimento arrastado, como um tempo atrasado”.<sup>9</sup> Este estado que abarca em si a diversidade dos tempos, anulando-a ao mesmo tempo, chamou-o Poulet de eternidade. Propriamente dita, a experiência da eternidade é conturbada pela projeção de pensamentos e por imagens retrospectivas que se atualizam em um ponto único, um ponto morto. Há uma grande ânsia em segurar o instante presente; porém, se o momento atual é inapreensível, “o tempo torna-se outro vazio que separa não menos irremediavelmente o eu presente do eu passado.”<sup>10</sup>

Poderíamos seguir adiante com o comentário de Poulet. No entanto, o ponto que nos interessa em suas reflexões surge de relance, tão rápido que não deixa rastro e não admite cópia. Captá-lo em flagrante ainda não significa disponibilizá-lo à luz da linguagem. O instante fugidivo e eterno não se doma sem certa decepção. “Uma agitação de superfície e um sentimento geral de ilusão e de usura, eis como ameaça se resolver, em Flaubert, o sentimento da duração humana.”<sup>11</sup> A partir daqui, certo prosaísmo deve alastrar-se pelo estilo e alguma ironia impõe-se à sensibilidade. Uma advertência de Poulet corta as asas ao lirismo: “por mais alto que a construção flaubertiana suba, ela não se arrisca em tornar-se abstrata”.<sup>12</sup>

Para além da percepção de Poulet, a reflexão sobre o problema do tempo e do estilo na obra de Flaubert demandou um operador conceitual que pudesse atualizar o debate sobre o momento luminoso e fugidivo da experiência da eternidade, levar em conta novos contextos de significação e abranger expedientes formais mais específicos da teoria literária. Diante de tais circunstâncias, observo que o discurso franco-flaubertiano contemporâneo tem passado a empregar a noção de epifania, uma categoria com algumas limitações para o exercício da prática comparativa entre autores e obras, mas interessante para o panorama de Flaubert.

O vulto de excentricidade que se aproxima da nomenclatura “epifania” impede uma análise ampla que seja válida para sua generalização didática. Todavia, é interessante destacar a presença desta noção na constituição da ficção moderna, sobretudo nos exemplos deixados pelas narrativas de Flaubert, Proust e Joyce. Incomparável, a epifania é sempre especial, ainda

---

<sup>8</sup> POULET, 2006, p. 355.

<sup>9</sup> POULET, 2006, p. 359.

<sup>10</sup> POULET, 2006, p. 356.

<sup>11</sup> POULET, 2006, p. 359.

<sup>12</sup> POULET, 2006, p. 363.

que se submeta a empréstimos de argumentos entre casos distintos. Assim, a leitura da ocorrência epifânica é exclusiva em cada oportunidade em que ela se faz presente, e os aspectos do estilo flaubertiano são aqui manifestos em consonância com sua singularidade.

Escritores como Flaubert não apenas resistiriam ao futuro, mas boicotariam igualmente a ideia de progresso histórico. Eles seriam obcecados com o momento, fascinados pelo instante que joga tudo por terra e transmite a negação do tempo da história. Como aponta Françoise Gaillard, há aqui uma dupla necessidade de ordem estética em jogo: “a defesa de uma nova escritura romanesca e a luta contra a banalização do estético que se anuncia com o desenvolvimento da arte industrial.”<sup>13</sup> Uma maneira de compreender o debate sobre o surgimento da epifania na ficção de Flaubert é admitir, portanto, que “o momento perfeito é uma revanche contra a desordem do mundo.”<sup>14</sup> Ao reiterar uma opinião de Jacques Rancière, a autora alega que tal desordem é provocada por uma confusão entre literatura e realidade e, principalmente, por uma incapacidade de distinção entre duas ordens de fruição da arte, incapacidade a qual fomenta a ilusão democrática de equivalência estética.

## **2.2 Rumo a uma poética prosaica da epifania**

O advento da epifania está ligado a uma soma de fatores que são simultâneos e/ou pertencentes à modernidade literária. Um dos grandes parâmetros na história da mimesis ocidental, de acordo com a tese de Erich Auerbach, consiste em avaliar como a crise da representação clássica implicou a mudança na descrição da figura do homem, tomado como um ser qualquer, ligado às contingências de seu cotidiano e de seu entorno doméstico. Observado por esse ângulo, o projeto estético de Flaubert salienta a maneira pela qual um assunto qualquer pode ser elevado ao estatuto literário, não havendo mais a injunção de distinção entre assuntos nobres e assuntos cômicos ou triviais. Para Auerbach, o problema da ruptura das regras clássicas de representação e da mistura dos graus estilísticos manifesta-se, com maior ênfase, a partir do realismo francês do século XIX e avança até o alto modernismo europeu.

Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa

---

<sup>13</sup> GAILLARD, 2012, p. 73.

<sup>14</sup> GAILLARD, 2012, p. 76.



ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante.<sup>15</sup>

Equiparar os estilos e democratizar a sensibilidade artística. Que significam essas duas novas balizas com as quais a arte moderna teve de lidar? Claramente, em primeiro lugar, é preciso constatar a mudança de estatuto da arte, que passa de um fim a um meio, a um modo de consumo. Uma vez deflagrada a crise da representação clássica, entrarão em xeque a própria essência da beleza e os critérios de definição do belo. A propósito dessa importante transformação no desenvolvimento da mimesis ocidental, Jacques Neefs sublinha que “a virada ‘poética’ que caracteriza a história do romance moderno”, ou o “deslocamento ‘poético’ da prosa romanesca”,<sup>16</sup> engloba e justifica o programa estético de Flaubert. Contudo, essa orientação, operada no interior da forma romanesca, em direção à linguagem poética abriga também a necessidade da individualização do estilo – uma notável novidade para a fundamentação de uma teoria do fazer artístico, segundo a definição de obra literária, tal como entrevista por Flaubert:

É justamente na rejeição de todo academicismo e de toda hierarquia entre o “poético” e o “romanesco” onde se situa a ambição de Flaubert. A experiência “epifânica” do mundo e da sensação, da maneira como ela toca daqui em diante o mais familiar, o mais imediato (e sem dúvida, finalmente, o mais compartilhado e o mais “comum”) solicita em troca uma autonomia absoluta da obra, que será seu “estilo” singular, sua “poética” particular, “insciente”, como diria Flaubert.<sup>17</sup>

A amplitude poética que o romance conquista ao longo do século XIX, notavelmente com Flaubert, como sublinha Neefs, converge em valor deontológico da escrita literária. A epifania é também uma força criativa, um desejo de escrever, uma necessidade de dar uma destinação para a obra que está por vir, uma obra já aguardada e anunciada. Os momentos epifânicos adquirem sentido quando perspectivados como um “trajeto de formação”, o qual, por sua vez, guarda “relação com a obra por vir.”<sup>18</sup> Lembremos que a festa da epifania é o fechamento esperado de um ciclo de revelação, de uma jornada peregrina: a chegada dos três reis magos ao destino final. Guiados pela estrela de Belém, os nobres viajantes, portadores

---

<sup>15</sup> AUERBACH, 2007, p. 500.

<sup>16</sup> NEEFS, 1994, p. 117.

<sup>17</sup> NEEFS, 1994, p. 116.

<sup>18</sup> NEEFS, 1994, p. 114.

dos presentes para o menino Jesus, são os primeiros a ver a criança, que dorme em uma simples manjedoura.

Em Flaubert, a epifania está intimamente ligada à decadência de uma experiência peregrina com a beleza, decadência que resulta em um novo tipo de acordo sensível entre sujeito e mundo. Na modernidade, entra em desuso a crença em uma concepção universal do sentimento estético, de tal maneira que o motivo da epifania instala-se na lacuna deixada pelo ideal de beleza clássico, sem ser capaz de iludir a precariedade da substituição operada. Há dois paradigmas de interpretação do fenômeno da epifania, os quais não se excluem completamente. Por um lado, a nova fórmula sensorial exhibe um “aprofundamento do prosaico”,<sup>19</sup> segundo Jacques Neefs. No caráter súbito da aparição epifânica, percebe-se “a possibilidade da Beleza, além dos assuntos convencionais”.<sup>20</sup> Por outro lado, o momento especial denuncia uma sentimentalidade *kitsch* que a sociedade burguesa adota com “pieguice sofrível”<sup>21</sup> em troca do verdadeiro prazer estético, como lembra Françoise Gaillard.

Ambos os paradigmas estão presentes em Flaubert. A intermitência do momento especial percorre os textos de juventude, como *Novembro*, e chega às obras de maturidade, como *Madame Bovary*, *A tentação de santo Antônio*, *A educação sentimental* e os *Três contos*. Importa reconhecer que as experiências ditas epifânicas levam a uma definição de poética ajustada ao romance moderno, na medida em que elas se propõem a enobrecer a vulgaridade do gênero romance com o esplendor da poesia. Jacques Neefs afirma:

Uma poética se formula sobre a definição de tais experiências “epifânicas”. O gênero “bastardo” do romance encontra nelas sua própria força de afirmação, porque, nesse gênero, pode “brilhar” uma presença escondida no prosaico, porque, com o romance, uma nova potência da “prosa” não cessa de ser conquistada.<sup>22</sup>

Este argumento ressalta a preponderância da tipologia “romance” para justificar a presença do recurso epifânico na caracterização moderna desse gênero textual. Outra possibilidade de análise do fenômeno da epifania utiliza preferencialmente a tipologia “conto” e explora a brevidade da forma narrativa curta, na medida em que esta última seria mais propícia ao momento especial. Trata-se, no final das contas, de uma mudança registrada no modo de

---

<sup>19</sup> NEEFS, 1994, p. 111.

<sup>20</sup> NEEFS, 1994, p. 111.

<sup>21</sup> GAILLARD, 2012, p. 76.

<sup>22</sup> NEEFS, 1994, p. 115.

representação dos acontecimentos, tanto no conto como no romance. Em ambos os casos, o ínfimo aflora na superfície do texto e alimenta uma parte importante da prosa narrativa moderna, por meio das “aparições íntimas e triviais da infinidade do mundo”, mas também da “interiorização profunda do inominável”,<sup>23</sup> como indica Jacques Neefs.

A epifania tenta (re)estabelecer certa comunhão entre aquilo que está irremediavelmente perdido e o curso atual da vida, sem a necessidade de um contato verdadeiramente físico entre o sujeito e as imagens de sua consciência, tais como lembranças, sonhos, presságios etc. A epifania é uma forma de conhecimento do eu e também um modo específico de apresentação da realidade. O fenômeno epifânico pode ser abordado como um instante de devaneio, como um lance visionário ou como uma experiência mística que proporciona êxtase passageiro. No entanto, como pontua Neefs, seria preciso “reexaminar o paradigma ‘religioso’ em Flaubert (de santo Antônio a São Julião, de Emma a Félicité), à luz daquilo que a experiência da adesão religiosa torna, para o romancista, inteligível no aquém do inteligível.”<sup>24</sup>

Se, em Flaubert, o acontecimento da epifania é profano, pode-se compreender, por exemplo, como “os subprodutos populares de um romantismo decaído”,<sup>25</sup> a que Emma tivera acesso no convento de moças onde estudara, convergem deliberadamente na recusa do personagem em separar duas ordens de gozo distintas, como aponta Jacques Rancière: “o gozo prosaico dos bens e dos prazeres materiais e o gozo espiritual da literatura, da arte e dos grandes ideais.”<sup>26</sup> Avaliada em termos mais amplos, a recusa de Emma em fazer tal separação parece ser um apanágio da classe burguesa. De acordo com Françoise Gaillard, a burguesia, no intuito de se distinguir do comum, começa a desejar um “bem imaterial que é a Arte”<sup>27</sup> e, nesse salto mal realizado, tal classe acabaria forjando uma “ideologia utilitarista”<sup>28</sup> que abre as portas para o surgimento do *kitsch* e para a tomada do objeto de arte como mercadoria.

Pela peculiaridade que apresentam quanto aos nexos de causa e efeito, os momentos de prazer, segundo Jacques Rancière, “se dissolvem em acontecimentos puros, isto é, insignificantes, não tomados dentro de uma cadeia de fins e de meios”.<sup>29</sup> De fato, a epifania demarca uma série de insignificâncias que permeia, cria obstáculos e faz recuar a condução narrativa em grande parte das obras modernas. Ao examinar o famoso episódio de “A meia marrom”, Erich Auerbach observa que Virginia Woolf “se atém a acontecimentos pequenos, insignifi-

---

<sup>23</sup> NEEFS, 1994, p. 118.

<sup>24</sup> NEEFS, 1994, p. 113.

<sup>25</sup> GAILLARD, 2012, p. 74.

<sup>26</sup> RANCIÈRE apud GAILLARD, 2012, p. 77.

<sup>27</sup> GAILLARD, 2012, p. 77.

<sup>28</sup> GAILLARD, 2012, p. 77.

<sup>29</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 31.

cantes, escolhidos ao acaso”,<sup>30</sup> e opina ser Flaubert “um precursor em muitos sentidos” do procedimento que se concentra “longa e fundamentalmente em acontecimentos insignificantes e em circunstâncias cotidianas, que mal fazem avançar a ação”.<sup>31</sup>

Este procedimento, visível de *Madame Bovary a Bouvard e Pécuchet*, continua a ser lembrado por vários críticos, admirados com a minúcia das descrições flaubertianas e com a maneira pela qual elas supostamente conseguem abolir as propriedades, quebrar as hierarquias discursivas e congelar a história. Porém, como ressalta Rancière, não se trata de uma técnica que coloque todos os elementos romanescos no mesmo nível e destrua as perspectivas temporais e espaciais, mas sim de uma conduta que visa a marcar a distância entre a igualdade flaubertiana e a igualdade democrática. Ao engendrar tal separação, o momento ínfimo e insignificante é capaz de “produzir individualidades e acontecimentos de um novo tipo”,<sup>32</sup> opina o crítico.

Em certo sentido, a conclusão de Auerbach sobre a arte e a vida modernas soa mais complexa do que se imagina à primeira vista. O receio pela “uniformização da simplificação que se prenuncia”<sup>33</sup> não é mera nostalgia de uma hierarquia estilística extinta, ou talvez uma inquietação com a incapacidade do homem em compreender eventos históricos passados e atuais. Sucede que a simplificação dos estilos que integram a representação – simplificação que não implica a uniformidade crítica e criativa das consciências – poderia dirigir-se a um estado “democrático” de homogeneidade que substituiria a estratificação “aristocrática” do modelo clássico. Este seria um risco contra o qual a estética de Flaubert se esforça por combater, na medida em que, como entende Rancière:

Este igualitarismo da sensação se liga a outro traço comum a todos estes acontecimentos, a saber, uma perturbação das proporções. De um lado, eles anulam as grandezas existentes e os cálculos ordinários sobre os fins e os meios. De outro, eles convulsionam a economia da causalidade ficcional, ao provocar efeitos incomensuráveis com sua própria modéstia.<sup>34</sup>

Por meio de um programa literário que trai a ideia de igualdade democrática por uma requisição de diferença entre o artista e a massa, as “epifanias do ínfimo”, segundo a expressão de Rancière, “separam o artista do sentimentalismo – ou da ‘democracia’ –, ao separá-lo

---

<sup>30</sup> AUERBACH, 2007, p. 492.

<sup>31</sup> AUERBACH, 2007, p. 492.

<sup>32</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 29.

<sup>33</sup> AUERBACH, 2007, p. 498.

<sup>34</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 30.

de seu personagem, este personagem que ele construiu como um outro, o artista ruim”.<sup>35</sup> É o personagem quem deve pagar o preço pelo lirismo do qual o artista precisa se despojar. Uma vez que o sentimentalismo é um desvio corrupto que se apropria da sensação, Flaubert trata de objetivá-la, despersonalizando-a, “reenviando-a para o exterior”,<sup>36</sup> conclui o crítico.

Sobre esta fissura entre autor e personagem, Françoise Gaillard alega que a postura de Flaubert é totalmente diferente daquela de Emma e defende que “entre a banalização do estético praticada por Emma Bovary e a *estetização do banal* na qual trabalha Flaubert é escrita toda a história da modernidade.”<sup>37</sup> Com o herói de *A educação sentimental*, semelhante divórcio entre autor e personagem acontece e dá lugar a um corte profundo entre Flaubert e as representações historiográficas de sua época. Para Gisèle Séginger, este romance “evidencia a força debilitante do sentimento, causa de muitos fracassos tanto privados quanto políticos. O sentimento é, no imaginário de Flaubert, feminino, inativo, improdutivo e versátil”.<sup>38</sup> Todos esses traços românticos são perfeitamente visíveis em Frédéric, ícone de uma geração na qual Flaubert “reprova o sentimentalismo mais inconsequente.”<sup>39</sup>

### 2.3 Cotidiano e epifania nos *Três contos*

Os *Três contos* são o último volume publicado em vida por Flaubert. Pierre-Marc de Biasi afirma que “este pequeno livro é, ao lado de *Madame Bovary*, aquele que suscitou mais comentários críticos e interpretações divergentes”<sup>40</sup> entre os analistas da obra de Flaubert. A antologia de contos teve sua execução ligada a um período marcante na produção ficcional do romancista. Devido aos percalços na condução de *Bouvard e Pécuchet*, o autor viu-se obrigado a suspender temporariamente a redação de sua epopeia da tolice humana, como chamava o livro, e empreender um trabalho de fôlego narrativo mais curto.

Em uma carta de 3 de outubro de 1875, escrita enquanto passava uma temporada de descanso em Concarneau, na Bretanha, a convite do naturalista Georges Pouchet, um amigo da família de Flaubert, o romancista admite: “*Bouvard e Pécuchet* estava difícil demais, vou renunciar; preparo-me para escrever a lenda de São Julião o Hospitaleiro, unicamente para me ocupar com alguma coisa, para ver se ainda posso fazer uma frase, do que duvido.”<sup>41</sup> Pouchet

---

<sup>35</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 42.

<sup>36</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 43.

<sup>37</sup> GAILLARD, 2012, p. 80. Grifos da autora.

<sup>38</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 120.

<sup>39</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 119.

<sup>40</sup> BIASI, 2009, p. 283.

<sup>41</sup> FLAUBERT, 1993, p. 245.

possuía um laboratório oceanográfico no norte da França e fazia pesquisas de zoologia marinha. Para distrair Flaubert, “Pouchet o inicia em seus trabalhos e, em contrapartida, durante as longas sessões de dissecação de lagostas, Flaubert lê [a Pouchet] algumas páginas escolhidas do marquês de Sade”.<sup>42</sup> Após um curto período de ociosidade, passeios pela praia e jantares gastronômicos repletos de peixes e lagostas, Flaubert se reanima e decide voltar a escrever.

O interregno entre a suspensão da escrita de *Bouvard e Pécuchet* e a elaboração dos contos dura apenas algumas semanas, ao cabo das quais Flaubert consegue fazer várias frases excelentes, não somente em “A lenda de São Julião Hospitaleiro”, cujo rascunho fica pronto na estadia pela Bretanha, mas também em “Um coração simples” e “Herodiade”, os dois outros contos preparados em seguida. Um pouco mais contente com o desempenho apresentado, Flaubert confessa, em junho de 1876, a Ivan Turgueniev: “Mas como é difícil! Em nome de Deus, como é difícil! Quanto mais ando, mais percebo. Parece-me que a Prosa francesa pode chegar a uma beleza de que não se tem ideia.”<sup>43</sup>

A obra tardia de Flaubert emerge como objeto de atenção privilegiada da crítica, por indicar uma aguda consciência dos limites e potencialidades da linguagem literária e por fazer um questionamento da própria atividade de escrita, dois agenciamentos estéticos que só puderam ser plenamente compreendidos pelas vanguardas do século XX. Jacques Neefs e Claude Mouchard situam, ainda que de modo um tanto intuitivo, um momento de bloqueio na ficção de Flaubert. Fala-se de um período sombrio vivido pelo escritor, agravado por uma crise de redação que teria eclodido em meio à fatigante rotina de leituras e notas para seu último romance.

“Uma forma breve: não era exatamente disso que Flaubert precisava para sair da grande crise de 1875, cujo trabalho iniciado em *Bouvard e Pécuchet* havia contribuído para seu aprofundamento?”,<sup>44</sup> perguntam os críticos, argumentando que a brevidade dos contos permitiria à escritura, “em um momento de desordem”,<sup>45</sup> recompor-se adequadamente. De fato, a interrupção do romance descomunal levara Flaubert a um interessante desvio rumo ao conto, a fim de experimentar seu talento artístico em uma forma narrativa mais curta. Escrever de modo conciso, reiteram Neefs e Mouchard, “é escrever sem cessar de ver o conjunto daquilo que se está escrevendo.”<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> BIASI, 2009, p. 389.

<sup>43</sup> FLAUBERT, 1993, p. 249.

<sup>44</sup> NEEFS; MOUCHAR, 1986, p. 291.

<sup>45</sup> NEEFS; MOUCHAR, 1986, p. 292.

<sup>46</sup> NEEFS; MOUCHAR, 1986, p. 292.

O argumento de que os *Três contos* signifiquem uma pausa, ou um pequeno parêntese aberto ao prazer de escrever na árdua trajetória que foram os anos finais da vida de Flaubert dedicados à redação de *Bouvard e Pécuchet*, também é acolhido por Pierre-Marc de Biasi. Mas o crítico adverte que o peso das circunstâncias biográficas, ainda que elas tenham sido “efetivamente bastante sombrias”,<sup>47</sup> altera-se depois da conclusão dos contos e da publicação do volume. “As circunstâncias do vivido só começam a nos contar sua verdadeira história literária no espaço no qual elas se metamorfoseiam para transformar-se em matéria de escritura, independentemente de toda preocupação referencial”,<sup>48</sup> afirma Biasi. Uma vez prontos os contos, teria havido, para Flaubert, um sentido de reparação, posto que a pressão das circunstâncias vividas ter-se-ia desanuviado com o término da obra. O crítico acredita, portanto, que “o ponto de vista de Flaubert sobre os acontecimentos mudou radicalmente, em grande parte, sob o efeito destas redações que o transformaram”.<sup>49</sup>

No entanto, a ideia de que os dados do entorno biográfico do autor tenham menos importância para a compreensão dos *Três contos* do que as alegações oriundas de antigas interpretações da obra faziam crer, segundo a avaliação de Biasi, não explica o problema central desta antologia: o caráter autotélico da forma narrativa flaubertiana e sua capacidade de dialogar com os outros textos do escritor. “Este pequeno livro perfeitamente fechado sobre si mesmo entretém paradoxalmente toda uma série de laços secretos com o conjunto das obras anteriores [de Flaubert], e o faz de várias maneiras.”<sup>50</sup> A exemplaridade dos *Três contos* deve-se não só ao fato de o livro sintetizar os aspectos temáticos privilegiados por Flaubert ao longo de sua carreira – isto é, a vida burguesa provinciana em *Madame Bovary* e “Um coração simples”, as nuances do orientalismo em *Salammbô* e “Herodiade” e a questão da santidade em *A tentação de santo Antonio* e “A lenda de São Julião Hospitaleiro” –, mas também ao acabamento do livro como um tríptico.

É bom notar que a sequência de escrita dos contos não corresponde à ordenação das três narrativas dada na obra. Não conheço o motivo concreto pelo qual Flaubert teria estabelecido o princípio de ordenação hoje conhecido no volume pronto: “Um coração simples”, o segundo conto escrito, mas colocado no início do livro, “São Julião”, o primeiro conto acabado, mas situado em posição intermediária na publicação e, ao fim, “Herodiade”. Biasi ressalta, a respeito dos manuscritos, que “os textos foram escritos um após outro, sem que Flaubert

---

<sup>47</sup> BIASI, 2009, p. 384.

<sup>48</sup> BIASI, 2009, p. 385.

<sup>49</sup> BIASI, 2009, p. 386.

<sup>50</sup> BIASI, 2009, p. 382.

tenha tido, na origem, a menor ideia do tríptico final”.<sup>51</sup> O crítico acompanha a correspondência do romancista e tenta compreender o percurso criativo de Flaubert entre os anos de 1875 e 1877. Em abril de 1876, tendo terminado de compor “Um coração simples”, o romancista teria decidido “dar forma à sua velha ideia de tríptico”,<sup>52</sup> pois haveria um terceiro conto, “Herodiade”, a ser futuramente incorporado às duas composições anteriores.

Não existe contradição no argumento de Biasi, em relação à opinião a respeito de que Flaubert não teria tido, originalmente, uma noção do tríptico formado *a posteriori*, quando o mesmo comentarista afirma que a estrutura final dos *Três contos* reproduziria uma trilogia que há muito tempo habitaria o imaginário de Flaubert – fazer uma composição que contivesse a Modernidade, a Idade Média e a Antiguidade. O mais importante, para Biasi, é entender a maneira como o escritor teria ultrapassado as oposições binárias entre os motivos supostamente “positivos” da Antiguidade e os motivos supostamente “negativos” da contemporaneidade. Tal ultrapassagem teria sido feita em benefício de uma síntese que demonstraria o acabamento do programa artístico de Flaubert, mesmo que a estrutura trifásica da obra possa ser vista como uma ficção. Segundo Pierre-Marc de Biasi,

(...) tudo se passa como se (...) os *Três contos* realizassem, em miniatura, essa velha ideia de equilíbrio em três termos com a qual Flaubert tinha sonhado, inicialmente, fazer a regra da composição geral da sua obra: o livro não contém apenas um ‘último estado’ da arte de Flaubert, mas uma reflexão sobre o conjunto de seu itinerário.<sup>53</sup>

No ato progressivo da leitura, experimentamos, portanto, uma temporalidade que recua da “Normandia moderna à Europa medieval e, depois, à Palestina da época romana”,<sup>54</sup> como salienta Jean Bellemin Noël. Referencial para a teoria do conto moderno, o livro de Flaubert atraiu a admiração de grandes escritores. Os *Três contos* inventaram um modo singular de postular a noção de epifania, associando-a a um tipo de recurso subversivo diante da tradição do relato legendário, como se verá adiante. Para Noël, esta obra solicita uma interpretação do estilo flaubertiano que valorize as “grandes categorias da sensibilidade inconsciente.”<sup>55</sup> Atento à maneira pela qual o escritor abordou as linhas de força do inconsciente entrecruzadas à metáfora cristã da Trindade e reunidas em um conjunto de três narrativas, o crítico destaca que “Flaubert, em seu ardor criativo tardio, parece, de algum modo, percorrer *ao con-*

---

<sup>51</sup> BIASI, 2009, p. 385.

<sup>52</sup> BIASI, 2009, p. 390.

<sup>53</sup> BIASI, 2009, p. 383.

<sup>54</sup> BELLEMIN-NOËL, 1990, p. 15.

<sup>55</sup> BELLEMIN-NOËL, 1990, p. 17.



trário as etapas infantis do desenvolvimento psicosssexual”,<sup>56</sup> mas observa que esta interpretação não faz supor um problema de regressão.

Em termos filosóficos, o conceito de epifania é compreendido como um momento de visão, graça, luz ou beatitude e está relacionado com a potência da imaginação como fonte de criação estética. Convém atentar para a raiz grega de *phaos* (brilhar, aparecer) e *phainen* (manifestar, fazer aparecer) presente nas palavras fantasia e epifania. Aristóteles, a propósito, alude à comum origem etimológica de *phaos* e *phantasia* e supõe que o termo imaginação derive da palavra luz. De acordo com ele, “já que a visão é, por excelência, percepção sensível, também o nome ‘imaginação’ deriva da palavra ‘luz’, porque sem luz não há o ato de ver”.<sup>57</sup>

Na teoria literária, dito conceito consagra-se com as “Epifanias” de *Stephen Hero*, de James Joyce, obra na qual a epifania é definida como uma manifestação espiritual súbita, que ocorre seja na vulgaridade do discurso e dos gestos, seja em alguma fase memorável do próprio espírito. Toda conquista da epifania, segundo Tomás de Aquino, compreenderia três valores fundamentais da beleza: integridade, simetria e brilho. No terceiro nível da operação – denominado *claritas* – a mente poderia distinguir o quê do objeto, a *quidditas* da coisa, aquilo que transcende os meros particulares e transforma a individualidade no meio do universal. É na estética joyciana, afirma Haroldo de Campos, que o conceito de epifania “encontra, como se sabe, o seu rebatismo e prestígio modernos.”<sup>58</sup> A ideia que Stephen propala saúda a obra de arte como o próprio acontecimento da objetivação do belo, posto que, segundo Jacques Neefs, é da “injunção da beleza apreensível *onde quer que seja* que o desejo da obra moderna se alimenta”.<sup>59</sup>

Em seu estudo sobre o conto, Nadia Gotlib retoma a teoria estética de Joyce. A autora ecoa a ideia de que a epifania constitui uma “espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade”.<sup>60</sup> A noção de epifania parece transitar entre os territórios da percepção e da imaginação e institui uma maneira peculiar de objetivar o real. Aplicada à narrativa moderna, a epifania passa a designar um momento especial na ordem diegética, derivado de uma crise na rotina do personagem e capaz de deflagrar, na trama, uma ruptura nos elementos de espaço, tempo e sentido. O problema oriundo dessa definição de epifania é que ela se confunde com a

---

<sup>56</sup> BELLEMIN-NOËL, 1990, p. 21. Grifo do autor.

<sup>57</sup> ARISTÓTELES, 2007, p. 113.

<sup>58</sup> CAMPOS, 1992, p. 185.

<sup>59</sup> NEEFS, 1994, p. 117. Grifo do autor.

<sup>60</sup> GOTLIB, 2006, p. 51.

própria caracterização dos procedimentos narrativos por meio dos quais o conto é construído, sobretudo quanto à necessidade de um distúrbio evidente na sequência narrativa. Para Nadia Gotlib, a “questão não é somente constatar a epifania, mas o conjunto de recursos narrativos que se combinam, de forma a definir o *modo* de construir o conto”.<sup>61</sup> Da maneira como é compreendida habitualmente, a irrupção da epifania é notada como um desvio da normalidade, irrupção que se oporia à ordem da vida cotidiana.

Este paradigma de interpretação do fenômeno da epifania como o momento especial da narrativa parece ineficaz para os *Três contos*. A peculiaridade desta antologia reside em uma junção problemática entre cotidiano e epifania, junção que, não obstante a composição um tanto rígida das três histórias no que diz respeito à linearidade do enredo e à prevenção de analepses, tornar-se-á determinante para a rarefação da função narrativa e a dissipação do acontecimento. Se nos lembrarmos da expressão usada por Haroldo de Campos, trata-se de buscar reduzir o “epos ao epifânico”,<sup>62</sup> de escrever um *epos* sem “estória”, de desfazer a prosa em fragmentos, de atingir o “grau zero” da escrita. Em certo sentido, seria apenas no *Dicionário das ideias feitas* que Flaubert teria conseguido realizar um projeto de *epos* que se resolve numa epifânica, ainda segundo a terminologia de Campos.

Ao falar sobre os méritos do estilo de Flaubert, Proust indicou acertadamente que houve uma revolução concluída na prosa de ficção, uma vez que “o que até Flaubert era ação, torna-se, [depois de Flaubert,] impressão”.<sup>63</sup> Pietro Citati desdobra o argumento de Proust e constata que o uso gramatical do pretérito imperfeito, o “eterno imperfeito”, como dizia Proust, engendrou uma nova relação entre tempo e movimento na narrativa flaubertiana: “Flaubert evitou a narrativa no presente: ele detestava a rapidez fugaz da evocação, ele queria afastar todo imprevisto, toda surpresa e a própria ideia do futuro”.<sup>64</sup> É compreensível que o esforço de evitar a todo custo a espontaneidade, por assim dizer, da passagem do tempo tenha dado aos *Três contos* seu controle magnífico.

Segundo Citati, Flaubert retiraria do tempo aquilo que essencialmente pertence a este último: o dinamismo e o movimento. O ensaísta italiano percebe, na obra do autor francês, um elemento claustrofóbico de horror e alegria que é transmitido ao leitor, na medida em que “os muito raros momentos de êxtase contemplativo (...) nos fazem sentir mais intensamente os muros da nossa prisão.”<sup>65</sup> Entendo que a linguagem é a prisão a que se refere Citati, embora o

---

<sup>61</sup> GOTLIB, 2006, p. 54. Grifo do autor.

<sup>62</sup> CAMPOS, 1992, p. 269.

<sup>63</sup> PROUST, 1994, p. 69.

<sup>64</sup> CITATI, 2000, p. 383.

<sup>65</sup> CITATI, 2000, p. 382.

ensaísta não tenha empregado o termo que utilizo agora. Porém, uma vez que a duração do tempo humano requer uma percepção individualizada deste fenômeno, a experiência do tempo, concebida do ponto de vista do narrador flaubertiano, nunca é semelhante à experiência do tempo vivenciada pelos personagens ou pelos leitores da obra de Flaubert. Esta defasagem temporal, provocada pelos agenciamentos que participam do estilo do artista, supõe o que Poulet chama de “síntese crescente e decrescente que, ao se concluir, permite descobrir na frase uma unidade indissolúvel onde tudo *se torna presente*”.<sup>66</sup>

Nota-se, nos *Três contos*, uma tensa acomodação do binômio cotidiano e epifania, a qual não conduz a uma quebra demasiado evidente na ordem narrativa, como se dá, a propósito, em textos de Clarice Lispector. Entre outros aspectos, na obra de Lispector, a epifania marca um procedimento de estranhamento, isto é, a “expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio”,<sup>67</sup> conforme entende Olga de Sá. Mas a epifania lispectoriana constitui também “um momento de perigo, à borda do abismo”<sup>68</sup> – uma questão metafísica inexistente em Flaubert.

Aparentemente, nos contos flaubertianos, os dois elementos desta relação – cotidiano e epifania – poderiam ser tomados como antagônicos, posto que, para empregarmos o vocabulário extraído de Luiz Costa Lima, o viver cotidiano intensifica uma contraposição à emergência da ficção e, em última instância, um bloqueio à capacidade de fantasiar, imaginar e tornar-se outro, própria da condição humana:

Em nosso viver pragmático, ou seja, sob o *frame* do cotidiano, tendemos a *congelar* a mobilidade do eu, procuramos enrijecer a dispersão de nossas pulsões, exercemos tal censura que, quando temos êxito – e que êxito infeliz! – nos tornamos homens *retos*. O discurso ficcional oferece uma saída relativa a esse inevitável controle.<sup>69</sup>

Em Flaubert, os momentos de epifania estão sujeitos ao controle da escrita. Não é sem razão que Proust dizia que, “no estilo de Flaubert (...), todas as partes da realidade são convertidas numa mesma substância, nas vastas superfícies de um *brilho monótono*.”<sup>70</sup> Orientados predominantemente em estilo indireto e permeados por tipos distintos de focalização descritiva, os contos parecem bloquear a possibilidade de uma revelação que o leitor porventura deseje encontrar no livro, não obstante a temática da santidade que une as três narrativas.

<sup>66</sup> POULET, 2006, p. 362. Grifo do autor.

<sup>67</sup> SÁ, 1993, p. 134.

<sup>68</sup> SÁ, 1993, p. 134.

<sup>69</sup> LIMA, 2007, p. 452. Grifos do autor.

<sup>70</sup> PROUST, 1988, p. 103. Grifo nosso.

Elaborada como proposição particular, a relação entre cotidiano e epifania nos *Três contos* pode ser definida da seguinte maneira: denomina-se epifania a quantidade negativa do discurso literário que, impossibilitada de ser objetivamente expressa como ação ou como acontecimento ao longo da ordem diegética da narrativa, permanece como um rastro sugestivo ou impressivo da irrealização do imaginário do personagem, sob o jugo de seu realismo cotidiano.

Embora Calvino tenha reconhecido nos *Três contos* o que chama “ascese de Flaubert”, uma vez que estima que o livro contenha “o testemunho de uma das mais extraordinárias trajetórias espirituais nunca antes escrita fora do âmbito das religiões”,<sup>71</sup> deve-se considerar o problema da ortodoxia da fé cristã, sem negar a ironia da escrita flaubertiana. A desenvoltura estilística de Flaubert impõe à crítica um interessante desafio: compreender em que medida o exercício ficcional dos *Três contos* contribuiu para a reapresentação, no texto literário, do suposto bloqueio criativo vivido pelo autor no período em que abandonara a redação de *Bouvard e Pécuchet*. Mais precisamente, trata-se de acrescentar à proposição da relação entre cotidiano e epifania formulada anteriormente o argumento de que a própria forma dos contos deve interferir para garantir o controle de sua ficção e a ficção de seu controle.

O volume de contos escapa à regra da lentidão da atividade flaubertiana. Sobre a relativa ligeireza da redação dos *Três contos*, em comparação às demais produções de Flaubert, Michel Butor observou que o modo de escrita do livro teria que ver com seu “controle prodigioso”,<sup>72</sup> ao mesmo tempo que compreendeu a obra como um desbloqueio em resposta à paralisia causada por *Bouvard e Pécuchet*. É fascinante atestar que a temática eleita para a composição dos contos tenha servido a Flaubert como destravamento de sua própria capacidade ficcional, ainda que esta última se encontre perfeitamente tolhida pela necessidade de apuro formal que particulariza a antologia. “Sem o amor da forma, talvez eu me tornasse um grande místico”,<sup>73</sup> explicou certa vez Flaubert.

#### **2.4 Visões de narrativa ficcional e historiográfica a partir de *A educação sentimental***

No texto “Decifrar um espaço em branco”, Carlo Ginzburg fala sobre a representação do tempo no romance *A educação sentimental*, baseando-se no famoso comentário de Proust a respeito do espaço vazio entre os capítulos V e VI da terceira parte da obra, no trecho que corresponde ao assassinato de Dussardier por Sénécal, testemunhado por Frédéric, estarreci-

---

<sup>71</sup> CALVINO, 1993, p. 161.

<sup>72</sup> BUTOR, 2005, p. 174.

<sup>73</sup> FLAUBERT, 1993, p. 93.

do. Ao comparar Flaubert com outros escritores oitocentistas, Proust havia elogiado a suspensão da narrativa diante da cena brutal que finda os sonhos republicanos da Revolução de 1848. “Na minha opinião, a coisa mais bela de *A educação sentimental* não é uma frase, mas um branco”,<sup>74</sup> declarara o autor de *Em busca do tempo perdido*. Ginzburg evoca o ensaio proustiano, a fim de debater a ideia de que Flaubert teria sido o primeiro romancista a livrar a narrativa “do parasitismo das anedotas e das baixezas da história”.<sup>75</sup>

Tanto a leitura feita por Proust em 1920 quanto o comentário retomado por Ginzburg na década de 1990 incidem sobre o tratamento do tempo na narrativa de Flaubert. Contudo, Ginzburg assegura, ao contrário de Proust, que “o estilo e a história, longe de se excluírem reciprocamente, estão inextricavelmente trançados um no outro.”<sup>76</sup> Este juízo deve ser entendido à luz de um método de estudo que, reagindo à redução da historiografia a uma função retórica, considere o discurso da história e o discurso da literatura como possíveis produtores de verdade. Complexidades surgiram entre a ficção moderna e os padrões de representação afeitos à pretensão positivista e demonstrativa da história documental. Entre tais complexidades está a resistência da narrativa literária em fazer a apologia do progresso das sociedades humanas.

Ginzburg não menospreza o valor das formas de arte, aí compreendida a literatura, como fontes para o conhecimento histórico. Tampouco dissimula que as qualidades do estilo de Flaubert sobressaem, quando se mostram detentoras de uma cisão epistemológica entre saber histórico e saber ficcional, apesar de ambos os saberes constituírem uma forma de “narrativa”. De qualquer modo, o argumento de Ginzburg permanece ambíguo, no que concerne ao modo como as obras literárias chegariam à “verdade” do passado.

Segundo a hipótese de trabalho de Luiz Costa Lima, a respeito dos critérios de separação entre o historiográfico e o ficcional, salienta-se que, embora ambas as instâncias se utilizem do imaginário e dele sofram certas restrições, é necessário

comparar a escrita da história com a ficção e a literatura, pois cada uma delas ocupa uma posição diferencial quanto à imaginação. A imaginação atua na escrita da história, mas não é o seu lastro. Porosa, a história não há de ser menos veraz.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> PROUST, 1994, p. 78.

<sup>75</sup> PROUST, 1994, p. 78.

<sup>76</sup> GINZBURG, 2003, p. 89.

<sup>77</sup> LIMA, 2006, p. 65.

Ao contrário do poeta e do romancista, o historiógrafo “deve procurar avalistas, discutir as provas e problematizar a própria explicação, para submetê-la à discussão e ao julgamento de um auditório competente”,<sup>78</sup> pondera Gisèle Séginger, que amplia o questionamento sobre os modelos de construção da história e da narrativa literária a partir de Flaubert. Da argumentação de Costa Lima a respeito das diferenças entre história, ficção e literatura, a conclusão que interessa retirar das formulações do autor brasileiro aponta que o modo de escrita propriamente historiográfico possui ou projeta uma aporia da verdade, característica não registrada na ficcionalidade literária, a qual, em combinação com o imaginário, atua em favor da suspensão voluntária da descrença.

O trabalho estilístico de Flaubert compreende uma fusão do documental e da ficção. A tomada de notas, a observação do real, o acúmulo de documentos e testemunhos existem na preparação da obra flaubertiana. “A investigação documental faz parte da invenção romanesca”,<sup>79</sup> afirma Séginger. Mas a escrita literária supõe um investimento ficcional que altera a posição da primeira no quadro dos saberes e das representações, e que também dirige o texto a um estatuto discursivo que diverge do real histórico, quando se afirma o devir estético da obra literária.

Para além da verdade e da mentira, a ficção não obriga [Flaubert] a responder à questão da legitimidade e da lógica do sentido da mesma maneira que um historiador o faria. Ele [o romancista] responde inventando um lugar de verdade definitivamente ficcional, ao passo que o historiador do século XIX se esforça por responder a essa questão de maneira que a legitimidade e a lógica do sentido que fundam sua narrativa-discurso sobre o passado lhe permitam prestar contas de um sujeito da história e de um movimento de onde provenha seu presente.<sup>80</sup>

Uma vez que a escrita ficcional reelabora as representações de determinada época, Séginger prefere insistir na dissidência operada entre as utopias políticas – ampliadas e, ao mesmo tempo, rechaçadas pela sociedade burguesa – e o programa estético flaubertiano. A autora analisa a existência de uma “postulação a-histórica nas reflexões estéticas de Flaubert, como se a arte, sozinha, pudesse ultrapassar o tempo.”<sup>81</sup> Para Séginger, o romancista formula uma concepção de história que vai na contramão dos mitos políticos concebidos no século

---

<sup>78</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 146-147.

<sup>79</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 9.

<sup>80</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 181.

<sup>81</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 25.

XIX, sobretudo no que diz respeito às noções idealizadas de povo e de massa, oriundas de uma visão um tanto romântica da Revolução francesa:

Ao passo que Michelet idealiza o Povo que faz a história e se identifica com o progresso da nação, ao passo que Renan até mesmo o resgata *in extremis* pela contribuição que ele dirige à nação, Flaubert representa um povo criança, grotesco, sem projeto e sem futuro, que destrói em lugar de construir, e uma nação decaída em infância.<sup>82</sup>

*A educação sentimental* efetua a desconstrução do gênero romance de formação, tal como praticado até então na literatura francesa e na literatura europeia. Segundo Harald Nehr, quando Flaubert empreende a redação do livro, critica a herança de Rousseau no sentimentalismo que perpassa a subjetividade romântica. Assim, com o romance de 1869, o escritor visa a atacar “uma mentalidade e uma linguagem coletivas oriundas justamente dessa subjetividade romântica.”<sup>83</sup> Trata-se de uma retomada de temáticas próprias a Rousseau; porém, com a finalidade de conduzir a pleora sentimental a um desastre caricaturesco. Consequentemente, Nehr entende que não há uma verdadeira educação que se organize a partir do romance de Flaubert. “Nem mesmo uma educação que contaria ironicamente a história de uma corrupção. Jamais houve inocência a ser perdida ou corrompida”.<sup>84</sup>

Na concepção tradicional do *Bildungsroman*, o sujeito se cultiva mediante um processo de autoconhecimento ativo, racional e individual. Em Goethe, o gênero começa a mostrar alguma precariedade, quando a educação tardia de Wilhelm Meister parece ser apenas teórica, em comparação com sua juventude “repleta de substancialidade da experiência”,<sup>85</sup> segundo Walter Bruford. Mas, em Flaubert, pode-se falar explicitamente de “uma fratura na história do gênero”,<sup>86</sup> como opina Pierre-Marc de Biasi. É justamente a perda da substancialidade da experiência que caracterizaria a trajetória do herói de *A educação sentimental* como “uma apreensão unilateralmente negativa do tempo”,<sup>87</sup> de acordo com Georg Lukács, crítico que considerou o romance de Flaubert o marco de uma etapa da prosa de ficção denominada por ele de “romantismo da desilusão”.

Lukács lamenta que o romance moderno tenha desagregado a totalidade épica por meio do uso problemático das categorias de espaço e tempo, uso que concorre para o aniqui-

---

<sup>82</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 97-98.

<sup>83</sup> NEHR, 2006, p. 141.

<sup>84</sup> NEHR, 2006, p. 145.

<sup>85</sup> BRUFORD, 1975, p. 54.

<sup>86</sup> BIASI, 2002, p. 66.

<sup>87</sup> LUKÁCS, 2007, p. 131.

lamento da ação e o rompimento de uma tradição novelística centrada no ativismo do herói. A desagregação do *epos* clássico implicou uma incompatibilidade entre interioridade e mundo, ou uma inadequação entre alma e realidade exterior. O crítico húngaro alega que a problemática decisiva da forma romanesca foi resultado do dismantelamento das categorias axiológicas que constituíam a narrativa clássica e, ainda que não utilize o termo epifânico, como fizera Haroldo de Campos, Lukács menciona características semânticas pertencentes ao espectro conceitual da noção de epifania:

(...) a perda do simbolismo épico, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica.<sup>88</sup>

Ao narrar a história de uma revolução abortada, Flaubert afasta-se de uma concepção racionalista, cumulativa e promissora de história. Também a teorização efetuada na obra *Mimesis*, de Erich Auerbach, insistia na ideia de que a narrativa tem por função “dar ordem e significação a nossas vidas”,<sup>89</sup> como recorda Séginger. Sucede que é “esta função que Flaubert recusa, ao fazer, entretanto, uma narrativa.”<sup>90</sup> A obra flaubertiana empreenderia, conforme as palavras da autora, uma “*déshistoricisation de l’histoire*”. Séginger sustenta que Flaubert criaria uma estrutura seriada moderna, uma forma narrativa desarticulada, próxima a pensadores materialistas e vitalistas, como Lucrécio e Sade, e em discrepância com os padrões de temporalidade narrativa do século XIX. “A fascinação flaubertiana (...) pelos acontecimentos historicamente improdutivos relaciona-se a uma visão do tempo não finalizada”,<sup>91</sup> afirma ela.

Por defender, na produção ficcional de Flaubert, a existência de uma concepção não finalizada da história, concepção arraigada em metáforas que reproduziriam a ideia de um tempo cíclico e infinito, Séginger crê que a poética da obra flaubertiana favoreça um binarismo sem resolução dialética. “Falta sempre, em Flaubert, o terceiro estágio (ou, em *Bouvard e Pécuchet*, o terceiro termo) que permitiria uma dialetização do tempo, sua transformação em devir histórico”,<sup>92</sup> considera a autora. Esta concepção de tempo que Séginger atribui especialmente aos romances *A educação sentimental* e *Bouvard e Pécuchet* pode realçar os epítetos

---

<sup>88</sup> LUKÁCS, 2007, p. 118.

<sup>89</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 233.

<sup>90</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 233.

<sup>91</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 63.

<sup>92</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 51.



de “inacabado”, “aberto” e “inconcluso” ao projeto estético de Flaubert, mas escamoteia um dado crucial para a compreensão deste projeto: o papel do narrador flaubertiano.

As elipses e os silêncios sobre fatos históricos e acontecimentos marcantes deixam ver, no estilo de Flaubert, não apenas a prevalência da vida privada sobre a vida política, mas ainda uma estagnação do tempo vivenciada no Segundo Império. Dessa maneira, o que define este estilo é uma espécie de distorção da duração que acentuaria uma visão descontínua da história, não obstante sobreviver, segundo Séginger, alguma “harmonia do descontínuo”<sup>93</sup> na ficção flaubertiana. Muito cético em relação a um tipo de historicidade que louva o Povo, a Nação e a Humanidade, Flaubert prefere engajar-se em uma crítica à própria possibilidade do conhecimento histórico em meio à violência irracional que solapa a ordem coletiva. “A *educação sentimental* desconstrói a noção de herói da história em benefício de uma representação da massa popular, sem que esta última adquira, por isso, o estatuto de sujeito da história”,<sup>94</sup> diz Gisèle Séginger.

Na obra ficcional de Flaubert, a atmosfera de estagnação guia a banalidade repetitiva da vida burguesa. Consequência do nivelamento das condições, a mediocridade – detestada pelo escritor, porque constitui a base dos valores democráticos – passa a ser perseguida como meta da existência social. Em grande medida, o sentimento de imobilidade temporal levaria ao “triunfo de uma má igualdade” irremediavelmente vinculada a “um processo de indiferenciação que Flaubert percebe como uma perda de energia”,<sup>95</sup> conclui a autora. Verifica-se, portanto, uma sensível transformação que atinge a literatura e a sociedade modernas, quando confrontadas com o princípio de igualdade de condições criado pelas tendências democráticas.

## 2.5 Os contemporâneos Flaubert e Tocqueville

Não se trata de um mero acaso produzido na história das mentalidades, como se poderia supor. O ano de 1856 testemunhou igualmente o escândalo da publicação de *Madame Bovary*, de Flaubert, e o lançamento de *L’Ancien Régime et la Révolution*, de Tocqueville. Tradicionalmente, a crítica flaubertiana nunca se interessou por essa brilhante ocorrência no mundo das letras. Kazuhiro Matsuzawa justifica tal desinteresse pela ausência de documentação comprobatória do conhecimento recíproco entre os autores. Tocqueville nunca citou o autor de *Madame Bovary* em qualquer um de seus textos. Quanto a Flaubert, não sabemos se

---

<sup>93</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 230.

<sup>94</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 91.

<sup>95</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 141.

o romancista leu Tocqueville, apesar de que, como indica Michel Winock, em recente biografia sobre o escritor normando, a *Correspondência* faça menção a “*L’Ancien Régime et la Révolution* em uma carta de 1862 a Michel Lévy, mas jamais a *La Démocratie en Amérique*”.<sup>96</sup>

Mais recentemente, entretanto, os especialistas flaubertianos têm encontrado outros recursos para estudar comparativamente a trajetória desses dois eminentes pensadores da sociedade moderna francesa. Durante o governo provisório da Segunda República, Tocqueville foi eleito membro de uma comissão que deveria redigir uma constituição para a nação. Quando estouram as jornadas de junho de 1848, “ele se arranja do lado do partido da ordem, mas demonstra moderação e cautela”,<sup>97</sup> comenta Jean-Louis Benoît. Em um jantar literário promovido por um amigo, Tocqueville se encontra com George Sand, a qual se pusera do lado do povo revoltoso, e “cada um dos dois protagonistas se engaja a moderar seu campo”,<sup>98</sup> acrescenta Benoît. O episódio do “Jantar com George Sand: maio de 1848” consta dos *Souvenirs*, de Tocqueville:

Eu tinha grande preconceito contra M<sup>me</sup> Sand, pois eu detesto as mulheres que escrevem, sobretudo aquelas que disfarçam as fraquezas de seu sexo em generalidade, em lugar de nos fazer interessar em querer vê-las sob seus traços verdadeiros. Apesar disso, ela me agradou. (...) Além disso, M<sup>me</sup> Sand era então um tipo de homem político. (...) Era a primeira vez que eu travava conhecimento direto e familiar com uma pessoa que pôde e quis me dizer, em parte, aquilo que se passava no campo dos nossos adversários.<sup>99</sup>

Sand era grande amiga e correspondente de Flaubert. A ela o autor remetera acerbas críticas sobre a questão do sufrágio universal e da querela entre democracia e instrução pública, especificamente a respeito da discussão concernente ao ensino laico, público e obrigatório. Para Flaubert, que jamais escondeu sua opinião sobre a Revolução de 1848 e seu “desprezo pelo julgamento democrático, sob a forma do sufrágio universal”,<sup>100</sup> como esclarece Anne Herschberg Pierrot, a abertura do ensino a todas as classes implicaria o aumento do número de imbecis, como se lê nesta carta do romancista a George Sand, datada de 4 ou 5 de outubro de 1871:

---

<sup>96</sup> WINOCK, 2013, p. 455.

<sup>97</sup> BENOÎT apud TOCQUEVILLE, 2000, p. 15.

<sup>98</sup> BENOÎT apud TOCQUEVILLE, 2000, p. 15.

<sup>99</sup> TOCQUEVILLE, 2000, p. 264-265.

<sup>100</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 14.

A instrução gratuita e obrigatória só fará aumentar o número de imbecis. (...) A massa, a multidão é sempre idiota. Não tenho muitas convicções, mas sobre isso estou seguro. Contudo, é preciso respeitar a massa, por mais inepta que ela seja, porque ela contém os germes de uma fecundidade incalculável. Deem a ela a liberdade, e não o poder. (...) O mais urgente é instruir os ricos, os quais, em suma, são os mais fortes. Esclareçam o burguês, primeiramente, pois ele não sabe nada, absolutamente nada.<sup>101</sup>

A propósito do trecho de *A educação sentimental* antes mencionado, o assassinato de Dussardier por Sénécal significa, para a economia narrativa flaubertiana, repleta de brancos e vazios, a ascensão da intolerância, do autoritarismo e da tirania cometida em nome dos ideais democráticos republicanos. Carlo Ginzburg tece uma analogia entre o que considera ser uma posição conservadora, compartilhada por Flaubert e Tocqueville. Ambos os autores apontaram que o fenômeno democrático, em sua prática política, poderia trazer consequências perversas como o golpe de Estado, a ditadura e a oligarquia:

A aparição de um fenômeno político sem precedente, um regime imperial que retirava sua legitimidade do sufrágio universal, havia convencido Flaubert e outros conservadores inteligentes, como Tocqueville e Burckhardt, de que as sociedades modernas se dirigiam rumo a diversas formas de democracia autoritária.<sup>102</sup>

Não há provas de que Flaubert e Tocqueville tenham se conhecido pessoalmente, mas tudo leva a crer que o escritor tivera, pelo menos, uma notícia de *L'Ancien Régime et la Révolution* por meio da *Revue de Paris*. A edição de 1º de outubro de 1856 trazia o texto de *Madame Bovary* entre as páginas 5 e 55 do veículo e, logo em seguida, uma resenha de Eugène Despois acerca do livro do historiador político. No sumário da revista, havia os títulos das duas obras. “Não seria natural imaginar que Flaubert aparentemente tenha lido a resenha do livro de Tocqueville?”,<sup>103</sup> questiona Kazuhiro Matsuzawa.

Gisèle Séginger encontrou um pequeno detalhe que pode evidenciar a curiosidade de Flaubert pela carreira de Tocqueville. No exemplar de um livro que o romancista possuía, denominado *Les hommes de 1848*, de Auguste-Jean-Marie Vermorel, aparece uma cruz “na margem de uma nota sobre a ação de Tocqueville na pasta dos negócios exteriores no Governo Provisório de 1849”.<sup>104</sup> Matsuzawa, por sua vez, flagrou uma citação indireta, por Flaubert, de uma frase de Tocqueville. A frase – “À medida que me afasto da juventude, tenho

<sup>101</sup> FLAUBERT apud HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 16.

<sup>102</sup> GINZBURG, 2000, p. 91.

<sup>103</sup> MATSUZAWA, 2009, p. 85.

<sup>104</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 79.

mais consideração, eu diria mesmo, mais respeito pelas paixões.”<sup>105</sup> – fora retirada do ensaio *Philosophie du bonheur*, do filósofo Paul Janet e citada no dossiê de *Bouvard e Pécuchet*.

Trata-se de referências preciosas, que não passam despercebidas aos olhos dos especialistas. Uma das primeiras comentaristas a relacionar o projeto estético flaubertiano às formulações de Tocqueville, Anne Herschberg Pierrot compatibilizou suas reflexões sobre o clichê e o lugar-comum na obra de Flaubert com a premissa tocquevilliana a respeito do primado da opinião comum nos regimes democráticos. Alçada à esfera pública, a opinião comum constituíra, com o passar do tempo, um amálgama inconsciente e manipulável de enunciados e frases feitas, já que, segundo Tocqueville, o nivelamento democrático seguiria um ritmo contrário aos interesses individuais:

Quanto mais as condições se tornam iguais, menos os homens são individualmente fortes, mais eles se deixam confortavelmente ir ao encontro da multidão e têm dificuldade em manter, sozinhos, uma opinião que ela abandona.<sup>106</sup>

Tanto Flaubert quanto Tocqueville presenciaram a marcha irreversível da democracia em um mundo que vivia uma transição histórica entre a decadência da aristocracia e a substituição desta última por uma sociedade liberal burguesa. O estudo da obra de Flaubert à luz de premissas do pensamento tocquevilliano tem sido estimulante, pelo menos entre os flaubertianos, talvez porque, conforme os termos de Marcelo Gantus Jasmin, “a rigor, Tocqueville não definiu seu conceito-chave”,<sup>107</sup> isto é, a democracia. O caráter ensaístico de muitos textos do historiador político e a utilização, em alguns casos, do pronome pessoal “eu” chamam atenção de críticos literários. Porém, se Tocqueville teve dificuldade em definir o conceito de democracia moderna, o historiador descobriu, de acordo com Jasmin, “uma forma inédita de opressão para a qual não encontrava nomes adequados na tradição do pensamento político ocidental: (...) o ‘absurdo palpável’ do termo ‘despotismo democrático’”.<sup>108</sup>

Ao longo do século XIX, a opinião compartilhada na esfera pública parece substituir, de maneira inelutável, a razão individual. A *bêtise* e os *lieux-communs* não são apenas estereótipos romanescos, e sim representações ou características gerais da mentalidade burguesa. Fredric Jameson observa que, em Flaubert, os clichês indicariam a “consciência cada vez mais

---

<sup>105</sup> TOCQUEVILLE apud MATSUZAWA, 2009, p. 85.

<sup>106</sup> TOCQUEVILLE, 2000, p. 90.

<sup>107</sup> JASMIN, 2005, p. 42.

<sup>108</sup> JASMIN, 2005, p. 52.

padronizada da pessoa moderna ou burguesa”.<sup>109</sup> Flaubert critica, portanto, a predominância dos ideais coletivos sobre a liberdade, a responsabilidade e a autonomia do sujeito, predominância esta que ocorre em uma época, como diz Séginger, “que mata o indivíduo, a vontade e o pensamento, em benefício da massa que não pensa nunca e que se vira para todas as direções (...), influenciada pelos jornais, ou imprevisível”.<sup>110</sup>

Nos estudos flaubertianos contemporâneos, especialistas como Pierrot, Séginger e Matzusawa têm abordado a relação entre as teses de Tocqueville a respeito do nivelamento democrático e determinadas questões presentes no ideário estético de Flaubert, como a proliferação dos clichês e ideias feitas que denuncia o crescimento da multidão inumerável e da fisionomia comum, decorrentes da perda dos valores hierárquicos e do aplainamento das diferenças individuais. Segundo Tocqueville, a Revolução francesa seria o cúmulo do nivelamento das condições sociais, há séculos em curso, desde o Antigo Regime. Sucessivas mutações, a partir de 1789, eclodem e recomeçam a mesma revolução, como se ela se originasse de si mesma e das condições feudais que a precederam. A Revolução seria o grande acontecimento da nação francesa:

Em várias oportunidades, desde que a Revolução começou até nossos dias, vemos a paixão pela liberdade apagar-se, depois renascer, depois apagar-se novamente e depois ainda renascer. Assim ela fará por muito tempo, sempre inexperiente e mal regrada, fácil de desencorajar, temer e vencer, superficial e passageira. Durante este mesmo tempo, a paixão pela igualdade ocupa sempre o fundo dos corações dos quais ela tomou posse primeiramente.<sup>111</sup>

A noção de igualdade possui, nos regimes democráticos, uma dimensão complexa. O “movimento permanente em busca de mais igualdade”,<sup>112</sup> como destaca Jasmin, parece engendrar uma tautologia perigosa para a sustentação da democracia. A propósito, Benoît sublinha o fato de que o nivelamento das condições seja apontado como causa e consequência da democracia. Dessa maneira, é “porque as condições dos indivíduos tendam rumo à igualdade que o surgimento democrático foi possível, [e] o desenvolvimento da realidade democrática reforça a demanda igualitária”.<sup>113</sup>

É importante acentuar que o ideal igualitário compreende, na obra de Tocqueville, um estatuto mais imaginário que político, pois é oriundo de um pacto social no qual os cida-

---

<sup>109</sup> JAMESON, 2007, p. 192.

<sup>110</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 120.

<sup>111</sup> TOCQUEVILLE, 2000, p. 250.

<sup>112</sup> JASMIN, 2005, p. 49.

<sup>113</sup> BENOÎT apud TOCQUEVILLE, 2000, p. 30.

dãos imaginam-se iguais por convenção. O princípio da igualdade democrática existe, segundo Francesco Spandri, em meio a um risco político e epistemológico que estabelece que a relação com a igualdade deva ser fundamentalmente uma “relação com a abstração”.<sup>114</sup> A representação igualitária, sendo abstrata por definição, caracterizaria, de acordo com Spandri, um fantasma de igualdade que “assombra a imaginação dos cidadãos provenientes da Revolução”.<sup>115</sup>

Pouco importa, nota Gisèle Séginger, se, “para Flaubert, politicamente, seja estabelecido ou não o sufrágio universal. De todos os modos, pela importância já adquirida pela opinião, o poder execrável do ‘on’ está bem garantido.”<sup>116</sup> Assim, em 1848, a ação política seria tão absurda quanto inútil, pois a vitória da indistinção democrática abriria espaço à intolerância, a partir do momento em que a igualdade fundasse a tirania da multidão. Em suma, uma diferença de perspectiva entre Tocqueville e Flaubert pode ser levada em conta:

(...) enquanto Tocqueville estudava o movimento em direção à igualdade, no que concerne à relação do Antigo Regime com o aprofundamento do centralismo monárquico, Flaubert não produz uma análise assim tão firmemente argumentada do ponto de vista histórico e se contenta em associar o triunfo pernicioso da igualdade, por um lado, aos valores cristãos que retornam perigosamente na política e, por outro, na perspectiva de uma interpretação cíclica do tempo, à ideia de uma decadência da civilização ocidental.<sup>117</sup>

Apesar da declarada inadequação de Flaubert às características da democracia moderna, é um tanto precipitado associar seu culto à arte a um mero compromisso com o gosto aristocrático, como pretende Séginger. Ao considerar o escritor como o “último dos aristocratas”,<sup>118</sup> que faz de sua arte “um ato de resistência contra a igualdade triunfante,”<sup>119</sup> a análise da comentarista esquece que, por outro lado, Flaubert combateu as utopias políticas sem demagogia e sem o viés reacionário atribuído gratuitamente às opiniões do romancista. Não há dúvida de que a obra flaubertiana tenha possibilitado uma denúncia das condições de existência do proletariado, e a avaliação de Flaubert sobre os conflitos sociais, como lembra Pierre-Marc de Biasi, é coerente com as análises de Karl Marx sobre os acontecimentos de 1848. Celebrar o grande artista que foi Flaubert não nos desobriga de refletir sobre a maneira como o autor pensou e representou o real à sua volta, já que:

---

<sup>114</sup> SPANDRI, 2005, p. 183.

<sup>115</sup> SPANDRI, 2005, p. 191.

<sup>116</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 67.

<sup>117</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 67.

<sup>118</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 217.

<sup>119</sup> SÉGINGER (2), 2000, p. 211.

personagens como (...) a pequena Berthe, em *Madame Bovary*, Dussardier, o revolucionário de coração puro, na *Educação*, ou Félicité, em “Um coração simples”, provam suficientemente que sua obra contém uma autêntica acusação da opressão social e das injustiças induzidas pela revolução industrial e pela burguesia triunfante.<sup>120</sup>

Após a publicação de *Madame Bovary*, como destaca Kazuhiro Matsuzawa, podemos apreciar o romance flaubertiano como uma “narrativa da lógica democrática do nivelamento e da inclusão”.<sup>121</sup> Ao lembrar o vaticínio de Tocqueville sobre como o crescimento democrático modificaria as atitudes, os comportamentos e as paixões, já que “os costumes se atenuam, à medida que as condições se nivelam”,<sup>122</sup> Matsuzawa interpreta o bovarismo como “uma manifestação da ânsia democrática e igualitária”<sup>123</sup> e considera o estilo de Flaubert como uma resposta diante dos anseios de ascensão social e econômica da classe burguesa, incapaz de enxergar sua própria improdutividade. Em suma, a ironia flaubertiana corresponderia “a um novo estágio histórico da ânsia democrática: à solenidade política e ideológica da primeira metade do século XIX sucede a despolitização pós-romântica ampliada por certo desencantamento.”<sup>124</sup>

## 2.6 Acrescentar a Said: Flaubert e o orientalismo

O nome de Edward Said impõe-se na história do pensamento moderno. Por sua biografia, seu percurso acadêmico e seu envolvimento em causas políticas, o autor é geralmente associado à figura do intelectual em diáspora. Said foi um palestino escolarizado no Egito, com prenome inglês e passaporte americano, como ele próprio se definia, ou tentava se definir. Apesar de ser um autor referencial para o desenvolvimento dos estudos culturais, sobretudo em algumas vertentes universitárias criadas nas últimas décadas, o escopo metodológico de Edward Said nunca desprezou a releitura dos clássicos europeus. Ao contrário, seu trabalho investigativo partia do estudo da tradição para destacar o papel controverso e problemático que obras-primas da literatura possuíram em dado contexto e ainda possuem para os leitores hodiernos.

O grande marco da produção acadêmica de Said é o livro *Orientalismo*, lançado em 1978. Esta publicação busca compreender como o Ocidente, a partir de uma perspectiva impe-

---

<sup>120</sup> BIASI, 2002, p. 111.

<sup>121</sup> MATSUZAWA, 2009, p. 86.

<sup>122</sup> TOCQUEVILLE, 2000, p. 100.

<sup>123</sup> MATSUZAWA, 2009, p. 87.

<sup>124</sup> MATSUZAWA, 2009, p. 88.

rialista ou eurocêntrica, foi capaz de atribuir legitimidade a um acervo de lugares-comuns que abarcava conteúdos de representação do Oriente. Edward Said analisa em que medida o imaginário ocidental, sobretudo entre os séculos XIX e XX, criou uma extensa produção discursiva sobre o Oriente, cujo vocabulário, muitas vezes, remetia às noções de estranheza, atraso ou sensualidade exótica. Este regime discursivo, relacionado a um corpo de ideias, crenças e chavões sobre a cultura oriental, é denominado, por Said, de “orientalismo”:

(...) o orientalismo não é só uma doutrina positiva sobre o Oriente que existe em um momento dado no Ocidente, é também uma influente tradição acadêmica (quando se faz referência a um especialista acadêmico que é chamado de orientalista), e uma área de interesse definida por viajantes, empresas comerciais, governos, expedições militares, leitores de romances e de relatos de aventuras exóticas, historiadores naturais e peregrinos para quem o Oriente é um tipo específico de conhecimento sobre lugares, povos e civilizações específicos. As expressões idiomáticas para o Oriente tornaram-se frequentes, e essas expressões assentaram-se firmemente no discurso europeu.<sup>125</sup>

Ainda que seja uma construção artificial, o orientalismo acarretou a depreciação e a distorção de elementos culturais e etnológicos ligados à rubrica Oriente, por si mesma uma designação vaga e difusa, que abarca uma multiplicidade de povos e temporalidades distintas. Tomado não só como depósito de conhecimentos prévios, mas também como experiência de peregrinação, o fenômeno do orientalismo nunca se limitou à literatura e deve ser visto como uma grande narrativa de abrangência política, comercial e historiográfica. Um dos desenvolvimentos mais importantes do orientalismo do século XIX foi a atitude de orientalizar o Oriente, isto é, de atribuir caráter de diferença ou bizarria àquilo que se supunha próprio do Oriente: “sua sensualidade, sua tendência ao despotismo, sua mentalidade aberrante, seus hábitos de imprecisão, seu atraso”,<sup>126</sup> como indica Said.

O orientalismo consiste em uma invenção ocidental, sustentada pela manipulação e domesticação do Oriente, mediante operações que formaram “um simulacro do Oriente” e o reproduziram materialmente “para o Ocidente, no Ocidente.”<sup>127</sup> Deste modo, o Oriente foi transformado em “uma espécie de museu imaginário sem paredes”, disponível para uso ocidental, primeiramente por fragmentos de experiências de viagem trazidas por “exploradores,

---

<sup>125</sup> SAID, 1990, p. 210.

<sup>126</sup> SAID, 1990, p. 211.

<sup>127</sup> SADI, 1990, p. 174.



expedições, comissões, exércitos e mercadores”; em seguida, por sua conversão em um saber institucionalizado, “bibliográfico, departamentalizado e *textualizado*”.<sup>128</sup>

Depois de Napoleão, o Oriente tornou-se, como explica Said, um local obrigatório de peregrinação para muitos artistas europeus, sobretudo ingleses e franceses. Flaubert, autor que passou por terras do Oriente e cujas impressões de viagem ficaram registradas na *Correspondência* e no volume *Voyages*, tem lugar de destaque na obra de Said. Embora o crítico destaque diferenças consideráveis entre as motivações apresentadas por escritores, intelectuais e políticos ocidentais que, de algum modo, dedicaram-se à temática do Oriente, haveria, segundo Said, um regime comum de tratamento que permanece no discurso do orientalismo:

Todos mantiveram intacta a separação do Oriente, a sua excentricidade, o seu atraso, a sua silenciosa indiferença, a sua feminina penetrabilidade, a sua apática maleabilidade; é por isso que todos os que escreveram sobre o Oriente, de Renan a Marx (falando ideologicamente), ou dos estudiosos mais rigorosos (Lane e Sacy) às mais poderosas imaginações (Flaubert e Nerval), viam o Oriente como um lugar que precisava da atenção, da reconstrução e até mesmo da redenção ocidental. O Oriente existia como um lugar separado da corrente principal do progresso europeu nas ciências, artes e comércio.<sup>129</sup>

No entanto, a relação entre viagem e texto não é idêntica entre as personalidades mencionadas por Said. Flaubert, antes de ser um dos muitos viajantes que estiveram em terras orientais com objetivo de exploração, é um escritor interessado em descrever esteticamente sua experiência e, em decorrência disso, corromper o modelo tradicional dos escritos de viagem. A propósito de *Voyages*, Michel Butor trata de salientar, primeiramente, a posição do turista e o modo como a produção textual deste último se destina a corroborar o já dito. Butor defende a diferença de escrita entre o viajante que é também escritor e o viajante que não é escritor e que apenas se atém às trivialidades dos relatos de viagem.

Se o viajante não é escritor, ele haverá de se conformar facilmente, jamais agitado pelo desejo de escrever um texto diferente daquele que o mandam fazer. Ele poderá salpicar sua viagem com um pouco de escrita, mas isso geralmente se limitará a algumas cartas à família e a cartões postais aos amigos, nos quais se constata, antes de tudo, que as coisas se passam em conformidade com o modelo: “cheguei a Sevilha ontem à tarde, a catedral é maravilhosa”. O escritor — eu não me refiro ao repórter —, este sim vai viajar em parte para escrever um texto, e um texto diferente. Esta preocupação vai organizar seu trajeto, ele cometerá infrações e mais infrações ao modelo.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> SAID, 1990, p. 174. Grifo do autor.

<sup>129</sup> SAID, 1990, p. 212.

<sup>130</sup> BUTOR, 2005, p. 41-42.

Em várias ocasiões, Said refere-se à obra de Flaubert, cotejando-a com a produção de outros compatriotas do romancista, como Lamartine e Nerval. É inegável que o Oriente tenha fascinado toda a geração romântica, anterior à de Flaubert, de modo a constituir um grande lastro de influência tanto na literatura quanto na pintura. Porém, é interessante notar a atenção que Said demonstra pelo caso de Flaubert, pois esta particularidade parece indicar que o romancista normando ocuparia um posto paradigmático e excepcional, no que concerne à argumentação que o crítico desenvolve sobre o orientalismo.

Logo no início de seu livro, Said apresenta a questão da orientalização do Oriente, por meio do processo de estereotipia da mulher oriental pelo imaginário masculino ocidental. Ao comentar o modo pelo qual Flaubert tornou célebre, para seus leitores, a dançarina egípcia Kuchuk Hanem, o autor tece uma importante analogia entre mulher e Oriente e observa como o ponto de vista do homem europeu representou e definiu o outro, sem dar voz ou autonomia suficientes para a alteridade representar-se a si mesma.

O Oriente foi orientalizado não só porque se descobriu que ele era “oriental” em todos aqueles aspectos considerados como lugares-comuns por um europeu médio do século XIX, mas também porque *podia ser* – isto é, permitia ser – *feito* oriental. Há muito pouca anuência, por exemplo, no fato de que o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia tenha produzido um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falou de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. *Ele* falou por ela e a representou. Ele era estrangeiro, comparativamente rico, homem, e estes eram fatos históricos de dominação que permitiram não apenas que ele possuísse Kuchuk Hanem fisicamente como também que ele falasse por ela e contasse aos seus leitores de que maneira ela era “tipicamente oriental”. Minha argumentação é que a situação de força de Flaubert em relação a Kuchuk Hanem não é um exemplo isolado. É uma representação passável do padrão de força relativa entre o Leste e o Oeste, e do discurso sobre o Oriente que esse padrão permitia.<sup>131</sup>

A respeito do papel que coube a Kuchuk Hanem no discurso de Flaubert, Butor corrobora a percepção de Edward Said, mas sem o viés de desaprovação contido na fala deste último e apenas define a dançarina egípcia como “uma mulher escrita, portanto, uma figura da literatura”.<sup>132</sup> Que Hanem realmente tenha existido da maneira como Flaubert a descreveu é o que menos importa para Butor, uma vez que ela e todo o Oriente se transformam em matéria ficcional a ser elaborada pelo imaginário do escritor e de seus leitores.

---

<sup>131</sup> SAID, 1990, p. 17-18. Grifos do autor.

<sup>132</sup> BUTOR, 2005, p. 62.

Said constata que há um modo de apreensão do Oriente eminentemente corporal em Flaubert. “Perpassando toda a experiência oriental de Flaubert, excitante ou decepcionante, está uma associação quase uniforme entre o Oriente e o sexo”.<sup>133</sup> As notas de viagem e a correspondência do período em que o romancista esteve pela primeira vez no Oriente confirmam a observação de Said. Entre novembro de 1849 e dezembro de 1850, Flaubert e Maxime Du Camp estiveram no Egito, na Palestina, na Síria, no Líbano e na atual Turquia. As declarações flaubertianas recaem insistentemente sobre elementos de ordem sexual e corporal, mas Said considera que “Flaubert não foi o primeiro nem o mais exagerado dos exemplos de um motivo notavelmente persistente nas atitudes ocidentais para com o Oriente”.<sup>134</sup>

A viagem de Flaubert e seu amigo Maxime Du Camp aos desertos da Síria e do Egito, entre outros locais de peregrinação, não teve finalidade religiosa. Para Flaubert, ela se destinava, em primeiro lugar, à coleta de dados, conforme uma missão recebida da parte do Ministério da Agricultura e do Comércio da França. Enquanto o carreirista Du Camp teria visto, na viagem, uma excelente oportunidade para ingressar na *Société Orientale*, o “alegremente individualista” Flaubert, “recusando todas as formas de obrigação socioprofissionais”,<sup>135</sup> como assinala Sarga Moussa, fez da experiência no deserto “um tipo de laboratório estético”<sup>136</sup> formidável para sua obra literária por vir.

Dotado de senso prático e de boas relações, Du Camp fora encarregado, pelo Ministério da Instrução Pública da França, de uma missão arqueológica no Oriente. Ele teria em mente a futura publicação dos registros de viagem, acrescidos de fotografias dos lugares visitados. Técnica moderna, a fotografia era uma efervescente novidade àquela altura e daria aos escritos credibilidade e verossimilhança, uma vez que as imagens atestariam o caráter “realista” da narrativa. Du Camp fez um relato predominantemente documental do Oriente, ao passo que as observações de Flaubert são poéticas, banais ou irônicas e se misturam a comentários sobre arte, política e demais questões pessoais.

Ao longo de sua passagem pelo Oriente, Flaubert, de fato, escreve pouco e medita muito “sobre si mesmo, sua arte e seu futuro”,<sup>137</sup> como avalia Michel Winock. O biógrafo alega que essa grande viagem impulsionou no jovem artista o senso crítico, o ódio contra a *bêtise* e o desprezo pela humanidade – alegação que não toma como fundamento a pura e

---

<sup>133</sup> SAID, 1990, p. 195.

<sup>134</sup> SAID, 1990, p. 195.

<sup>135</sup> MOUSSA, 2010, p. 104.

<sup>136</sup> MOUSSA, 2010, p. 109.

<sup>137</sup> WINOCK, 2013, p. 144.

simples depreciação do Oriente em relação ao Ocidente, já que, “de sua viagem, Flaubert não retirou, de modo algum, um modelo de civilização”.<sup>138</sup>

Quer seja pela excelência da prosa, quer seja pelo fato de o romancista ter atribuído um uso estético à visita ao Oriente, abandonando-se ao ócio e à observação da paisagem e do povo local, Said vê-se obrigado a ressaltar certa dificuldade em lidar com as representações de alteridade advindas dos textos flaubertianos: “A obra de Flaubert é tão complexa e tão vasta que torna qualquer simples relato dos seus escritos orientais muito superficial e desesperadamente incompleto.”<sup>139</sup> Os apontamentos de Said sobre tais textos referem-se, sobretudo, à ideia do Oriente como potência para o escapismo da fantasia sexual. Ao mesmo tempo, deve-se admitir que o orientalismo flaubertiano, por assim dizer, conseguiu diferenciar-se do orientalismo ortodoxo, pois Said leva em consideração que Flaubert opera uma reelaboração dramática do Oriente:

*A Bibliothèque des idées reçues* [Biblioteca das ideias feitas] diz que um orientalista é “um homem que viajou muito”, só que, ao contrário da maioria de tais viajantes, Flaubert deu às suas viagens um emprego engenhoso. A maior parte das suas experiências é transmitida em forma teatral. Ele não está interessado apenas no conteúdo daquilo que vê, mas – como Renan – em *como* ele vê, a maneira pela qual o Oriente, algumas vezes de maneira horrível, mas sempre atraente, parece apresentar-se a ele. O próprio Flaubert é o melhor público do Oriente.<sup>140</sup>

A tentativa de distinguir a obra ficcional dos textos de caráter francamente pessoal, como cartas e notas de viagem, não parece levar Said a conclusões muito precisas quanto ao lugar de Flaubert no panorama do orientalismo. Tendo em conta a totalidade dos registros textuais utilizados pelo romancista, persiste a ambiguidade de um argumento que tanto serve para afirmar a suprema importância de Flaubert para a compreensão da mente orientalista do século XIX quanto para instituir o desvio do autor em relação ao orientalismo oficial. Os trechos a seguir, citados de uma carta de 19 de dezembro de 1850, podem ilustrar um tipo de apreensão crítica do Oriente cuja perspectiva destoa dos modos típicos de formalização do fenômeno do orientalismo:

Passamos cinco semanas em Constantinopla, seria preciso passar seis meses. Apesar do mau tempo, passeamos bastante nos bazares, nas ruas, de caiaque, a cavalo. Vimos o sultão. Estivemos no bordel e também no teatro, onde se

---

<sup>138</sup> WINOCK, 2013, p. 146.

<sup>139</sup> SAID, 1990, p. 192.

<sup>140</sup> SAID, 1990, p. 193. Grifo do autor.

representava um balé: *O Triunfo do Amor*. Um deus Pan ali dançava um passo pitoresco, metido em calções de veludo com suspensórios, e as dançarinas executavam, nas barbas dos armênios, gregos e turcos, um canção dos mais frenéticos. O público tomava a coisa a sério e pasmava, todo contente.<sup>141</sup>

Há um aspecto que impressiona nos relatos de Flaubert e que talvez escape à análise de Said. Trata-se de certa desconstrução do Oriente, a qual inclui uma negação das expectativas quanto às disposições de conhecimento e prazer estético simuladas pelo orientalismo vigente. O acento disfórico sobre as representações do Oriente é explicitado pela apresentação de uma paisagem oriental tomada como decalque grotesco de símbolos culturais ou comportamentos europeus, como outros trechos da mesma carta continuam a demonstrar, de modo franco e direto:

Num outro bordel, fodemos gregas e armênias razoáveis. A casa era mantida por uma antiga amante do nosso *drogman*. Lá estávamos à vontade. Nas paredes havia gravuras sentimentais e cenas da vida de Heloísa e Abelardo com o texto explicativo em francês e em espanhol. – Ô Oriente, onde estás tu? – Não estará em breve exceto no sol. Em Constantinopla, a maior parte dos homens veste-se à moda europeia, ali se encena a ópera, há gabinetes de leitura, modistas etc! Daqui a cem anos, o harém, invadido gradualmente por mulheres liberais, aniquilar-se-á por si só, sob o folhetim e a comédia musical. Em breve, o véu, já cada vez mais delgado, abandonará o rosto das mulheres, e o muçulmanismo com ele desaparecerá inteiramente. Em Meca, o número de peregrinos diminui dia a dia. Os ulemás se embebedam como suíços. Fala-se de Voltaire! Tudo se abala aqui, como entre nós. Quem viver se divertirá!<sup>142</sup>

Edmund Wilson deve ter sido um dos primeiros ensaístas a localizar a singularidade da obra de Flaubert em relação às categorias usuais de representação do Oriente empregadas pela literatura romântica. Antes mesmo de Said, Wilson percebera que a congenialidade de Flaubert consistia na projeção do autor como “um escritor imaginativo, do tipo que trabalha dramaticamente com imagens e não em absoluto com ideias”.<sup>143</sup> Não obstante a dificuldade de atribuir significados politicamente monolíticos às declarações nada dogmáticas do escritor francês, o ensaísta americano ressalta a importância da análise dos processos sociais na obra flaubertiana, sobretudo em romances como *Madame Bovary* e *A educação sentimental*, nos quais o ficcionista investe contra a sociedade burguesa e o indivíduo romântico iludido com seus sonhos.

---

<sup>141</sup> FLAUBERT, 2000, p. 192.

<sup>142</sup> FLAUBERT, 2000, p. 195-196.

<sup>143</sup> WILSON, 1991, p. 268.

O que isola Flaubert dos outros românticos e o torna fundamentalmente um crítico social é sua impiedosa compreensão da futilidade de sonhar com os esplendores do Oriente e os belos dias do passado como um antídoto para a sociedade burguesa.<sup>144</sup>

A vontade de desmitificar o Oriente, manifesta por Flaubert em sua crítica ao estilo de vida burguês, converte-se em franca oposição ou polêmica em relação às representações de alteridade esperadas pelo discurso oficial do orientalismo. Não mais o deslumbramento com a estranheza e a diferença do Oriente, mas sim a aguda decepção com o encontro de elementos familiares, deslocados e banalizados em terra alheia. São excelentes os comentários do escritor, ao chegar à pirâmide de Quéfren, no Egito, e deparar, no interior do monumento, com vestígios de inscrições deixadas por visitantes:

Fica-se irritado com a quantidade de nomes de imbecis escritos por todo o lado: ao alto da Grande Pirâmide há um Buffard, rua Saint-Martin, nº 79, fabricante de papel de parede, em letras negras; um inglês entusiasta anotou Jenny Lind; além disso, uma pera representando Louis-Philippe (quase todos nomes modernos); e o jogo árabe, paralelogramo revestido de pequenos orifícios, colocam-se pedrinhas nos buracos, funciona como um cálculo.<sup>145</sup>

Simultaneamente ao problema da orientalização do Oriente, largamente discutido por Said, surge aqui a denúncia de um movimento crescente de ocidentalização do Oriente. Tudo “por causa do *progresso*”,<sup>146</sup> como Flaubert adorava sentenciar. Se suas previsões parecem um tanto equivocadas, sobretudo aquela a respeito da emancipação da mulher na cultura islâmica, a crítica a elas subjacente aponta o modo pelo qual os países árabes e muçulmanos, a partir do nascimento da indústria do turismo, passam a incorporar signos de nações estrangeiras e oferecer aos viajantes a possibilidade de desfrutar confortavelmente os requintes da cultura ocidental em um Oriente já não tão orientalizado.

## 2.7 O tríptico

Nos *Três contos*, está em jogo uma alternância entre poderes e épocas, mediada por um esquema hagiográfico bem determinado. Consideradas as três maneiras de escrever um

---

<sup>144</sup> WILSON, 1991, p. 270.

<sup>145</sup> FLAUBERT, 1948, p. 52-53.

<sup>146</sup> FLAUBERT, 2010, p. 196. Grifo do autor.

destino pessoal, surge aqui a questão da transmissão da lei. Quando transmitida, a lei passa de um domínio sagrado a uma conformação real, mas deixa aberto o enigma da liberdade humana, pois agora o Altíssimo se manifesta nas pessoas da Trindade. Em “Herodiade”, João Batista prenuncia a chegada do Cristo. Na manhã do dia seguinte ao festim que leva Herodes Antipas a dar a ordem para a execução do prisioneiro, três homens pegam a cabeça de Iokanann e tomam o caminho da Galileia. “Como era muito pesada, carregavam-na alternadamente”,<sup>147</sup> afirma, àquela altura da obra, o narrador.

Os contos lidam com textos de proveniência latino-romana e incorporam uma releitura do processo de latinização do mundo. Segundo Cornelia Wild, neste modo de passagem do judaísmo ao cristianismo, “Flaubert narra a história constitutiva da literatura europeia, dissimulando-a ao mesmo tempo.”<sup>148</sup> As três narrativas abarcam a temática da santidade, uma vez que poderiam ser tomadas como hagiografias estilizadas. A hagiografia é um texto de caráter assumidamente impessoal, no qual há pouco espaço para a iniciativa individual do artista. Para Mikhail Bakhtin, teórico que estudou, em vários registros literários, a relação entre a formalização do texto e a posição do autor diante da obra, “a forma hagiográfica é tradicionalmente convencional, cimentada por uma autoridade indiscutível”,<sup>149</sup> e não suporta a intromissão, por parte do autor, de elementos expressivos.

Embora se ocupe da descrição de épocas, personagens e histórias distintas, cada uma das narrativas aborda a transformação de indivíduos em santos. As hagiografias medievais constituíam variedades populares de literatura, cujo propósito era criar relatos nos quais o maravilhoso era tomado como fundamento da santidade. “A lenda de São Julião Hospitaleiro” é, entre as três narrativas, aquela que guarda mais semelhanças com o relato hagiográfico tradicional, porque narra, desde a infância até a morte de Julião, a trajetória de transgressão, dano, castigo autoimpingido e hostilidade experimentada pelo personagem. Segundo Pierre-Marc de Biasi, “São Julião” seria fundamental para a quebra das oposições binárias (entre o primeiro e o terceiro conto) e para a instauração do aparente equilíbrio do tríptico:

Ao intercalar “São Julião”, Flaubert transforma a oposição binária em equilíbrio trilógico: o relato acontece nos confins do Ocidente e do Oriente, em uma época intermediária entre a Antiguidade e a época contemporânea. Ora, (...) esta estrutura ternária que abarca a totalidade dos tempos e dos espaços é

---

<sup>147</sup> FLAUBERT, 2006, p. 126.

<sup>148</sup> WILD, 2009, p. 126.

<sup>149</sup> BAKHTIN (1), 2010, p. 170.

precisamente aquela que Flaubert, no começo de sua carreira, tinha, de antemão, imaginado para organizar suas futuras redações.<sup>150</sup>

Dada a enorme rede intertextual construída laboriosamente por Flaubert e muito bem explorada tanto pelas análises filológicas quanto pela crítica genética dos manuscritos, os contos não apenas fazem referências a passagens bíblicas, cenas literárias, mitos e fábulas canônicas, mas também imiscuem, nas fontes tradicionais das lendas, elementos novos e discursos heterogêneos. O estudo detalhado das fontes e demais documentos literários que perfazem a gênese dos manuscritos assinala que o trabalho de Flaubert produziu “intensas manipulações lúdicas e eruditas”,<sup>151</sup> cuja estruturação e dispositivos simbólicos possibilitam o desenvolvimento de jogos de palavras, montagens e pastiches. “São Julião” é um palimpsesto que permite um encontro que hospeda e hostiliza a voz do Outro. Todas as contradições da escrita traduziriam um problema da ordem da hospitalidade literária, como pensa Alain Montandon:

A hospitalidade literária convencional é, de todos modos, problematizada pela profusão significativa de fontes heteróclitas mobilizadas por uma narrativa bastante curta. Elas desviam e afastam a visão unitária do maravilhoso cristão, ao amalgamá-lo a um legendário multiforme e heterogêneo.<sup>152</sup>

No tríptico, o lugar mais cômodo que Flaubert encontrou para o seu narrador está em “São Julião”, o conto, segundo Cornelia Wild, cuja “posição mediana, por assim dizer no coração dos *Três contos*, não é fortuita”.<sup>153</sup> Nesta nova versão da lenda de Sanctus Iulianus, o narrador personifica a correspondência entre Flaubert e Julião, uma vez que o escritor, também ele um parricida, deve destruir as origens da lenda para melhor subvertê-la. Portanto, mesmo se Raymonde Debray-Genette entenda que o “narrador assume a impessoalidade, uma vez que narra uma lenda cujos termos foram fixados pela tradição”,<sup>154</sup> há significativas diferenças entre a narrativa flaubertiana e o modelo da *Legende dorée*, de Jacques de Voragine, uma das principais fontes nas quais o escritor se amparou para redigir o conto.

A famosa frase final do texto ganha projeção: “Et voilà l’histoire de saint Julien l’Hospitalier, telle à peu près qu’on la trouve, sur un vitrail d’église, dans mon pays.”<sup>155</sup> Desse

---

<sup>150</sup> BIASI, 2009, p. 382.

<sup>151</sup> BIASI, 2009, p. 385.

<sup>152</sup> MONTANDON, 2002, p. 136.

<sup>153</sup> WILD, 2009, p. 127.

<sup>154</sup> DEBRAY-GENETTE, 1983, p. 147.

<sup>155</sup> FLAUBERT, 2003, p. 100.



modo, como observa Michel Butor, “o autor sai do personagem de testemunho impessoal”<sup>156</sup> e se instala em um ponto de observação diferente daquele utilizado até então. A frase derradeira do conto assinalaria, de acordo com Montandon, a dualidade da narração flaubertiana, cingida entre “a fidelidade e a infidelidade do narrador.”<sup>157</sup> Avalio, no entanto, que a última intervenção do narrador, depois de um espaço em branco no texto, desloca a enunciação para uma realidade distante do presente diegético da narrativa e rompe tal dualidade. Além disso, considero que o isolamento da última frase significa um corte definitivo entre o agente narrativo e o protagonista do conto. Esta separação entre o narrador e o personagem narrado é uma diferença categórica que separa “São Julião” de “Um coração simples” e “Herodiade”.

Para além da questão da hospitalidade, formulada como fundamento de uma “teoria europeia da literatura”,<sup>158</sup> Flaubert conta, em “São Julião”, os massacres de um caçador que mata os próprios pais para encontrar seu destino sagrado. A partir de uma operação de nivelamento, a caça associa, de modo funesto, o gesto hospitaleiro do personagem às cenas de carnificina que figuram no texto. Segundo Cécile Mattey, a caça implicaria o apagamento de toda irregularidade entre homem e natureza, isto é, a perda de todo traço distintivo entre caçador e presa, uma vez que caçar é “tentar reduzir ao nada a singularidade silenciosa e ameaçadora do mundo animal”.<sup>159</sup> A narrativa de “São Julião” corrobora uma tradição masculina da escrita, haja vista que a “língua de Roma é uma língua paterna”,<sup>160</sup> como lembra Cornelia Wild. Diferentemente da virilidade edipiana de Julião e da violência do sacrifício de João Batista, o relato de Félicité parece destoar da conformação masculina da obra. Em “Um coração simples”, o papagaio ocupa a lacuna deixada pelo lastro paterno, mas Loulou não oferece o abrigo seguro e secular a Félicité.

De acordo com Brigitte le Juez, que estudou as fontes e as significações da figura do papagaio na literatura e na pintura ocidental, esta ave estaria, no imaginário popular, próximo de Deus ou junto dos anjos. Mas o papagaio também está próximo do homem, pela aptidão à fala, e próximo da mulher, porque a ave pode ser assimilada à beleza feminina. Em Flaubert, além destas conotações simbólicas, o papagaio, a ave exótica de ultramar, tem, evidentemente, um lado cômico, já que denuncia “a mediocridade intelectual e verbal que [o escritor] percebe em seus contemporâneos”.<sup>161</sup>

---

<sup>156</sup> BUTOR, 2005, p. 169.

<sup>157</sup> MONTANDON, 2002, p. 132.

<sup>158</sup> WILD, 2009, p. 136.

<sup>159</sup> MATTEY, 2008, p. 53.

<sup>160</sup> WILD, 2009, p. 139.

<sup>161</sup> LE JUEZ, 1999, p. 4.

Ao analisar o conto flaubertiano, Juez enumera os elementos pastorais, místicos e legendários de “Um coração simples” e percebe que Félicité estaria em busca do Pai ideal, mas encontra somente Loulou. “Uma vez que não há modelo paterno durável, Loulou permanece o único representante masculino aos olhos de Félicité. Companheiro fiel, ‘quase um filho amoroso, um amante’, ele toma o lugar mais alto que somente ele merece: o lugar de ídolo”.<sup>162</sup> Segundo a autora, sendo sofrível, para a protagonista, imaginar a pessoa do Espírito Santo (afinal, trata-se de um homem ou de uma mulher?), sucede que o papagaio poderia tornar-se, na fantasia da empregada doméstica, um ser andrógino. Ainda que, simbolicamente, o papagaio seja uma espécie de tradutor ou interceptador da palavra divina, o Loulou de Félicité apenas “repete as três frases que ela lhe ensinou e emite barulhos banais”.<sup>163</sup>

Organizado, portanto, em função da ausência do pai, o texto de “Um coração simples” poderia colocar sob suspeição a santidade de Félicité, de acordo com Kris Vassilev:

A criada Félicité, tão assexuada quanto a narração se esforça em representá-la, opõe-se ao personagem masculino de João Batista e, em particular, ao de São Julião, cuja virilidade é amplamente acentuada. Por insignificante que possa parecer, essa divergência adquire importância a partir do instante em que se empreende o estudo da função paterna e se nota o desempenho propriamente extraordinário da ausência do pai na composição de “Um coração simples”.<sup>164</sup>

Vassilev entende que a falta do pai é constitutiva do relato da vida insignificante de Félicité. Para o crítico, a ausência da figura paterna é elaborada, pelo narrador, como estratégia para melhor dramatizar a passagem do personagem à transcendência. Na interpretação que Brigitte le Juez confere ao conto, a diferença da santidade lograda por Félicité, em relação à santidade de Julião e de João Batista, consistiria na negação da sexualidade do personagem feminino, ou na impotência de Félicité em se conceber como mulher. A autora argumenta que o sexo de Loulou seria indiferenciado e o papagaio converter-se-ia em “representante da condição frustrada da protagonista de ‘Um coração simples’, da impossibilidade da protagonista em articular uma identidade pessoal, definir-se como ser e como mulher.”<sup>165</sup>

Por sua vez, Jean Bellemin Noël indica que a identificação final de Félicité com Loulou, seu papagaio – seu *père roqué*, como o autor prefere grafar a expressão –, acontece de modo a substituir todos os outros homens que a criada conheceu e por quem manifestou afeto:

---

<sup>162</sup> LE JUEZ, 1999, p. 55.

<sup>163</sup> LE JUEZ, 1999, p. 46.

<sup>164</sup> VASSILEV, 2006, p. 91.

<sup>165</sup> LE JUEZ, 1999, p. 122.

o rapaz por quem se apaixonara quando moça, o filho de sua patroa, seu sobrinho e até um velho doente de quem cuidara. Na interpretação de Noël, interpretação que não menciona a suposta incapacidade de Félicité em definir-se como mulher, a feminilidade do personagem não é questionada por quem quer que seja. Para o autor, Félicité não seria exatamente “a filha sem pai, no sentido em que este último teria falhado em mostrar sua presença e seu papel, ela é a filha em privação e em busca de um pai conhecido e desaparecido.”<sup>166</sup>

Na apreciação que faço dos *Três contos*, a querela sobre a sexualidade de Félicité é tão inútil quanto a dança de Salomé. A propósito da função do tríptico, diferentemente das análises de Pierre-Marc de Biasi e de Jean Bellemin Noël, observo um desequilíbrio provocado por “São Julião”, o único conto capaz de realizar a decisão necessária para a quebra da alternância perpétua entre os poderes da Trindade e para a instauração da finitude do dever. A forma hagiográfica elaborada por Flaubert problematiza, por meio de um recurso epifânico de subversão da lenda, a exclusividade da mensagem evangélica. A tensão interna dos *Três contos* progride, segundo Cécile Matthey, “em direção à integração de um texto que se pretende cada vez mais intimidante.”<sup>167</sup> O livro simula o mistério da Trindade cristã, representado nas mortes dos protagonistas de cada uma das narrativas, e indaga ao leitor contemporâneo como a crença seria capaz de sobreviver à morte dos dogmas, uma vez que a doutrina deve ser vivenciada em um contexto secular, terreno e histórico.

À proporção que a obra perquire e atravessa a divisão hierárquica da Santíssima Trindade (Pai, Filho, Espírito Santo) desde o advento do cristianismo até o século XIX, os *Três contos* estimulam a discussão do problema da derrocada, no mundo moderno, da garantia divina da lei. Como admite Jean Bellemin Noël, as figuras do pai, no inconsciente, são apenas duas, mas a psicanálise exclui o pensamento dialético em benefício das diferenciações do modelo triangular das relações:

Três em um, um em três, não somente as Pessoas da tríade cristã, mas as figuras do pai no inconsciente exigem ser tomadas como indissociáveis: elas vivem juntas, como um único ser, alternando suas intervenções sem afrontar seus poderes.<sup>168</sup>

Ainda que Noël não estabeleça uma distinção clara entre os cruzamentos da Santíssima Trindade e do tríptico flaubertiano, considero que a Trindade cristã, mesmo que hierár-

---

<sup>166</sup> BELLEMIN-NOËL, 1990, p. 31.

<sup>167</sup> MATTHEY, 2008, p. 61.

<sup>168</sup> BELLEMIN-NOËL, 1990, p. 106.

quica, alterna, isocronicamente, os poderes dentro do sistema formado, ao passo que o tríptico de Flaubert faz recair a decisão para “São Julião”. É o parricida quem assume a escolha individual, a escolha responsável que só o homem é capaz de firmar. Julião, o hermeneuta, resolve, em favor do Cristo encarnado, o problema da identidade do mensageiro, o leproso hediondo que lhe pede auxílio para atravessar as águas perigosas do rio. De um lado, contra a carnificina cometida por Julião, Félicité e seu papagaio apoteótico nada podem fazer, a não ser celebrar o Corpus Christi, já que o Paraclito é um advogado imprestável e não trabalha nos feriados religiosos. De outro lado, devido às seguidas renúncias realizadas por Julião, resta a João Batista, enquanto vivo, anunciar, em palavras, a vinda do Cristo, e oferecer, depois de decapitado, “uma *visão verdadeiramente simbólica* do Pai Simbólico”, uma visão que apenas “confraterniza”.<sup>169</sup> Por isso, somente Julião, o caçador viril e solitário, encarna a lei em ato, ao passo que Félicité e João Batista conhecem a Lei simbólica.

De acordo com Cécile Mattey, o modelo de herança da escrita legendária deforma o conteúdo semântico da lei, ainda que seja mantida “a natureza profundamente autoritária e opressiva do religioso”.<sup>170</sup> A prática hospitaleira de Flaubert implicaria uma conjunção entre o registro legendário e a palavra bíblica. O autor deixaria de lado a “vulgaridade da expressão fixa”<sup>171</sup> do dogma religioso, da lenda partilhada por uma comunidade, em benefício do valor epifânico dessa expressão. Subverter o registro da lenda é fundar sua novidade estilística, posto que o registro legendário é propriamente um lugar-comum.

O uso contemporâneo que se faz da noção de lei é laico, ainda que a origem do pensamento sobre a lei remeta, quase sempre, a um discurso teleológico. Gabrielle Radica argumenta que a dificuldade de atribuir à noção supracitada fundamentos suficientes para sua estabilidade moral, política e científica estaria intrinsecamente ligada à “recusa moderna do fundamento divino da Lei.”<sup>172</sup> A perda do fiador divino, responsável por dar credibilidade à lei, leva Radica a questionar em que condições epistêmicas “o pensamento da lei pode emancipar-se da reflexão sobre Deus, laicizar-se, ainda que inspirado nos ensinamentos teleológicos, para transportá-los a um contexto neutro”.<sup>173</sup> Como resposta à indagação anterior, penso que, como forma narrativa ou estilística, em Flaubert, o neutro é impossível, pois o tempo flaubertiano é o tempo do determinado, o tempo da lei em ato, como dissera Poulet: “A lei

---

<sup>169</sup> BELLEMIN-NOËL, 1990, p. 118. Grifos do autor.

<sup>170</sup> MATTEY, 2008, p. 8.

<sup>171</sup> MATTEY, 2008, p. 21.

<sup>172</sup> RADICA, 2000, p. 16.

<sup>173</sup> RADICA, 2000, p. 18.

não é um intemporal. Ela não existe, de maneira nenhuma, em si mesma, porém na ação por meio da qual ela se exerce.”<sup>174</sup>

A narrativa flaubertiana não é imparcial ou desprovida de posicionamento crítico e ironia diante dos eventos narrados. Anne Herschberg Pierrot e Jacques Neefs sublinham que “a neutralidade não é uma categoria do texto flaubertiano”.<sup>175</sup> Concordo com a opinião dos especialistas franceses e considero que a neutralidade tampouco precisa ser uma categoria atribuída à crítica flaubertiana. Quanto à laicidade, como tema político, é um problema polêmico e caro à república francesa. No final do século XIX, o pressuposto laico permite que a experiência religiosa passe de um espaço público para o domínio privado. À medida que a religião perde a tutela do Estado, a crença transforma-se em um assunto doméstico e familiar, exatamente como os *Três contos* tematizam. Portanto, o neutro pode ser um tema em Flaubert, mas jamais a forma real que tomam os agenciamentos estilísticos na obra do autor.

A intuição de Flaubert a respeito da perda relativa dos fundamentos metafísicos da lei dirige-se mais especificamente à correlação entre os fenômenos da santidade e da imbecilidade, os quais, juntos, motivam a emergência do sublime nos tempos modernos. Foucault observou que a associação entre santidade e estupidez “foi sem dúvida fundamental para Flaubert”,<sup>176</sup> e o alcance de tal associação é visível ao longo da obra deste escritor. Haveria diferentes implicações da relação entre santidade e estupidez na antropogênese do sujeito flaubertiano. “Bouvard e Pécuchet aliam a santidade à idiotice pelo modo do querer-fazer”,<sup>177</sup> posto que os amigos aposentados gostariam de transformar em ato todas as ideias recebidas por meio de suas leituras, esforçando-se por realizar, na prática, suas pesquisas teóricas. Já Santo Antônio, ao contrário, “alia a estupidez à santidade pelo modo do querer-ser”,<sup>178</sup> pois seu desejo é irrealizar-se para se tornar todas as outras criaturas da natureza, desintegrar-se na matéria até atingir “a estúpida santidade das coisas”.<sup>179</sup>

Ao estudar a conjunção entre ironia e sublimidade na obra de Flaubert, Jean-Louis Cabanès observou que o encontro entre a religião e o sentimento do sublime produzia efeitos de transcendência vazia. Em sua crise semiótica, Félicité mostra-se incapaz de compreender “o significado simbólico dos textos sagrados, os dogmas e a iconografia cristã”.<sup>180</sup> Assim, algo do maravilhoso medieval está perdido. O modo pelo qual o personagem vive a crença é

---

<sup>174</sup> POULET, 2006, p. 362.

<sup>175</sup> HERSCHBERG PIERROT; NEEFS, 1999, p. 347.

<sup>176</sup> FOUCAULT, 1983, p. 120.

<sup>177</sup> FOUCAULT, 1983, p. 120.

<sup>178</sup> FOUCAULT, 1983, p. 120.

<sup>179</sup> FOUCAULT, 1983, p. 121.

<sup>180</sup> CABANÈS, 2011, p. 104.

idiossincrático e o contato que mantém com seu objeto de fé, o papagaio, é fetichista, uma vez que a empregada doméstica confunde coisa e símbolo, ao adorar o Espírito Santo na pessoa de Loulou.

Visto como uma trilogia, o tríptico flaubertiano desenvolve uma história sobre a finitude. O suposto equilíbrio perfeito dos *Três contos* é destruído em “São Julião”, o relato que instaura a crise dentro da estrutura acabada do tríptico. O protagonista se reconhece estigmatizado por Deus, ao matar os pais no leito conjugal. Devido ao parricídio, o mais incrível dos crimes, Julião é banido da comunidade. Como um *trickster*, ele faz para si uma barca, a fim de efetuar sua travessia individual por um rio de águas violentas, com lamaçais às margens. “Havia muito tempo que ninguém mais ousava atravessar ali”,<sup>181</sup> diz o narrador. Julião se salva e é alçado aos céus pelo Senhor. É justamente aqui que Flaubert decide encerrar o conto e realizar, em um parágrafo isolado, um corte explícito entre a conclusão do narrador e o corpo do texto.

---

<sup>181</sup> FLAUBERT, 2006, p. 83.

### CAPÍTULO III

#### AS NULIDADES PROCEDIMENTAIS

*Bouvard e Pécuchet* ocupa uma posição singular entre os demais livros projetados e publicados em vida por Flaubert. O impacto, no programa estético do artista, do caráter de inacabamento deste romance começa pelo questionamento do estatuto satírico atribuído à narrativa e alcança o problema do método e da forma romanesca na qual as ideias e os saberes são trazidos à cena ficcional. Embora a *bêtise* não seja um apanágio de *Bouvard e Pécuchet* e do *Dicionário das ideias feitas*, e sim uma inquietação que, sistematicamente, percorre a obra literária e a *Correspondência* de Flaubert, o romance póstumo gera inúmeras discussões sobre a incorporação da tolice à linguagem literária e, *a fortiori*, à linguagem da crítica literária.

Categoria filosófica e discursiva relutante a uma definição categórica, a *bêtise* é o cúmulo da crítica. Cúmulo no sentido de que a crítica parece ser elevada a um grau intenso e passional de atividade, e cúmulo no sentido de que a tolice forma uma barreira inadmissível a qual a crítica não consegue ultrapassar. Tomado como paródia ao modelo enciclopédico da busca e da transmissão de conhecimentos, *Bouvard e Pécuchet* satiriza as concepções oitocentistas de progresso, as quais, segundo Thierry Poyet, se confundem com a ânsia de aquisição quantitativa do saber, ânsia que se assemelha a uma possessão capitalista de conhecimentos: “Se, ao se desenvolver, o saber adquire o nome de Progresso, o primeiro procura, então, materializar-se: é o progresso técnico ou tecnológico das revoluções industriais, é a transformação de uma França rural em uma França moderna”.<sup>1</sup>

Habitada por uma oposição dialética “relativa”,<sup>2</sup> como diz Pierre-Marc de Biasi, a *bêtise* implica uma crise de escrita e de legibilidade, crise que se projeta nos agenciamentos que participam do estilo de Flaubert. No presente capítulo, a ambivalência da lógica da tolice é desconstruída em benefício da ideia de que a *bêtise* constitui a própria síntese do exercício de metacrítica flaubertiana, ainda que, como categoria pura ou isolada, a tolice não aceite lei,

---

<sup>1</sup> POYET, 2012, p. 11.

<sup>2</sup> BIASI, 2012, p. 49.

hierarquia ou tampouco diferença. Regida pela autoridade máxima dos livros, a *bêtise* bouvard-pécuchetiana é uma forma de bovarismo que saúda, por meio da veneração da mediocridade burguesa, o advento de uma “religião da ciência”. O entusiasmo intelectual de Bouvard e Pécuchet torna-se uma caricatura da “linguagem dos homens de ciência, ao reproduzir, de modo grosseiro, as atitudes e ao fingir as preocupações desses homens”,<sup>3</sup> tal como Jules de Gaultier havia observado em Homais, o farmacêutico de *Madame Bovary*.

Como partes de um ousado projeto estético, linguístico e filosófico, *Bouvard e Pécuchet* e o *Dicionário das ideias feitas* permanecem abertos às dúvidas e às contribuições da crítica hodierna, sobretudo quanto ao estudo, na enunciação flaubertiana, das posições sintáticas e semânticas do sujeito, do predicado e dos pronomes pessoais “on” e “nous”. Segundo Anne Herschberg Pierrot, “o devaneio científico não exclui, na obra de Flaubert, a presença do julgamento”,<sup>4</sup> ainda que seja difícil, sobretudo no *Dicionário*, capturar, nos atos de fala do enunciador ou nas “constantes predicativas”<sup>5</sup> algum tipo de conclusão sobre o enunciado proferido. Os papéis enunciativos e a polifonia discursiva do estilo de Flaubert solicitam, portanto, dos agentes que se aventuram a interagir com o universo da *bêtise* humana, destemor e engajamento.

### 3.1 Sobre a estrutura satírica em *Bouvard e Pécuchet*

*Bouvard e Pécuchet* é o mais impiedoso dos textos de Flaubert e até hoje atordoa os leitores com sua implacável abordagem da estupidez humana. Este portentoso e infindo romance põe à prova os limites e as prerrogativas de seu gênero seja na forma narrativa, seja no panorama temático, e abre caminho para uma polêmica sobre os problemas de pesquisa e de método encontrados em vários ramos das ciências e das disciplinas acadêmicas. “*Rematé* pelos *Três contos*, Flaubert se sente em forma”,<sup>6</sup> diz Pierre-Marc de Biasi. Pouco tempo depois de arrematar a antologia de contos, o escritor está bem disposto para retornar às pesquisas e aos manuscritos de *Bouvard e Pécuchet*, o romance que ficou interrompido mais ou menos entre os capítulos III e IV.

A intangibilidade do saber e a busca pelo conhecimento assombraram Flaubert desde cedo. O problema fáustico, se assim podemos chamar o encontro pessoal do artista com a va-

---

<sup>3</sup> GAULTIER, 2006, p. 23-24.

<sup>4</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 85.

<sup>5</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 89.

<sup>6</sup> BIASI, 2009, p. 441.



cuidade da existência e das paixões humanas, foi explorado primeiramente em *A tentação de santo Antônio*. Este drama romântico não alcança a mesma pregnância dos grandes romances flaubertianos, porém incita o surgimento de uma questão que tomará dimensões relevantes na obra tardia do autor. Para melhor captar a inviabilidade do sonho enciclopédico dos protagonistas e enfatizar a contínua derrocada dos amigos copistas, Flaubert volta a utilizar um recurso dramático em *Bouvard e Pécuchet*. Agora, a fluidez cômica das ideias é o próprio objeto de representação do romance, à proporção que o texto empreende uma cenografia das atitudes e das falhas do pensamento. Jacques Neefs acentua a plasticidade e a fragilidade da encenação logocêntrica feita na narrativa, uma vez que “a dramatização cômica das ideias é em Flaubert – tal como plenamente desenvolvida em *Bouvard e Pécuchet* – o meio de expor as modalidades de adoção das ideias, da dificuldade de pensar e de ser”.<sup>7</sup>

Crítica intransigente e irredutível dos conhecimentos humanos mostrados em suas oposições e negações, *Bouvard e Pécuchet* é um livro corrosivo, no qual a ironia ultraja os valores estabelecidos e questiona, por fim, a própria instituição da literatura como promotora da ideia de emancipação do homem por meio do simples acesso à teoria ou à informação. A relação entre saber e ficção adquiriu, na obra de Flaubert, um estatuto derrisório bastante complexo e que tem demandado dos estudiosos análises mais detidas sobre a conjuração epistemológica desempenhada pelo discurso narrativo.

Do ponto de vista diacrônico, Sylvie Thorel Cailleteau compara a relação entre saber e forma romanesca em Goethe, Melville e Flaubert. A autora observa que o enciclopédismo dos três romancistas abarcaria um princípio de esoterismo, o qual deixaria à vista a experiência do homem moderno, “privado de referências, impedido tanto de receber como de transmitir”<sup>8</sup> o conhecimento. A despeito do modo singular como cada um destes romancistas articula a relação entre narrativa e conhecimento, Cailleteau recorda a existência da tradição marginal da sátira menipeia. Profundamente enraizada na ficção ocidental, a menipeia não teria desaparecido completamente da história literária, ainda que o registro textual satírico tenha incorporado novas conotações no contexto pós-romântico. Consagrado às aventuras da ideia, o gênero da sátira menipeia, desde sua origem socrática, atribui à palavra e ao diálogo inegável importância. As obras que pertencem a esse gênero são “infinitamente tagarelas à sua maneira e (...) parecem convocar todos os saberes de seus tempos”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> NEEFS, 2006, p. 2.

<sup>8</sup> THOREL-CAILLETEAU, 2011, p. 92.

<sup>9</sup> THOREL-CAILLETEAU, 2011, p. 93.

As várias sequências dialogadas de *Bouvard e Pécuchet* expõem divergências e conflitos entre os saberes. Flaubert recorre, algumas vezes, ao discurso direto, para expor as falas “autônomas” dos personagens sem a aparente intervenção da opinião do narrador sobre as ideias dos mesmos. Outras vezes, Flaubert recorre ao discurso indireto livre. Este segundo modo de exposição estilística dos diálogos cria uma ilusão de nivelamento entre a voz do narrador e as ideias expostas pelos entes ficcionais. O indireto livre permite ainda que os enunciados propriamente científicos sejam “tornados, segundo o termo de Flaubert, ‘plásticos’ e suscetíveis de entrar na ficção sem criar uma brutal ruptura de registro”,<sup>10</sup> como lembra Claire Barel Moisan.

Teórico referencialmente adotado para o estudo da dispersão da sátira menipeia nas literaturas ocidentais, Mikhail Bakhtin emitiu uma opinião, que considero desacertada, sobre a estrutura enunciativa de *Bouvard e Pécuchet*. Na perspectiva de Bakhtin, haveria centralização da voz narrativa e unidade de tom e estilo em Flaubert, não obstante o “material extremamente heterogêneo”<sup>11</sup> do último romance deste autor. O teórico russo faz uma distinção entre a variedade epistemológica das fontes intertextuais que compõem o romance e o regime narrativo de *Bouvard e Pécuchet*, regime o qual Bakhtin caracteriza de monológico. A ideia de atribuir um estatuto satírico-carnavalesco, nos moldes bakhtinianos, ao último romance de Flaubert não parece suficientemente corroborada pelos próprios princípios de Bakhtin. Prefiro admitir, portanto, que a estrutura satírica encontra-se esmorecida na dispersão ilocutória do texto flaubertiano e no ataque indiscriminado que o romancista faz às ciências e pseudociências, tais como estabelecidas na segunda metade do século XIX.

A década de 1870, época em que Flaubert principia a redação de *Bouvard*, é encorajadora para as ciências humanas, pois corresponde ao nascimento da psicologia, da sociologia e da linguística, por exemplo. Neste contexto, salienta Moisan, sucede também que as “descobertas científicas são apresentadas nas revistas de vulgarização científica”,<sup>12</sup> em auge àquela altura. O romance se insere em uma época que vivencia, com paixão e curiosidade, certa disponibilidade, em ambientes fora dos meios eruditos, do conhecimento científico. Flaubert discute os efeitos da democratização do acesso à ciência e a utilização desta por indivíduos leigos. Ainda segundo Moisan, “*Bouvard e Pécuchet* reconstitui, em um modo evidentemente degradado, a tradição das redes europeias de letrados, nas quais se trocam correspondências,

---

<sup>10</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 87.

<sup>11</sup> BAKHTIN (2), 2010, p. 15.

<sup>12</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 82.

enviam-se livros e debatem-se assuntos intelectuais em voga.”<sup>13</sup> Os dois protagonistas fingem ser sábios letrados, para tomar posse da ciência. Seu autodidatismo limitado leva-os a constantes metamorfoses e, a cada etapa malograda, livram-se de suas vestimentas, de seus manuais e da parafernália de ocasião.

A sátira menipeia concede aos saberes uma configuração metanarrativa, pois o gênero das menipeias acolhe a diversidade de outros registros textuais. Ao tornar o saber propício a se tornar uma ficção sobre o saber, a menipeia confirma aquilo que chamo de índole epistemológica do gênero, isto é, a capacidade metalinguística de abarcar, em uma modalidade narrativa, os discursos sobre os saberes. No contexto pós-romântico, a índole epistemológica das menipeias começou a entrar em choque com o corolário clássico da sátira, qual seja, o de produzir uma crítica moralizante e direcioná-la a um alvo específico. A encruzilhada a que chegou o gênero satírico seria motivada pelo conflito entre a habilidade quase autotélica de reflexividade – própria da forma literária moderna – e a finalidade corretiva presente na memória do gênero. Com base nessa desarmonia, Alexandre Gefen entende que a “permanência da estrutura de enunciação satírica”<sup>14</sup> em Flaubert deve ser compreendida à luz do divórcio que se opera, no século XIX, entre literatura e história. Por proteger o valor do discurso literário diante da deflação de outras variedades de narrativa, sobretudo o biografismo, *Bouvard e Pécuchet* seria um *fabliau* interminável, no qual Flaubert anunciaria, segundo Gefen, “o conjunto de críticas que o século XX endereçou à história, do marxismo à desconstrução”.<sup>15</sup>

Em um plano mais lato, o dilema da sátira moderna coincide com o destronamento da epistemologia clássica. Neste sistema de representação do saber, não se admitia, para efeito de constituição e classificação das ciências, a possibilidade de ambiguidade discursiva, uma vez se tratar de uma forma de episteme na qual era dominante a homonímia entre signo e coisa. Na epistemologia clássica, “a ciência pura dos signos vale como o discurso imediato do significado”,<sup>16</sup> conforme Foucault. Contudo, depois da Revolução Francesa, este sistema que conferia uma confiança irrestrita aos signos começa a ser abalado pela instauração de elementos infensos à transparência da linguagem. Thorel Cailleteau identifica que autores paradigmáticos, como Goethe, Melville e Flaubert, começam a revelar a opacidade dos discursos científicos e assumem que “a ciência não escapa ao arbitrário, os discursos aos quais ela se apegam são igualmente lábeis e não repousam sobre definições unívocas e estáveis.”<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 155.

<sup>14</sup> GEFEN, 2008, p. 196.

<sup>15</sup> GEFEN, 2008, p. 196.

<sup>16</sup> FOUCAULT, 2002, p. 92.

<sup>17</sup> THOREL-CAILLETEAU, 2011, p. 116.

Além da dificuldade de retirar-se da sátira de Flaubert alguma asserção moralizante, devido ao caráter desorientado da busca amadora por conhecimento operada pelos dois protagonistas, o maior desafio para a fundamentação de um estatuto ortodoxamente satírico em *Bouvard e Pécuchet* e para o estabelecimento do alvo da ironia flaubertiana é o fato de o leitor ser capturado pelo jogo do texto. Por mais previsível que seja o andamento do livro, o leitor, não importa se especialista ou generalista, fica perplexo com as indagações exorbitantes dos personagens, suas invenções malucas e seus experimentos frustrados. Flaubert tampouco permanece imune à lógica da *bêtise* desenvolvida nos domínios da ficção, pois parte da tolice parece ultrapassar o espaço literário e atingir uma zona fora do texto, zona que pertenceria à posição do escritor empírico.

A propósito do estreito relacionamento entre autor e personagens, Anne Herschberg Pierrot considera que a especificidade de *Bouvard e Pécuchet* deve ser analisada sob a perspectiva da dinâmica de leitura e escrita do próprio livro. Porém, tal conjunção de elementos não implica a definição de uma sinonímia de pensamento entre Flaubert e seus entes ficcionais, haja vista que a dupla de idiotas “encarna de modo grotesco a demanda de seu autor, de quem eles são, em certos momentos, o porta-voz.”<sup>18</sup> No movimento do discurso irônico, se o narrador flaubertiano parece aderir à burrice de Bouvard e Pécuchet, isto acontece para denunciar os mecanismos da tolice e os danos da atuação desta última na linguagem literária. Engolidos pela *bêtise*, os enunciados carregariam um coeficiente de ironia e deixariam instável e suspeita qualquer possibilidade de conclusão do processo científico. Com relação ao sistema de produção e recepção do texto, Claire Barel Moisan destaca os seguintes dados:

Ao contrário daquilo que se observa em outras configurações da relação irônica, o leitor não ocupa, em Flaubert, uma posição dominante. A eventual decifração da ironia não confere a ele uma superioridade que o faria entrar em algum círculo dos *happy few*. A leitura do *Dicionário das ideias feitas* mostra exemplarmente: não existe posição suscetível de permanecer fora da *bêtise*. O leitor entra necessariamente no torniquete de indecidibilidade irônica e de derrisão: ele próprio é capturado pela *bêtise*.<sup>19</sup>

Ser capturado pela *bêtise* significa participar do jogo irônico proposto pelo texto. Os agenciamentos estilísticos entre a enunciação de Flaubert e a esfera da recepção extratextual nunca se mostraram tão aparentemente livres como em *Bouvard e Pécuchet* e no *Dicionário das ideias feitas*. Exatamente por causa dessa suposta liberdade nos agenciamentos, é possível

<sup>18</sup> HERSCHBERG PIERROT, 2010, p. 321.

<sup>19</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 234.

criticar a *bêtise* e tornar-se responsável pelas decisões tomadas diante da indecidibilidade do discurso literário. Da mesma forma que se deve questionar a posição de superioridade do leitor, também é preciso contestar a suposição de arrogância do autor, na maior parte das vezes incorporada ao regime de interpretação de obras satíricas. Quando Flaubert incita uma espécie de gaia ciência para minar o percurso enciclopédico convencional, afina seu romance com uma “forma de alegria destrutiva”<sup>20</sup> indubitavelmente iconoclasta e sem consideração pelo julgamento do leitor, sobretudo se este último resistir em tomar parte na interpretação do texto literário, interpretação mediada pelos agenciamentos estilísticos propostos para tal fim.

### 3.2 O nada e as nulidades

No direito, nulidade é um termo de uso recorrente e, como tal, é utilizado para designar a ineficácia de um ato jurídico, a qual seria resultante da ausência de uma das condições de fundo ou de forma necessárias para a validade de tal ato. Nulidades são vícios apontados quando o ordenamento jurídico reage “à imperfeição do ato processual, destinando-lhe a ausência de eficácia.”<sup>21</sup> Fontes de erro tendem a ser eliminadas dos expedientes que supõem higidez procedimental e cujas normas previamente estabelecidas exigem dos agentes a elas submetidos que procedam de acordo com relações ditas objetivas e verificáveis. Reconhecer, todavia, a existência de equívocos constitutivos das ciências e dos procedimentos técnico-científicos é o objetivo maior do romance de Flaubert.

Deslocado para o campo da crítica flaubertiana, o conceito de nulidade subsiste em *Bouvard e Pécuchet*. Flaubert havia pensado em nomear seu romance póstumo *Les deux cloportes*, ou *Histoire de deux cloportes*, ideia que foi abandonada, não obstante o significado de a expressão “*cloporte*”, o pequenino crustáceo vulgarmente chamado de “tatuinho de jardim”, apontar, em uso figurado, para a idiotice, o ostracismo e a marginalidade da vida e do trabalho de Bouvard e Pécuchet, os dois homens nulos. Há, portanto, um conjunto de fenômenos sombrios que cerca o último romance flaubertiano, tais como cópias, apropriações indevidas, conceitos paradoxais, axiomas escandalosos, proposições incoerentes e ficções heurísticas – fenômenos familiares à aventura pouco cartesiana dos heróis epônimos.

Ao lado das nulidades, o nada é um indicativo temático que resume a produção ficcional flaubertiana e a ressonância que ela adquire na literatura contemporânea. O nada é o momento mais perverso da bibliofilia: é quando se compreende que existe somente uma dieta

---

<sup>20</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 228.

<sup>21</sup> CINTRA, 2002, p. 341.

massacrante de leituras que afeta o autor e seus personagens. Flaubert admitia francamente, nas declarações que dava a amigos correspondentes, que lia centenas de livros inúteis e obscuros com a única intenção de não entender o que eles diziam. “Você sabe”, pergunta ele à Senhora Edma Roger des Genettes, em carta de 25 de janeiro de 1880, “a quanto montam os volumes que precisei absorver para meus dois simplórios? Mais de 1500! Meu *dossier* de notas tem oito polegadas de altura. E isto ou nada é a mesma coisa”.<sup>22</sup> Por causa dessa depreciação da atividade da leitura, sintoma de certo ódio à literatura, Leda Tenório da Motta sublinhou o “parentesco do tédio livresco flaubertiano com o cansaço do *j’ai lu tous les livres* de Mallarmé”,<sup>23</sup> sobretudo quando se pensa em *Bouvard e Pécuchet* e no *Dicionário das ideias feitas*, mas deixou claro que o nada está presente em toda a obra de Flaubert:

O resultado é a vacuidade de tudo, já antes do tolicionário, onde tudo se porá entre aspas. Vacuidade dos deuses em *Saint Antoine e Salammbô*; do casamento e da paixão amorosa vivida fora do casamento em *Bovary*; das paixões políticas na *Éducation*; das doutrinas científicas e de suas aplicações técnicas em *Bouvard et Pécuchet*...<sup>24</sup>

Lugar privilegiado para a prosperidade da falha como condição inerente à produção de sentido, o objeto literário está eivado de um vazio que marca a assimetria fundamental entre texto e leitor, como compreende Wolfgang Iser. Quando fala sobre a interação do texto com o receptor, Iser discorre sobre os espaços lacunares importantes para a construção e a colisão, no ato da leitura, de imagens conflitantes. Segundo o teórico alemão, “o vazio no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor”,<sup>25</sup> uma vez que se toma a comunicação como um processo dinâmico, aberto e problemático, em que atuam as representações projetivas do leitor, capazes de alterar e contradizer as imagens criadas no processamento textual. Iniciado o jogo do texto, “os vazios não funcionam apenas como simples meios de interrupção, mas sim como uma estrutura de comunicação”.<sup>26</sup>

Quando reivindica, como componente da obra ficcional, a “relevância estética dos vazios”,<sup>27</sup> Iser reforça o modo como a consciência imaginante do leitor age na produção e na anulação dos sentidos possíveis de um texto. Luiz Costa Lima comenta a teoria iseriana e, ratificando a importância do vazio inerente à ficção, argumenta que a constituição do primeiro

---

<sup>22</sup> FLAUBERT, 1993, p. 255.

<sup>23</sup> MOTTA, 1997, p. 94.

<sup>24</sup> MOTTA, 1997, p. 96.

<sup>25</sup> ISER, 1979, p. 130.

<sup>26</sup> ISER, 1979, p. 130.

<sup>27</sup> ISER, 1979, p. 110.

é correlata à afirmação do eu, uma vez que a marca do vazio é “copresente ao sujeito psicologicamente orientado”.<sup>28</sup> Em *Bouvard e Pécuchet*, onde a busca pela ciência é associada à condução elíptica da diegese, ao ser dramatizada uma suposta progressão de um domínio do saber a outro, a ideia de progresso (histórico, científico, intelectual) implica a criação de intervalos; o que confere à narrativa flaubertiana um caráter disruptivo, porém dinâmico.

Segundo Kate Rees, grande parte da sátira de Flaubert contra o conceito de progresso começa em *A educação sentimental*, com o ataque ao socialismo e ao saint-simonismo em especial. “Flaubert está sempre se divertindo à custa dos símbolos da sociedade moderna, os quais se proclamam como evidência de progresso intelectual, como a linha de trem”,<sup>29</sup> diz a autora. Apesar da acerba intolerância que o escritor manifestava pelo progresso tomado como metanarrativa da história, Rees indica uma tensão, na obra de Flaubert, entre aquilo que ela denomina a ideologia do Progresso e a prática da progressão. O Progresso com *p* maiúsculo refere-se a um sistema que pode ser traduzido em doutrina ou política, ao passo que a progressão revela um movimento de avanço, mesmo que intervalar ou com obstáculos.

Em *Bouvard e Pécuchet*, os intervalos poderiam levar o leitor a direções inesperadas, devido às conexões flexíveis criadas pelo texto literário. Rees defende a existência de uma progressão entre os capítulos do texto de Flaubert, a despeito da falácia do Progresso, no sentido teleológico da palavra. Exatamente por isso, no que concerne ao andamento da narrativa flaubertiana, a autora emprega, para descrever a experiência do leitor de *Bouvard e Pécuchet*, a teorização de Wolfgang Iser sobre as lacunas e as interrupções próprias ao ato de leitura dos textos ficcionais: “A análise de Iser sobre o dinamismo que pode advir de leituras disruptivas alimenta o argumento de que o progresso nos textos de Flaubert é conseguido como se fosse uma falta de progresso,”<sup>30</sup> alega Rees.

Ao evocar a definição do conceito de progresso trazida pelo *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*, de Pierre Larousse, definição que diz que “o progresso consiste em eliminar o erro, à medida que, com as luzes em ascensão, avançamos sobre o conhecimento dos efeitos e sobre a concepção das causas”,<sup>31</sup> Rees descreve a natureza contraditória deste fenômeno na narrativa flaubertiana. *Bouvard* ofereceria alternativas para o padrão linear de progresso, como as figuras da espiral ou dos fractais. A diegese avança, não obstante os impedimentos para a progressão da narrativa, pois as obstruções podem funcionar como pivôs para a sucessão dos cenários. Uma vez que Flaubert entendia que seu livro deveria ter “uma

---

<sup>28</sup> LIMA, 2005, p. 57.

<sup>29</sup> REES, 2010, p. 15.

<sup>30</sup> REES, 2010, p. 131.

<sup>31</sup> REES, 2010, p. 126-127.

aparência de ação, uma espécie de história contínua para que a coisa não [tivesse] o ar de uma dissertação filosófica”,<sup>32</sup> Kate Rees afirma que é justamente “o fato de os personagens não poderem progredir, aquilo que garante o progresso da narrativa.”<sup>33</sup>

Flaubert morreu em 8 de maio de 1880, vítima de uma congestão cerebral súbita, e os manuscritos de *Bouvard e Pécuchet* ficaram incompletos. Sabe-se que o primeiro responsável pela organização do romance foi Guy de Maupassant, amigo de Flaubert, a quem Caroline de Commanville, sobrinha deste último, confiou os cuidados da edição póstuma do livro. Segundo Pierre-Marc de Biasi, Maupassant não teria tido tantas dificuldades em estabelecer o texto da narrativa de *Bouvard*, “porém tropeça na estrutura do *Sottisier*”.<sup>34</sup> Diante das milhares de páginas que restaram da obra inacabada, Maupassant não consegue encontrar ou reconstituir nenhuma ordem possível para o hipotético segundo volume do romance, e o fiel discípulo de Flaubert acaba por renunciar, depois de alguns meses, à empreitada.

*Bouvard e Pécuchet* nunca teve como meta explícita o inacabamento. O esboço do capítulo final, encontrado em meio aos papéis de trabalho do escritor, pretendia incorporar à obra este hipotético segundo volume, o qual compreenderia, ainda, o *Dicionário das ideias feitas*, do qual permaneceram os fragmentos conhecidos. O dossiê que constituiria tal volume suscita até hoje questões hermenêuticas referentes a problemas de fixação do texto. De qualquer forma, ficou registrado, nesse esboço, que o percurso enciclopédico dos dois compadres deveria terminar na atividade da cópia, emblema dos dois copistas. Atento à complexidade do romance, Gérard Genette refere-se ao livro como

(...) a obra inacabada por vocação, pois sabemos que ela deveria terminar, ou melhor, não deveria jamais terminar com uma representação derrisória da atividade literária, já que os dois heróis deveriam acabar por transcrever, sob nossos olhos, um tolicionário, o que quer dizer, sem dúvida, a própria imagem do infinito.<sup>35</sup>

Mal recebido pela crítica do século XIX, o último romance de Flaubert reivindica, segundo Biasi, um novo leitor e inaugura uma atitude estética de “dramatização cômica de questões abstratas”.<sup>36</sup> Do tema à fatura do texto, pode-se imaginar que o romance seja uma obra falha, que não saiu como fora idealizada, que não cumpriu à risca a concepção que o autor parecia ter do livro que estava a compor. Concebido “sob o regime de um ritmo binário

<sup>32</sup> FLAUBERT, 1993, p. 243.

<sup>33</sup> REES, 2010, p. 137.

<sup>34</sup> BIASI, 2009, p. 445.

<sup>35</sup> GENETTE, 1983, p. 9.

<sup>36</sup> BIASI, 2009, p. 451.



que justapõe as antinomias e torna impossível toda conclusão decisiva”,<sup>37</sup> o dualismo de *Bouvard e Pécuchet* e o caráter infinito da narrativa romanesca poderiam ameaçar o esquema ternário como marca do projeto estético flaubertiano. Em uma das mais famosas declarações do romancista, frequentemente estudada pelos especialistas, Flaubert afirma que o que mais gostaria de fazer era um “livro sobre nada”:

O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver.<sup>38</sup>

Esta declaração foi feita em janeiro de 1852 a Louise Colet, então amante de Flaubert. Um dos mais notáveis problemas da crítica flaubertiana é a impossibilidade de atribuir o epíteto “livro sobre nada” a alguma obra específica do autor, a despeito de a opinião do escritor ter sido emitida enquanto Flaubert compunha *Madame Bovary*. Mesmo que o “livro sobre nada” não se refira a um texto determinado, o qual pudesse ser identificado por esta alcunha, existe, para muitos estudiosos da obra flaubertiana, a articulação desta legenda com o programa artístico do escritor. Em última instância, o laço entre o “livro sobre nada” e o projeto estético de Flaubert encontra amparo na avaliação que Gisèle Séginger propõe a respeito da célebre declaração do romancista. Segundo ela, “Flaubert procura uma ultrapassagem moderna do desacordo [entre forma e fundo]. O livro sobre nada é o sonho de uma escritura no sentido moderno, de uma escritura que rompe com a palavra, com o discurso”.<sup>39</sup>

No entanto, a declaração supracitada ainda resiste ao formalismo impávido dos termos dados pelo romancista. Pelo modelo de transitividade entre autor e obra e pela suscetibilidade do estilo aos efeitos de leitura, Séginger indica que a remotivação da linguagem proposta por Flaubert solicita também uma interpretação do texto literário, pois o “projeto do livro sobre nada programa uma transformação do leitor: o deslocamento de sua atenção para o trabalho e seus objetivos, para a poética da obra.”<sup>40</sup> É interessante notar que a autora utiliza o termo “ultrapassagem”, no que diz respeito a uma (procurada) operatividade dialética, no programa estético de Flaubert, entre “fundo” e “forma”. Além disso, a comentarista reconhece a importância da participação do leitor, no que concerne à interpretação do estilo flaubertiano.

---

<sup>37</sup> BIASI, 2009, p. 445.

<sup>38</sup> FLAUBERT, 1993, p. 59-69.

<sup>39</sup> SÉGINGER (1), 2000, p. 109.

<sup>40</sup> SÉGINGER (1), 2000, p. 114.

Percebo uma divergência no argumento de Gisèle Séginger aqui apresentado e o raciocínio da mesma autora exposto no segundo capítulo, na oportunidade em que transcrevi trechos nos quais a analista sugere a existência, na poética da obra de Flaubert, de um binarismo sem resolução de processo dialético. Ainda que seja lícito pensar que Séginger possa ter alterado sua argumentação, ou introduzido uma especificidade quanto ao aspecto da formulação do tempo e da história na obra de Flaubert, esta divergência compromete o entendimento que se faz do estilo flaubertiano como algo semelhante a uma poética do inacabamento e, no fim das contas, reforça a validade do modelo do tríptico para a sustentação factual do projeto estético do escritor.

Quanto à estruturação de *Bouvard e Pécuchet*, vê-se que ela comporta, simultaneamente, uma dramatização dos saberes e uma “dimensão propriamente arqueológica do trabalho de Flaubert”,<sup>41</sup> como avalia Anne Herschberg Pierrot, evocando a nomenclatura de Foucault. O romance é marcado por uma tensão constitutiva entre o projeto epistemológico delineado pelo autor e a forma romanesca necessária para a ficcionalização do processo de educação dos personagens. A preocupação de Flaubert era abordar a matéria de seu livro com o que ele chamava de “alcance verossímil”, para que o romance não parecesse “uma fantasia mais ou menos espiritual”.<sup>42</sup> Era conveniente evitar a monotonia do enredo e dotar o itinerário intelectual dos dois amigos de algum movimento e certa comicidade. Assim, a diegese transforma as ciências (instituídas ou não) em práticas discursivas, à medida que os territórios arqueológicos dos saberes revolvem os textos literários, filosóficos e científicos dos quais o romance se alimenta.

Em sua incansável prospecção da burrice, Flaubert, “o niilista das bibliotecas”, como o caracterizou Jean de La Varende, teria gostado que Bouvard e Pécuchet, os dois camaradas pesquisadores, “não fossem nada, para que as ideias que eles abordassem e explorassem se refletissem em seu vazio, sem ser alteradas ou deformadas pelas ideias preexistentes”.<sup>43</sup> Todo o projeto romanesco de encenação dos saberes exhibe uma atmosfera disfórica. Neste cenário, o leitor seria levado a se perguntar se a “falta de método e a improvisação do saber”<sup>44</sup> observadas nas condutas dos protagonistas serviriam de corolário para toda e qualquer atividade de pesquisa levada a cabo por indivíduos reais. A resposta de Raymond Queneau a essa embaraçosa questão enfatiza o pragmatismo e o ceticismo da concepção de *bêtise* adotada em *Bouvard e Pécuchet* e aponta que o livro de Flaubert comportaria um duplo sentido, “pois, se ele

---

<sup>41</sup> HERSCHBERG PIERROT, 2010, p. 323.

<sup>42</sup> FLAUBERT, 1993, p. 240.

<sup>43</sup> LA VARENDE, 1951, p. 172.

<sup>44</sup> LA VARENDE, 1951, p. 173.

mostra os perigos do defeito do método nas ciências, ele também quer mostrar, às vezes, a inutilidade de todo método”.<sup>45</sup>

Postulada como um reflexo do vazio dos personagens, a busca frenética e caótica pelo saber deixa visível não só a “ansiedade dos dois homens de boa vontade diante do problema do conhecimento”,<sup>46</sup> mas também a incompetência dos dois amigos em atingir qualquer meta fixada de antemão. A absorção rápida e superficial de informações, a transição desajeitada entre domínios diferentes, a impossibilidade de amadurecimento de uma crítica *a posteriori* dos eventos transcorridos e a multiplicação de pontos de vista que torna nulos os debates ideológicos agravam a sequência negativa dos empreendimentos de Bouvard e Pécuchet. De acordo com Évelyne Cosset, os dois personagens de Flaubert seriam “relativamente conscientes”<sup>47</sup> da vacuidade interior que os atinge. À proporção que desenvolvem sua busca, Bouvard e Pécuchet não se tornam mais sábios ou mais inteligentes do que antes, já que, segundo a mesma autora, “o vazio inicial foi substituído por um acúmulo inútil, o que constitui um resultado bastante negativo.”<sup>48</sup>

Dentro de um filão crítico que associa tacitamente a noção de “homem comum” às relações políticas experimentadas na sociedade moderna, sobretudo no que concerne à generalização, em decorrência dos veículos midiáticos, de truísmos, chavões e clichês, Georges Picard postula a nulidade como ideal social. A nulidade seria engendrada por dispositivos de poder que a conservam em estado anônimo e amorfo. Tais dispositivos atuariam de modo a impedir a tomada de consciência por parte dos indivíduos e a eventual revolta destes últimos contra as classes dirigentes:

A nulidade precisa de ordem. Tem necessidade de uma hierarquia, de meios de pressão, de agentes e de uma finalidade que se confunda consigo própria. Para manter o humano em seu nível mais baixo, onde ele não corre o risco de criar agitação, nada melhor que uma organização estruturada com níveis de poder e peões disciplinados capazes de mantê-la.<sup>49</sup>

O debate acerca da nulidade como ideal social é omitido pela sociedade de consumo, uma vez que as classes dirigentes procuram homogeneizar as demandas do mercado a partir da mediania. Este mesmo debate tampouco parece aceito pela comunidade acadêmica. A uni-

---

<sup>45</sup> QUENEAU, 2000, p. 114.

<sup>46</sup> QUENEAU, 2000, p. 114.

<sup>47</sup> COSSET, 1999, p. 71.

<sup>48</sup> COSSET, 1999, p. 73.

<sup>49</sup> PICARD, 1999, p. 17.

versidade – o local por excelência de produção e disseminação de investigação científica – mantém intacta a ilusão da aquisição do conhecimento e da formação do indivíduo como objetivos alcançáveis.

Quanto mais insignificantes são as engrenagens humanas, mais fácil é vencê-las de sua falsa autonomia. As nulidades fornecem as melhores engrenagens, associando o máximo de inércia intelectual com o máximo de aplicação para exercer uma ditadura sobre a pequena porção do poder que lhes é atribuída. Essas estruturas, onde todos têm razão quando estão acima e não a têm quando estão abaixo, realizam uma espécie de ideal humano feito de equilíbrio entre arrogância e humildade. Ainda que o maldigam, as sociedades sempre retornam a esse ideal.<sup>50</sup>

Os indivíduos nulos fazem transparecer o mal-estar da relação ideológica entre poder e conhecimento. Onde há vaidade intelectual, há também um séquito de imbecis, constituído por uma legião de bajuladores, os quais, por sua vez, são bem semelhantes às lideranças a que se submetem e às hierarquias de comando que mimetizam. As nulidades auxiliam a instauração da relação servil entre conhecimento e poder não apenas nas épocas de exceção, mas também nos órgãos e instituições dos regimes democráticos de direito. Em *Bouvard e Pécuchet*, o fracasso dos protagonistas, entre outros fatores, está intimamente associado à posição subalterna que os heróis ocupam, posição esta que, mesmo quando travestida em autodidatismo, indica as situações ridículas a que se expõem os dois personagens.

### 3.3 Questões de método

É arrojada a perspectiva de Flaubert, ao admitir as falhas de método nas ciências, mas também sagaz a maneira pela qual decide ironizar o ímpeto enciclopédico na vida de dois simpáticos senhores. Com efeito, os limites da ciência e do método são hoje discutidos abertamente por filósofos, cientistas, políticos e pela sociedade civil. Edgar Morin, por exemplo, disserta sobre a crise dos fundamentos do conhecimento científico, crise característica da era moderna. Ele indica, contudo, que os erros da linguagem e as ilusões do pensamento, quando observados a partir do ponto de vista que denomina “conhecimento do conhecimento”, devem impulsionar criações cognitivas fecundas, e não apenas bloquear a ação logocêntrica:

Se o conhecimento é radicalmente relativo e incerto, o conhecimento do conhecimento não pode escapar a esta relatividade e a esta incerteza. Mas a

---

<sup>50</sup> PICARD, 1999, p. 17-18.

dúvida e a relatividade não são apenas corrosão, elas também podem se tornar estímulo. A necessidade de relacionar, relativizar e historicizar o conhecimento não traz somente restrições e limitações, ela impõe também exigências cognitivas fecundas.<sup>51</sup>

Por um lado, Bouvard e Pécuchet parecem não aprender nada, a despeito da imensa curiosidade que dirige as pesquisas dos dois amigos. Segundo Claire Barel Moisan, a derrota dos dois heróis acontece “porque eles desconhecem os fundamentos da ciência: refutação, evolução dos saberes, papel central da dúvida.”<sup>52</sup> Mas não é exatamente por desconhecerem os fundamentos da ciência que os protagonistas cometem seguidos equívocos e fracassam nos testes que desenvolvem. Bouvard e Pécuchet sabem da existência dos fundamentos acima mencionados. No entanto, eles não admitem que suas pesquisas possam avançar sobre as barreiras trazidas pelos maus resultados obtidos e não sabem beneficiar-se dos erros cometidos no passado, para que reparações sejam feitas nos projetos falhos ou deixados incompletos. Assim, a vivência do conhecimento, para os dois amigos, é desprovida de história e de projeção para o futuro.

Por outro lado, para Flaubert, o romance funciona como um exercício de metaconhecimento bem mais valioso para si mesmo que para seus entes ficcionais. Embora possa haver certa empatia do autor empírico em relação aos personagens, o narrador não adere totalmente à estupidez de Bouvard e Pécuchet, os quais ficam reféns da relatividade da ciência e nada produzem a partir dos questionamentos suscitados, haja vista a contínua repetição de erros na rotina dos dois amigos. Efetivamente, em um romance em que “tudo é variação, diferença, relatividade (salvo o fracasso)”,<sup>53</sup> como adverte Yvan Leclerc, os heróis nada podem fazer a não ser manipular indiscriminadamente um vasto saber incapaz de lhes trazer algum aprendizado válido.

*Bouvard e Pécuchet* insere, no percurso metodológico que deveria supostamente reger a conduta “científica” dos dois amigos escriturários, o problema da nulidade. Por sua condição de erros gerados pelo sistema, com ou sem a intervenção do homem, as nulidades procedimentais vivem à sombra da ortodoxia do discurso científico: não podem ser plenamente acolhidas, tampouco podem ser totalmente negadas pelo regime enunciativo da ciência. “Método: não serve para nada.”<sup>54</sup> Eis um dos verbetes que constam do *Dicionário das ideias feitas* e um dos pontos nevrálgicos do romance inacabado de Flaubert. Kazuhiro Matsuzawa lembra

---

<sup>51</sup> MORIN, 1992, p. 16.

<sup>52</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 131.

<sup>53</sup> LECLERC, 1988, p. 90.

<sup>54</sup> FLAUBERT, 1997, p. 105.

que o ambíguo subtítulo do livro – “Du défaut de méthode dans le sciences” – é sempre tomado, entre os flaubertianos, como questionamento ou de uma ausência de método singularmente expressa pelos dois autodidatas que não seriam “inteligentes o bastante para adquirir um bom método”,<sup>55</sup> ou de uma falta de método intrínseca às ciências modernas.

O romance ironiza o *Discurso do método*, de Descartes, pois Flaubert expõe as contradições que contaminam o modo de enunciação das ciências, a tolice das ideias inatas, a má aplicação do método e a incompetência dos sujeitos em se apropriar de princípios teóricos diversos. Como se não bastasse a paródia à tradição cartesiana, o romance também entra em choque com o positivismo do século XIX e o modo como este último engendra a postulação da realidade como dependente do texto da ciência. Segundo Pierre-Marc de Biasi, Bouvard e Pécuchet, “os dois aprendizes sábios”,<sup>56</sup> fazem uso das premissas do chamado método experimental, o qual compreende três etapas a serem seguidas: documentação, experimentação e avaliação. Contudo, os dois amigos não conseguem obter resultados satisfatórios em seus empreendimentos e, a partir de tais malogros, fica explícita a distância inelutável entre teoria e prática:

As leis que, no início, pareciam melhor estabelecidas acabam por se tornar, com o uso, minadas pelas exceções e pelos contraexemplos. O pretenso consenso da comunidade científica é quase sempre questionado por novas pesquisas que desqualificam o já fundado. Nada parece estável. Aquilo que parece exato em teoria não resiste à demonstração prática, os enunciados se contradizem, a ordem das coisas não consegue se manifestar na ordem do discurso. (...) É tudo uma grande loucura.<sup>57</sup>

No romance de Flaubert, os princípios da metodologia moderna são questionados e reorganizados em uma espécie de caricatura da ideia de método científico. Na França, ao longo do século XIX, a metodologia moderna coaduna-se, segundo Kazuhiro Matsuzawa, com a ascensão e o sucesso das ciências exatas, fato que beneficia uma “corrente do pensamento positivista da qual Auguste Comte é o fundador”.<sup>58</sup> Aparentemente, Comte desejava criar, para as ciências humanas e políticas, um ideal de conhecimento herdado das ciências naturais e baseado na regularidade das leis. Esta transferência de modelos entre as ciências pretendia nivelar a diferença entre o fato natural e o fato social ou humano, em proveito de uma unidade metodológica do saber.

---

<sup>55</sup> MATSUZAWA, 2010, p. 333.

<sup>56</sup> BIASI, 2009, p. 448.

<sup>57</sup> BIASI, 2009, p. 448.

<sup>58</sup> MATSUZAWA, 2010, p. 334.

Tendo em vista a problemática exposta em *Bouvard e Pécuchet* e o alvo cômico procurado pelo romance, Matsuzawa entende que o ceticismo não deve simplesmente se opor ao racionalismo moderno, posto que uma parte de nossas crenças ou de nossos preconceitos pode ser analisada como dado científico:

A *bêtise* dos protagonistas consiste em se fecharem em uma alternativa falsa: saber infalível ou ceticismo absoluto. Não existe verdade científica eterna que o progresso histórico não modifique e tampouco ceticismo absoluto que não seja dominado pela encarnação histórica do sujeito que ele negligencia.<sup>59</sup>

Ao abordar comicamente os impasses da metodologia moderna, o livro de Flaubert pretendia derrubar, na França, certos emblemas da razão que constituíam o âmago do imaginário positivista deste país. *Bouvard e Pécuchet* discute os limites do conhecimento teórico da regra, limites que devem ser fixados e ultrapassados para que haja sucesso nos empreendimentos científicos e paracientíficos. A propósito da disjunção entre a teoria e a razão prática, ou entre o saber metodológico e a competência prática, Matsuzawa conclui:

É impossível descrever de maneira exaustiva as condições de aplicação da regra em cada situação específica sem regressão ao infinito. Conhecer a regra é uma coisa. Saber praticar com a regra é outra coisa. Vê-se bem que a metodologia que visa a um conhecimento objetivo se condena a desprezar o conhecimento prático, o qual não consegue se articular completamente em preceitos.<sup>60</sup>

Destaca-se que a lei científica sempre se choca com o problema da definição do real. A despeito da dificuldade de formular leis universais e, mesmo que concepções deterministas tentem, sob o comando de regularidades, analisar a natureza, há eventos do mundo físico que não se submetem a uma necessidade estrita. Gabrielle Radica enfatiza que, nas ciências, o golpe mais importante dado no primado nomológico veio “do reconhecimento do ‘papel’ do acaso na natureza: se certos acontecimentos são indeterminados, não é somente um fato da nossa ignorância, da nossa finitude, mas um dado da realidade em si mesma.”<sup>61</sup>

À parte da polêmica oitocentista sobre os fundamentos “científicos” do método, penso que hoje *Bouvard e Pécuchet* torna-se mais interessante, se tomado como sátira idiossincrática ao expansionismo da literatura comparada. Entendo por literatura comparada uma ten-

---

<sup>59</sup> MATSUZAWA, 2010, p. 339.

<sup>60</sup> MATSUZAWA, 2010, p. 334.

<sup>61</sup> RADICA, 2000, p. 46.

tativa de vulgarização de um conjunto de disciplinas, temas e metodologias, tentativa esta que ocorre em um contexto não iluminista e já adaptado à especialização científica. Acredito que a imagem negativa do diletantismo dos heróis provoca, ainda que de forma dissimulada, uma associação com a conduta metodológica dos atuais críticos generalistas. Vejo, à revelia do projeto do artista e do momento em que a narrativa foi concebida, o último romance de Flaubert como uma grande caçada sobre os supostos benefícios das correntes didáticas generalistas, da abertura das fronteiras entre áreas distintas e da perda da especificidade das disciplinas. A imagem negativa da *bêtise* bouvard-pécuchetiana pode assumir, para a crítica especializada francesa, no caso de esta última protagonizar a interpretação da obra de Flaubert, um princípio latente de homologia entre comparatismo, nivelamento democrático e tolice.

Juan José Saer caracteriza *Bouvard e Pécuchet* como um livro caro a nosso tempo, em que a ciência se torna fonte de progresso e de destruição para os seres humanos. O ensaísta argentino crê que esta obra teria prefigurado a sacralização da ciência e da tecnologia no mundo atual, no qual “não apenas o homem comum está em posição semelhante à dos personagens de Flaubert, mas também os mais eminentes especialistas em relação ao infinito número de disciplinas que diferem de sua especialidade”.<sup>62</sup> A avaliação de Saer incide sobre a prerrogativa atribuída à transdisciplinaridade, esta última relativamente influente na vida acadêmica da América Latina. Tal avaliação aponta também para a questão da falácia da ciência em garantir o bem-estar humano:

Em suas cômicas vicissitudes de aprendizes de feiticeiros, [o leitor] reconhece [em Bouvard e Pécuchet] o modelo primitivo do atual cientificismo devastador, que, sob o pretexto de melhorar a vida, exige um cheque em branco dos leigos, que se contam aos bilhões e que veem, a cada passo, a esteira de escombros que os supostos benefícios da ciência e da tecnologia vão deixando em muitos pontos do planeta — e até fora dele.<sup>63</sup>

É importante dizer que Flaubert nunca se posicionou contra a ciência ou a evolução científica *per se*, mas sim contra atitudes presunçosamente absolutistas e dogmáticas que podem revestir os atos ditos científicos. Sobre este aspecto, Raymond Queneau afirma a consciência que o escritor tivera ao abordar os erros metodológicos nas ciências: “Flaubert é *a favor* da ciência, na medida em que esta é cética, reservada, metódica, prudente e humana. Ele tem

---

<sup>62</sup> SAER, 2004, p. 13.

<sup>63</sup> SAER, 2004, p. 13.



horror aos dogmáticos, aos metafísicos, aos filósofos”.<sup>64</sup> *Bouvard e Pécuchet* quer simplesmente compreender a parcela de negatividade constitutiva de toda e qualquer epistemologia e lançar a ideia de que, por trás da regularidade das leis, há algo falível e imponderável na ciência. Como assinala Yvan Leclerc, Flaubert usa os personagens para questionar certas máximas do pensamento filosófico e mostrar as vulnerabilidades do cientificismo de sua época:

“Onde está a regra?”, perguntam nossos experimentadores, quando se dão conta de que os fenômenos nunca se repetem como idênticos a si mesmos, mas variam em função das circunstâncias. Contra o determinismo científico e o otimismo de Claude Bernard: “Prever e dirigir os fenômenos”, ou de Auguste Comte: “Saber para prevenir”, *Bouvard e Pécuchet* abre um espaço de contingência absoluta.<sup>65</sup>

Não exatamente como hino à contingência, e sim como alegoria da tolice humana, é provável que o romance de Flaubert construa um tipo de método que direcione a razão científica para o campo estético. Leclerc cogita que “apenas pode haver espaço para uma verdade literária devido às falhas e aos desvios da verdade científica”.<sup>66</sup> A narrativa flaubertiana delinea, portanto, os limites do domínio de validade científica da lei, ao apostar que ela, “a lei, compreendida como fórmula que permite predizer com precisão a medida dos acontecimentos, fica inadaptada à nova tarefa da ciência”,<sup>67</sup> segundo Gabrielle Radica. Como espaço que deve acolher e questionar irregularidades e arbitrariedades, a epistemologia científica contemporânea se caracteriza não somente “pela perda parcial dos fundamentos metafísicos da lei, mas também pela redescoberta de um real singular que não pode se curvar totalmente à descrição nomológica”,<sup>68</sup> como indica a autora.

### 3.4 A burrice da fraternidade

A obra de Flaubert exhibe uma galeria de personagens tolos. Antes de explorar o vasto território da *bêtise*, é preciso convencer-se de que há tipos diferentes de burrice no panorama ficcional flaubertiano. Conforme Jean-Louis Cabanès, em certos personagens de Flaubert, “a estreiteza de inteligência é, efetivamente, compensada pela intensidade da vida afetiva”.<sup>69</sup> Para ilustrar o que diz, o autor argumenta que Charles Bovary, Dussardier e Félicité entregam

<sup>64</sup> QUENEAU, 2000, p. 114. Grifo do autor.

<sup>65</sup> LECLERC, 1988, p. 80.

<sup>66</sup> LECLERC, 1988, p. 78.

<sup>67</sup> RADICA, 2000, p. 46.

<sup>68</sup> RADICA, 2000, p. 46.

<sup>69</sup> CABANÈS, 2011, p. 101.

suas vidas a uma absolutização do outro, com o qual querem se unificar, por meio da paixão ou da crença. Alienados, esses personagens teriam dificuldade em afirmar sua identidade, sempre prontos a se sacrificar pelo outro. Assim, a degradação de Félicité, a despersonalização de Charles e a anulação de Dussardier seriam exemplos da manifestação do sublime em um regime literário realista. Tal manifestação “não implica, nestes personagens, uma capacidade de teorizar, uma arte de dizer que parece iluminar o pensamento, dotá-lo de um charme imperioso, mas sim um discurso rarefeito”,<sup>70</sup> como aponta Cabanès.

É notável que esta interpretação não inclua os personagens Bouvard e Pécuchet, por se tratar de um enfoque parcial do tema da estupidez, baseado na fusão entre duas qualidades do caráter de Félicité, a burrice e a sublimidade. A argumentação de Cabanès origina, no entanto, uma formulação problemática acerca da “ausência de retorno sobre si que caracteriza a simplicidade”.<sup>71</sup> Trata-se de uma formulação questionável, porque falta de autocritica não é o mesmo que simplicidade. Por um lado, esta última, aproximando-se da ignorância e do misticismo, como lembra Avital Ronell, está ligada às “restrições cristãs em matéria de cientificidade”.<sup>72</sup> Ou seja, do ponto de vista semântico-teológico, a simplicidade cristã dá vazão às “formas onipresentes de mediocridade”<sup>73</sup> que aceitam os limites do conhecimento. Por outro lado, a simplicidade pode estar associada a valores construtivos do pensamento, como as operações intelectuais que visam à síntese. Muitos leitores de Flaubert reconhecem que a simplicidade é um dom de primeira grandeza do estilo do escritor, orgulhosamente afirmado no volume dos *Três contos*.

De Ezra Pound a Italo Calvino, a crítica não se cansou de admirar o primoroso acabamento formal desta obra-prima do conto, cuja linguagem narrativa reúne inequívocas qualidades para o desenvolvimento desse gênero. Calvino fez elogios às “frases simples e leves” e à visualidade da prosa flaubertiana, que “atinge a relação perfeita entre palavra e imagem (o máximo de economia com rendimento máximo).”<sup>74</sup> A partir dos atributos do texto de Flaubert e de seu rigor estilístico, Ezra Pound, por sua vez, enunciou uma espécie de sùmula do bem escrever, válida tanto para a prosa quanto para a poesia. Segundo Pound, “bem escrever é escrever de maneira perfeitamente controlada, o escritor dizer justamente o que tem em mente. Ele o diz com total clareza e simplicidade. Usa o menor número possível de palavras.”<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> CABANÈS, 2011, p. 100.

<sup>71</sup> CABANÈS, 2011, p. 105.

<sup>72</sup> RONELL, 2006, p. 79.

<sup>73</sup> RONELL, 2006, p. 79.

<sup>74</sup> CALVINO, 1993, p. 160.

<sup>75</sup> POUND, 1976, p. 68.

Vale lembrar, ainda, a observação de Jacques Neefs e Claude Mouchard, a propósito do conto “Herodiáde”, no qual ressurge, pelo menos idealmente, o excesso de discursos heteróclitos, confusos e pesados que havia feito Flaubert deixar de lado a empreitada de *Bouvard e Pécuchet*: “Demasiado saber para incorporar: eis uma das causas da perda da simplicidade”.<sup>76</sup> Quanto à estreiteza intelectual dos personagens flaubertianos antes citados, embora a ausência de fala seja determinante para a ingenuidade de Félicité, pois o “sacrifício deve se cumprir no silêncio”,<sup>77</sup> como alega Cabanès, e tal mudez seja compatível com as limitações da vida da empregada doméstica, a *bêtise* de Bouvard e Pécuchet compreende uma mais valia inútil do saber acumulado e dos diálogos sem efeitos práticos. Resumindo, os dois copistas seriam simplórios, desavisados, tagarelas e livrescos, e não teriam nem a simplicidade nem a sublimidade de Félicité, Dussardier e Charles Bovary.

Do problemático entroncamento de valores contidos no significante “simplicidade” veio a necessidade de encontrar um critério relacional mais apropriado para a abordagem da *bêtise* no último romance de Flaubert. A perspectiva dual é onipresente na narrativa, fundada sobre a dicotomia de ideias, posições políticas, traços físicos e tudo o que possa contrariar, complementar e reunir os dois protagonistas. Desde que travam amizade em Paris, numa tarde quente de verão, Bouvard e Pécuchet estarão sempre juntos em suas aventuras na província, para onde se mudam, a fim de melhor aproveitar seu tempo livre.

Frances Ferguson salienta, no capítulo inicial do romance, o desempenho coreografado, o encontro mecânico e os gestos sincronizados de um par antissocial, cujo “discurso é redundante, porque ambos pensam o mesmo pensamento.”<sup>78</sup> A partir de então, os amigos raramente se desvinculam da companhia alheia, trabalhando ou estudando juntos, a ponto de quase não terem vida privada – fato marcante no escrupuloso olhar de Flaubert sobre a intimidade do lar e das relações afetivas de seus personagens. Ferguson acrescenta que, mesmo quando fazem planos individuais, “sucede que se trata de duas versões do mesmo plano.”<sup>79</sup> Os heróis epônimos compartilham uma vida em comum. Sua busca pelo conhecimento do mundo a partir dos livros os apartará da comunidade onde vivem. Não passam de dois excêntricos senhores, “encerrados em suas experiências ou tolhidos pela hostilidade de seu vilarejo”,<sup>80</sup> como vê Jean-Pierre Richard.

---

<sup>76</sup> NEEFS; MOUCHARD, 1986, p. 299.

<sup>77</sup> CABANÈS, 2011, p. 98.

<sup>78</sup> FERGUSON, 2010, p. 791.

<sup>79</sup> FERGUSON, 2010, p. 796.

<sup>80</sup> RICHARD, 1954, p. 197.

A crise de ociosidade de Bouvard e Pécuchet desencadeia o movimento da narrativa. Os dois empregados acabarão por achar seu trabalho enfadonho: “A monotonia do escritório tornava-se odiosa para eles. Continuamente a lixa e a resina, o mesmo tinteiro, os mesmos estiletes e os mesmos companheiros.”<sup>81</sup> O cansaço da mesmice levará os copistas a desenvolver uma curiosidade enciclopédica monumental e dispendiosa. Ao tentar compensar o estado inativo anterior, a vontade de conhecimento produzirá apenas a inaplicabilidade das teorias e dos métodos estudados.

Ao final do romance, os dois idiotas, que nem suicidar conseguiram, deveriam ser reconduzidos à cópia, uma atividade vazia e puramente mecânica. A crítica flaubertiana reconhece, no suposto fim que imitaria o começo da narrativa, insuperáveis questões hermenêuticas que passam a ser incorporadas à configuração profunda da *bêtise* bouvard-pécuchetiana. Haveria alguma diferença entre a atividade da cópia que se realizaria no término do romance e o trabalho anterior dos dois copistas? Seria possível ver alguma aquisição no trajeto intelectual atravessado por Bouvard e Pécuchet? Que significaria voltar à cópia, depois de várias tentativas de lidar com a autoridade do Saber?

Por um lado, Mark Polizzotti menciona o talento que ambos os personagens demonstrariam um para o outro na forma de uma devoção altruística. Para o autor, trata-se de uma longa e notável amizade que constituiria “a âncora emocional que impede *Bouvard e Pécuchet* de ser uma mera sátira e o caroço sobre o qual os momentos de genuíno *pathos* do romance se solidificam.”<sup>82</sup> Kate Rees apresenta um raciocínio semelhante ao de Polizzotti, pois considera a amizade e o companheirismo um ganho para os dois personagens. Conforme os termos de sua análise já citada, a autora interpreta que, no final das contas, o romance oferece uma “claudicante forma de progresso”,<sup>83</sup> apesar do tratamento derrisório da ideologia do Progresso feito por Flaubert. Rees considera que os protagonistas instauram a duplicidade, a incerteza e a ambiguidade em um romance binário por definição:

Esta perspectiva dual é também o único ganho essencial no texto. Os personagens de Flaubert podem retornar à cópia, mas eles não copiam “comme autrefois”. Quando em Paris, eles trabalhavam em escritórios separados. Em Chavignolles, eles trabalharão juntos em um “bureau à double pupitre” especialmente construído.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> FLAUBERT, 2010, p. 40.

<sup>82</sup> POLIZZOTTI, 2006, p. x.

<sup>83</sup> REES, 2010, p. 139.

<sup>84</sup> REES, 2010, p. 138.

Por outro lado, Claire Barel Moisan adverte sobre a ausência de uma relação pedagógica direta em *Bouvard e Pécuchet*, romance que, segundo ela, estabelece uma proposição intertextual assumida com *Emílio, ou da Educação*, de Rousseau, notavelmente no capítulo X do livro, onde os compadres procuram obras relativas à educação e à moral, para tentar instruir Victor e Victorine. De acordo com a autora, ao inverter as diretrizes do romance de formação, uma vez que a *Bildung* dos dois amigos começa em idade avançada, e não na juventude, a paródia ao gênero não decorreria apenas do fato de Bouvard e Pécuchet serem alunos mais velhos, mas sim de serem alunos sem mestre. Ora, a cláusula de um programa pedagógico a cargo de um professor pertence ao domínio do *Tendenzroman* ou *Erziehungsroman*, o romance pedagógico. O *Bildungsroman*, o romance de formação, realça o processo de autoconhecimento do indivíduo em sua experiência mundana. Percebe-se que o argumento de Moisan confunde os dois gêneros literários, ainda que ambos os tipos de romance utilizem um tema educativo. Feita essa ressalva, pode-se perguntar se o percurso intelectual dos protagonistas suscita “o problema da possibilidade de um autodidatismo bem-sucedido”.<sup>85</sup>

Mais resistente que as interpretações de Polizzotti e de Rees, as quais indicavam o suposto ganho adquirido ao final do itinerário intelectual de Bouvard e Pécuchet, o parecer de Moisan evidencia a falta de uma aprendizagem formal proporcionada aos personagens. Além de os dois simplórios não seguirem nenhum curso, – exceto em Paris, ao frequentarem certas aulas no Collège de France –, não ocorre, no romance, uma relação de ensino que verticalize, a partir de um professor, a transmissão do conhecimento:

As discussões [de Bouvard e Pécuchet] com os diferentes representantes dos saberes em Chavignolles têm por objetivo convencer seus interlocutores, ou colocar à prova seus novos conhecimentos, e não receber um ensinamento. Não há, portanto, transmissão interpessoal de saberes, nem figura estável de professor lidando com os dois eternos alunos.<sup>86</sup>

A questão da ilusão autodidata também aparece na análise que Paul-Laurent Assoun faz do romance de Flaubert. Haveria uma espécie de contrato passionnal entre os personagens e o objeto de saber, contrato nutrido por um sentimento de ignorância que aspiraria a preencher o vazio anterior dos dois empregados. Assoun considera *Bouvard e Pécuchet* a “história de uma ignorância que de *estado* se transforma em *paixão*, antes de reenviar os sujeitos à sua

---

<sup>85</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 172.

<sup>86</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 172.

vacuidade primitiva”.<sup>87</sup> O psicanalista, enfatizando o que denomina “falha da filiação” na construção do romance, já que Bouvard providencialmente recebe uma herança de um suposto tio que morrera e de quem, na verdade, era filho bastardo, argumenta que, na demanda pelo Outro do saber, os dois amigos se tornam irmãos que compartilham uma noção idealizada do conhecimento e visariam a alcançar uma religião da ciência: “Bouvard e Pécuchet são irmãos de paixão e essa herança vai transformar sua amizade nascente em um verdadeiro ‘casamento’ místico.”<sup>88</sup>

O deslumbramento dos dois compadres com os mistérios tecnológicos dos *gadgets* empregados em suas experiências descortina um gozo da ciência que impede o acesso à realidade, sobretudo porque Bouvard e Pécuchet fazem, segundo Assoun, um “uso mágico do saber”.<sup>89</sup> Esta forma mágica de manipulação da ciência caracterizaria antes uma busca pela verdade que a posse definitiva desta última e acarretaria a própria negação da morte e do sexo em um romance que não tem fim. Quanto ao *gadget*, trata-se de um item criado pela sociedade de consumo, cuja diferença em relação a outros produtos fabricados pela indústria corresponde, neste objeto, ao primado, sobre o valor de uso, do valor de gozo. Estudando os seminários nos quais Lacan abordara a relação da ciência com a psicanálise, Christian Demoulin aponta que o interesse do *gadget* reside no fato de ele não ser um monopólio da elite, mas um produto da democracia, produto o qual, na sociedade dita de consumo, é disponível a todos. Como objeto inútil, o *gadget* provoca o desejo e faz “esquecer a vergonha de viver”.<sup>90</sup>

A bibliomania e o afastamento que os personagens tomam em relação à ordem do real movimentam o circuito da *bêtise* bouvard-pécuchetiana. Este circuito é um labirinto claustrofóbico, repleto de idas e vindas, mas desprovido de saída. Bouvard e Pécuchet seriam atingidos por uma espécie de “monomania intelectual”, de acordo com a expressão de Nathalie Barberger. Esta condição monomaniaca implicaria “uma retomada sem fim, uma impossível saída, a impossibilidade de chegar a um termo ou de voltar ao que quer que seja.”<sup>91</sup> A falta de deliberação que impregna o discurso da *bêtise* bouvard-pécuchetiana, bem como a negação de uma “pacificação esperada pelo sentimento da tarefa cumprida”,<sup>92</sup> se pudessem ser resumidas em uma única fórmula, teriam este lema: “Não escolher. Não largar.”<sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> ASSOUN, 1999, p. 105. Grifos do autor.

<sup>88</sup> ASSOUN, 1999, p. 106.

<sup>89</sup> ASSOUN, 1999, p. 109.

<sup>90</sup> DEMOULIN, 2009, p. 154.

<sup>91</sup> BARBERGER, 2007, p. 30.

<sup>92</sup> BARBERGER, 2007, p. 30.

<sup>93</sup> BARBERGER, 2007, p. 27.

O fracasso do processo de educação em *Bouvard e Pécuchet* significa também a crise da autoridade, sobretudo quando os heróis se põem no papel de educadores. Para Kazuhiro Matsuzawa, “o romance sugere com ironia” que os protagonistas são privados de autoridade e, em decorrência disso, “se tornam autoritários”.<sup>94</sup> A decisão final de retorno à cópia, se é que se trata de uma decisão, anularia a diferença simbólica entre os dois personagens, tanto no modo de uma relação direta entre ambos quanto no modo pelo qual cada um deles se orienta em relação ao Saber. No ofício da cópia, de acordo com Assoun, “eles se tornariam os ‘escrivães’ do Texto”,<sup>95</sup> oferecendo seus préstimos à letra e curvando-se ao Outro, como se espera de todos os idiotas absolutamente comprometidos com a fraternidade.

### 3.5 O tolicionário

A conexão entre *Bouvard e Pécuchet* e o *Dicionário das ideias feitas* seria prefigurada a partir do momento em que os heróis passariam a copiar as citações tomadas durante a “pesquisa” executada na forma romanesca anterior. Para Flaubert, tratava-se de um trabalho de redução do escopo investigativo, cuja finalidade seria fazer que o saber coletado transitasse de um regime de linguagem afetadamente culto e normativo a um nível de fala que exterminasse as fontes bibliográficas. “De *Bouvard* ao *Dicionário*, passamos de um discurso científico à ideia feita: a verdade nua torna-se estupefação burguesa”,<sup>96</sup> sintetiza Yvan Leclerc.

A interpretação dos manuscritos do *Dicionário das ideias feitas* suscitou muitas dúvidas e o livro foi publicado pela primeira vez somente em 1910. A posterior edição diplomática da obra é um amálgama de três manuscritos, os quais não são versões lineares, mas estados concorrentes do mesmo projeto. O texto dos manuscritos sofreu a interferência decisiva de Edmond Laporte, amigo de Flaubert, com quem o escritor dividia o trabalho de coleta de dados e discutia sobre os possíveis artigos do *Dicionário*. “As correções a duas mãos se alternam e se misturam uma a outra sobre o manuscrito. Às vezes, a escrita de Flaubert acrescenta à tinta uma nota à caligrafia de Laporte”,<sup>97</sup> diz Anne Herschberg Pierrot, responsável pela edição crítica do *Dicionário das ideias feitas*.

Os verbetes do *Dicionário*, muitos dos quais rasurados, sem origem determinada ou deslocados do contexto original de enunciação, formam um espaço textual onde circula um senso decaído de autoridade e de autoria das ideias feitas. É um espaço no qual o ruído poli-

---

<sup>94</sup> MATSUZAWA, 2010, p. 340.

<sup>95</sup> ASSOUN, 1999, p. 113.

<sup>96</sup> LECLERC, 1988, p. 92.

<sup>97</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1997, p. 41.

fônico que compõe os discursos da norma se dirige a um lugar cristalizado para a manutenção e a expressão da burrice. Duas epígrafes sustentam o *Dicionário*, de Flaubert: o adágio *Vox populi, vox dei* e a máxima 130 das *Máximas e pensamentos*, de Chamfort, a qual diz que toda ideia pública, toda convenção herdada é uma tolice, pois ela convém à maioria.

A cópia da *bêtise*, ou a *bêtise* como cópia, em parte manifesta no *Dicionário*, é um investimento idealizado por Flaubert de modo intermitente ao longo de sua vida madura e “uma máquina de guerra contra a autoridade da opinião”,<sup>98</sup> segundo Pierrot. No conceito de “opinião”, segundo Gabriel de Tarde, confundem-se dois sentidos distintos, embora próximos um do outro: “a opinião propriamente dita, conjunto de julgamentos, e a vontade geral, conjunto de desejos.”<sup>99</sup> O movimento de decadência da esfera pública burguesa, esta última tomada como meio propício à circulação de ideias, opiniões e notícias, aproxima-se da formação daquilo que hoje chamaríamos “indústria cultural” ou “cultura de massa”. Estabelecida por Adorno e Horkheimer, a noção de indústria cultural salienta a padronização de comportamentos e de demandas por bens científicos e culturais, padronização à qual tantos os produtores quanto os receptores estariam submetidos. De acordo com os autores, a indústria cultural dirige-se a milhões de pessoas e fornece a elas “bens padronizados para satisfazer às numerosas demandas idênticas”<sup>100</sup> dentro do sistema econômico e social.

A complexidade, no pensamento liberal europeu, atribuída ao estatuto da “opinião pública” justificar-se-ia pela importância histórica e política adquirida pela noção parelha de “espaço público”. “Se, como diz Habermas, a questão do século XVIII é certamente a produção de um ‘espaço público’ de discussão, aquela do século XIX relaciona-se à extensão deste espaço público (...) associada ao grande debate sobre o sufrágio universal”,<sup>101</sup> nota Pierrot. Em suma, um dos grandes temas do século XIX é o surgimento do laço entre tirania e multidão, à proporção que a opinião comum passa a guiar os tropismos da maioria. A propósito dessas transformações históricas e políticas experimentadas pela sociedade burguesa, a obra e a *Correspondência* de Flaubert dão o testemunho “de inquietações sobre a democracia e a multidão, o nivelamento dos indivíduos e a instrução das massas, [mobilizadas] sob o poder do ‘on’”.<sup>102</sup>

Ao longo do século XIX, o jornal, o dicionário e a enciclopédia tentam fornecer certa ordem para a disseminação do conhecimento e da informação. Trata-se de formas textuais que

<sup>98</sup> HERSCHBERG PIERROT, 2010, p. 331.

<sup>99</sup> TARDE, 2006, p. 58.

<sup>100</sup> ADORNO; HORKHEIMER, 2012, p. 9.

<sup>101</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1997, p. 13.

<sup>102</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1997, p. 13.



almejam a universalidade e a conquista da civilização e visam a introduzir a regularidade na vida diária. Flaubert detestava os jornais, uma vez que eles “criam a ilusão de dispor, para os leitores, inúmeros saberes reduzidos, pela eficácia da prosa complacente, às dimensões da mediania,”<sup>103</sup> como percebe Claude Mouchard. O romancista achava que a imprensa contribuía equivocadamente para o sonho de igualdade entre o proletário e o burguês, que liam o mesmo jornal. A massificação das opiniões bem como as associações entre cidadãos são um dos corolários da democracia moderna, conforme as teses de Tocqueville. O historiador político assinala que, nos países democráticos, a grande influência dos jornais e das opiniões emitidas nesses últimos torna-se mais evidente “à medida que os homens são mais iguais e o individualismo é mais temido”.<sup>104</sup>

Ezra Pound analisou a maneira como o homem medíocre, anônimo e sem qualidades passou a ser visto, no século XX, como o centro da representação literária moderna. Ao perceber a ligação crucial entre Flaubert e Joyce, Pound considera que *Ulisses* retoma a arte do romance justamente como fora deixada inacabada em *Bouvard e Pécuchet*.

Bloom, caixeiro-viajante, o Ulisses do romance, o homem mediano sensual, a base, como Bouvard e Pécuchet, da democracia, o homem que crê naquilo que lê nos jornais, sofre de abrangência. Interessa-se por tudo, quer explicar tudo, para impressionar todo mundo.<sup>105</sup>

No *Dicionário das ideias feitas*, onde a opinião parece enredar, com uma camisa de força, o pensamento, é complexo dissociar a *bêtise* da voz autoritária e do julgamento moral que consubstanciam as *idéés reçues*. Não existe dissidência ou oposição quando se trata das ideias feitas, elas têm uma dimensão prescritiva e autoritária inelutável. Como nota Claire Barel Moisan, Flaubert desmonta os verbetes com os antônimos desses verbetes, os quais são tão imbecis quanto os sinônimos utilizados como referência. Esse dispositivo provaria que “a inversão da ideia feita é ela mesma um clichê, pois pode estar integrada no próprio seio do artigo do *Dicionário*, refletindo assim o torniquete infinito da *bêtise*.”<sup>106</sup> Ainda que sejam privadas daquilo que hoje poderíamos chamar de propriedade intelectual, Pierrot alega que as citações do *Dicionário*, de Flaubert, carregam um nome de autor:

---

<sup>103</sup> MOUCHARD, 2012, p. 222-223.

<sup>104</sup> TOCQUEVILLE, 2000, p. 89.

<sup>105</sup> POUND, 1970, p. 206.

<sup>106</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 201.

O *Dicionário das ideias feitas* é um dicionário de autor, como o *Dicionário filosófico*, de Voltaire. No entanto, o recurso de Flaubert diante dos preconceitos não é a polêmica. É o catálogo alfabético e a lista, em si interminável, da inextinguível *bêtise*.<sup>107</sup>

Mesmo que, prematuramente, em uma correspondência de 1850, Flaubert tenha se referido ao livro como algo completamente realizado, o *Dicionário das ideias feitas* seguido do *Catálogo das ideias chiques* é uma obra projetada e nunca totalmente acabada. O objetivo de tal antologia, segundo o escritor, seria manipular, por meio do emprego de uma enunciação a um só tempo autoral, impessoal e aberta à pluralidade de vozes, a adesão do leitor à opinião comum e à ordem estabelecida:

Esse livro *completamente* realizado e precedido por um bom prefácio no qual haveria uma indicação de que a obra teria sido feita com o fim de reconduzir o público à tradição, à ordem, à convenção geral, e arranjado de tal modo que o leitor não iria saber se estavam zombando dele, sim ou não, seria talvez uma obra estranha e capaz de dar certo, pois seria bem atual.<sup>108</sup>

O século XIX teve necessidade de ordenar, colecionar e reunir o conhecimento disponível, utilizando critérios que supunha racionais e metódicos e dirigindo a demanda pelo saber tanto a um público especializado quanto a leigos e curiosos. Jean-Yves Mollier se refere à bibliofilia oitocentista e sua pertença “a uma época que cultuava o saber, cria em sua expansão científica e pretendia dominar e possuir a natureza, circunscrevendo-a em séries editoriais que se expandiam em grande escala.”<sup>109</sup> Nota-se, portanto, que o programa flaubertiano se inscreve em um século que viu nascer o mito dos dicionários, das coleções e das enciclopédias e se direciona, segundo Moisan, à denúncia de dogmatismos encravados tanto na linguagem dos saberes quanto nos discursos sociais:

O uso, em *Bouvard e Pécuchet*, de estruturas específicas que são o dicionário e a enciclopédia repercute a realização dos últimos grandes empreendimentos de totalização dos saberes do século XIX: o *Dictionnaire de la langue française*, de Littré, e o *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, de Larousse. Diante destes dois monumentos que perseguem a linhagem da *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, Flaubert, tornando emblemática a esperança de uma transmissão possível do conjunto dos conhecimentos do tempo (antes da era da especialização científica que interditará tais tentativas), lança, com a aventura de seus dois copistas-enciclopedistas e o *Dicio-*

<sup>107</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1997, p. 18.

<sup>108</sup> FLAUBERT, 1993, p. 43. Grifo do autor.

<sup>109</sup> MOLLIER, 1999, p. 335.

*nário das ideias feitas*, duas somas derrisórias, profundamente decepcionantes.<sup>110</sup>

Uma vez que a língua portuguesa não possui a tradução exata para o vocábulo francês “*sottisier*” – opúsculo que reúne tolices e platitudes ditas por autores conhecidos; antologia de citações extraídas da imprensa, da literatura ou da conversação; reunião de clichês, provérbios e lugares-comuns que perfazem a vulgata de uma cultura etc –, Augusto de Campos inventou o neologismo “tolicionário”, para designar o *Dicionário das ideias feitas*, de Flaubert. O *sottisier* pertence ao gênero da sátira e introduz uma divertida mistura entre elementos sérios e cômicos, com a finalidade de fazer um pastiche ou estabelecer uma paródia dos grandes gêneros didáticos. Os livretos assim chamados de *sottisiers* têm um alcance recreativo e instrutivo e são compostos por uma “linguagem intermediária entre o discurso da ficção e a metalinguagem da ciência”,<sup>111</sup> explica Pierrot. Além disso, são obras que apresentam um interesse não apenas linguístico, mas também sociológico, posto que exprimem posturas de enunciação que parecem se afastar do campo científico, à medida que transformam o jargão em objeto de humor:

Os *sottisiers* implicam uma linguística e uma etnografia, uma descrição da linguagem e dos rituais sociais. Sua unidade se deve à sua dimensão de citação: a matéria do livro é o discurso do século e também os discursos que o século cita.<sup>112</sup>

Lista de verbetes e definições, catálogo repleto de sinônimos, antônimos, exemplos e analogias, o dicionário é um livro que se consulta quando é preciso citar corretamente algum conceito e definir as coisas de modo normativo. Entre uma proposta heurística e uma fascinação pela literalidade, o *Dicionário* parodia o substrato lexicográfico do dicionário convencional. A transformação da enciclopédia em mero assunto de conversação é a grande novidade do texto de Flaubert, à medida que a linguagem retórica do domínio científico se desfaz em trivialidades típicas do regime coloquial de fala.

O romancista, ao atentar contra a fabulação romanesca, até então necessária à ordem narrativa tradicional, gostaria de dissolver, em meio a uma balbúrdia de vozes e de enumerações contraditórias, a própria forma do livro. Se Flaubert toma sua obra como uma vingança

---

<sup>110</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 209-210.

<sup>111</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 63.

<sup>112</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 59.

peçoal derivada do ódio pela *bêtise* generalizada, para Augusto de Campos, o *Dicionário das ideias feitas* “sequestra em definitivo a ação e os personagens e nos põe em contacto direto com o tema da imbecilidade (que ambigualmente confunde leitor, autor e personagens, fictícios colecionadores de verbetes).”<sup>113</sup> O *sottisier* flaubertiano utiliza, aparentemente, uma estrutura de separação entre, de um lado, as “entradas” do dicionário e, de outro, os julgamentos predicados sobre os temas propostos:

A estrutura do artigo permite um eficaz efeito de estilo. O julgamento ordinariamente pré-construído na ideia feita ou na fórmula pronta encontra-se dissociado do tema e colocado à parte na seção descritiva do artigo. Aquilo que faz surgir esta dissociação é o ato de predicação, eliminado da ideia ou da fórmula recebida, em proveito do resultado da construção predicativa, a qual aparece, por sua vez, na formulação convencional, como uma evidência sem complexidade e sem história.<sup>114</sup>

De modo inusitado, o *Dicionário* simula um jogo ficcional entre impessoalidade, autoritarismo e dispersão da voz enunciativa. Foi o próprio Flaubert quem chamou a *bêtise* de “reino do *on*”,<sup>115</sup> recorda Pierrot. Embora o pronome indefinido neutro tenha uma origem latina verificada mediante o estudo da história da língua francesa e seja reconhecido em outras línguas do domínio românico, certas marcas discursivas da democracia são realçadas pelo emprego do “*on*”, sobretudo nas expressões idiomáticas. Como critério de comparação, note-se que o português atual falado no Brasil apresenta uma variação entre o pronome pessoal “nós” e a expressão “a gente”. Este segundo sintagma, que implica um usuário da língua que, ao empregar a forma “a gente”, pode ou não incluir-se nesta expressão, tem uso restrito, quando não proibido, em circunstâncias formais da língua culta, seja ela oral ou escrita. Em francês, todavia, tanto o pronome “*nous*” como o pronome “*on*” têm validade na língua culta e na linguagem coloquial, embora possuam diferentes modalizações de significado. Portanto, a tradução dos verbetes do *Dicionário* em outras línguas perde, parcialmente, a distinção particular entre os pronomes “*on*” e “*nous*”, conforme o emprego que Flaubert lhes daria:

Ao lado do “*nous*” mais pessoal, “*on*” tem a propriedade de incluir todos os sujeitos em sua indeterminação: “*on*” faz do leitor um sujeito da *bêtise*, o pronome o coloca no centro da enunciação. Este “*on*” é uma instância fictí-

---

<sup>113</sup> CAMPOS, 1989, p. 13.

<sup>114</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 79.

<sup>115</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 33.

cia, ficticiamente homogênea. É o “on” de “*on ne sait pas ce que c’est*”, “*on n’est pas tenu de savoir*”, “*on s’y embrouille*”.<sup>116</sup>

É importante lembrar que o emprego do pronome pessoal “*nous*” é identificado logo no capítulo de abertura de *Madame Bovary*, o primeiro romance publicado por Flaubert. “*Nous étions à l’Étude quand le Proviseur entra, suivi d’un nouveau habillé en bourgeois et d’un garçon de classe qui portait un grand pupitre.*”<sup>117</sup> Eis a frase inicial do livro, frase cujo sentido há bastante tempo intriga a crítica flaubertiana. Pierre-Marc de Biasi pensa que o escritor, ao decidir entrar em cena e dirigir-se ao público com o pronome “*nous*”, “a própria origem da ficção”, empreende um tipo de “solidariedade entre o ‘eu’ do narrador, que toma a palavra, e a figura de uma coletividade escolar – a *sala de aula* – à qual o primeiro pertenceu durante a infância”.<sup>118</sup> É evidente que esta solidariedade se caracteriza por uma “lógica fatal da exclusão”,<sup>119</sup> ou por um *bullying*, para usarmos uma expressão contemporânea, no momento em que Charles Bovary entra em sala de aula:

Este “nós” são as crianças da elite burguesa (que compõem a grande maioria das classes do colégio) diante de um menino pobre do interior, imediatamente marginalizado. Como tal, o *nós* reenvia a um ritual escolar (o “trote” dado ao “novato”) e à desproporção da relação de força entre um grupo integrado e um indivíduo isolado vindo de fora: o *nós* se exprime, primeiramente, na rejeição do intruso.<sup>120</sup>

Charles Rosen fornece uma interpretação mais abrangente para o capítulo inicial de *Madame Bovary*, não obstante se equivoque ao dizer que há uma única menção do pronome “*nous*” no romance. Para o ensaísta americano, estão incluídos, no pronome pessoal “nós”, não apenas os colegas de classe que zombam impiedosamente de Charles Bovary, o novato tímido e desastrado que não sabe o que fazer com seu chapéu, mas também os leitores, posicionados do lado de fora da representação, que observam a cena e riem do constrangimento sofrido pelo personagem:

*Madame Bovary* começa pelo chapéu do jovem Charles Bovary, aquele desconjuntado artefato tão eclético quanto o jardim de Bouvard e Pécuchet. Nós, seus condiscípulos (o único uso narrativo da primeira pessoa no livro),

<sup>116</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1997, p. 25.

<sup>117</sup> FLAUBERT, 2001, p. 47. Grifo do autor.

<sup>118</sup> BIASI, 2009, p. 218. Grifo do autor.

<sup>119</sup> BIASI, 2009, p. 218.

<sup>120</sup> BIASI, 2009, p. 219. Grifos do autor.

saudamos o novato e seu absurdo chapéu com estrondosas gargalhadas. “Nós” somos as forças determinantes da sociedade: desde esse momento, a natureza de Charles Bovary – sua timidez, indecisão, falta de personalidade – está fixada e o suicídio muitos anos mais tarde de sua mulher inexoravelmente preordenado.<sup>121</sup>

Efetivamente, são oito ocorrências do pronome pessoal “*nous*” e duas ocorrências do possessivo “*nos*” no decurso dos trinta primeiros parágrafos do romance. Se este “*nous*”, “instância narrativa volátil e efêmera”,<sup>122</sup> desaparece nos demais capítulos de *Madame Bovary*, Biasi alerta que, ao longo dos quase cinco anos de redação do romance, Flaubert teria decidido, *in extremis*, pouco antes da publicação do texto, colocá-lo na abertura do primeiro capítulo. “Por que essa decisão tardia?”,<sup>123</sup> questiona o crítico. Uma resposta parece razoável à pergunta. O destino de ostracismo de Charles Bovary, médico de província com limitadas pretensões de carreira, será convertido no futuro de exclusão de Berthe, sua filha. Tornada órfã e submetida a uma maldição social pior que aquela que os genitores conheceram, a menina não poderá frequentar a escola, como o pai, ou o convento de moças, como a mãe. Será apenas uma operária em uma tecelagem de algodão.

O romance termina, portanto, (...) com uma exclusão radical da segunda geração: a pequena Bovary não tem sequer a chance de ser marginalizada como filha de pobre em um colégio do Estado. Ela começa sua vida quando, na idade de doze anos, parte para trabalhar em uma fábrica.<sup>124</sup>

De *Madame Bovary* a *Bouvard e Pécuchet*, Flaubert frequentemente utilizou o foco narrativo em terceira pessoa, exceto na *Correspondência*, nos escritos de viagem e nas peças de teatro, circunstâncias nas quais há a emergência, ainda que fictícia, do pronome “*je*”. O escrúpulo de analisar, na obra flaubertiana, os detalhes de significação entre os papéis do “*on*” e do “*nous*” aumenta, à proporção que a crítica verifica que as duas formas pronominais podem albergar a coletividade, hostilizar a diferença e dar voz à *bêtise*. “Cada um sabe o que é preciso pensar sobre o ‘*on*’ em Flaubert”,<sup>125</sup> diz Pierre-Marc de Biasi. Logo, se é o indivíduo quem deve, autonomamente, responder sobre a função do “*on*” na obra flaubertiana, considero que o pronome neutro assume uma dimensão resistente à distinção de uma fala particular ou

---

<sup>121</sup> ROSEN, 2004, p. 73-74.

<sup>122</sup> BIASI, 2009, p. 218.

<sup>123</sup> BIASI, 2009, p. 218.

<sup>124</sup> BIASI, 2009, p. 221.

<sup>125</sup> BIASI, 2009, p. 227.

privada, sobretudo no que concerne à instância do personagem ficcional, o qual muitas vezes surge como uma alteridade com quem o narrador duela e a quem este último sufoca.

Mesmo no *Dicionário das ideias feitas*, não compreendo a dimensão narrativa criada pelo “on” como uma enunciação neutra, por assim dizer, pois tal dimensão é fruto de agenciamentos estilísticos que repudiam veementemente a neutralidade como categoria do discurso de Flaubert e da crítica flaubertiana. Compartilho o argumento de Biasi, a respeito de que o “on” seria “a voz não identificada da população, do rumor, do preconceito, da ideia feita, o outro nome de Homais (‘o homem’), a podridão do clichê que é cristalizada na língua comum”.<sup>126</sup> Mas discordo do crítico francês quando ele supõe que a passagem do “nous” ao “on” possa ser avaliada como uma ausência de agente narrativo. “Não existe mais narrador, é o real que está no comando”,<sup>127</sup> diz Biasi. No que concerne à teoria literária, penso que esta última afirmação é um tanto extravagante – como é possível haver uma narrativa sem narrador? – para a responsabilidade dos agenciamentos estilísticos flaubertianos.

O *Dicionário das ideias feitas* torna literariamente palpável a crise do conhecimento, a qual é indissociável da crise do sujeito cognitivo. Mais do que isso, o avanço da autoridade da opinião, entendida como fato social e instância judicativa, está atrelado à vulgarização das ideias feitas e denuncia todo um imaginário de clichês sobre o nivelamento democrático. Dotadas de um espantoso crescimento no século XIX, as crenças dogmáticas formam o cimento das sociedades democráticas, em consonância com o surgimento do fenômeno da multidão estudado por Gabriel de Tarde e Alexis de Tocqueville. Para Pierrot, que ressaltou, na obra de Flaubert, a ascensão da *bêtise* em função do valor assertivo do discurso da multidão, a evolução dos estereótipos políticos é condizente com o curso dos eventos históricos, pois “junho de 1848 marca o refluxo da estereotipia republicana e o triunfo dos estereótipos conservadores”.<sup>128</sup>

A gênese do sintagma *idées reçues* remontaria ao século XVIII. A expressão aparece nas *Cartas filosóficas*, de Voltaire, predominantemente com o sentido de preconceitos religiosos. Quando da passagem ao século de Flaubert, haveria uma vinculação do mesmo sintagma com o poder político. Agora, as “ideias feitas são as ideias sustentadas pelo poder constituído”,<sup>129</sup> esclarece Pierrot. Elas pertencem ao poder da multidão, das majorias e invadem o discurso social a ponto de se tornarem enunciados taxativos, os quais dispensam qualquer reflexão sobre a essência ou a validade daquilo que dizem. Numa “enciclopédia filtrada pela con-

---

<sup>126</sup> BIASI, 2009, p. 227.

<sup>127</sup> BIASI, 2009, p. 227.

<sup>128</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 40.

<sup>129</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1998, p. 32.

versação”, como a autora define o *Dicionário das ideias feitas*, os domínios do saber são “reduzidos aos julgamentos aproximativos, sempre categóricos”.<sup>130</sup> Eis aqui uma redução terminológica complexa, pois os juízos continuam aproximativos, mas se tornam, assim mesmo, categóricos.

Por um lado, salienta-se que, à época da escrita do *Dicionário*, a sociedade francesa convivia com vários panfletos e caricaturas do pequeno-burguês e de sua visão de mundo, de modo que o efeito satírico do texto de Flaubert deve ser compreendido à luz de banalidades e estereotípias conversacionais compartilhadas entre os anos de 1840 e 1870. Por outro lado, a cristalização da ideia feita em tolice normativa ratifica um processo que Loïc Windels percebeu como contrário ao fluxo histórico, já que as *idées reçues* captam “a herança do tempo sem se preocupar em lembrar-se dele”.<sup>131</sup> O enunciado idiota é autossuficiente, conclusivo e tautológico, pois apenas corrobora a tradição e nega ao pensamento a capacidade de criticar o discurso reproduzido. Windels associa o que chama de movimento de “*déshistoricization*”, inerente à ideia feita, à emergência do *kitsch* na era industrial:

A ideia feita, parece nos sugerir Flaubert, está para a ideia pura e simples assim como o *kitsch* está para o objeto de arte. Ela é a contrapartida industrial do pensamento, o produto indefinidamente reproduzido e preocupado em ignorar seus modos de produção.<sup>132</sup>

A aceitação da incompletude do *Dicionário das ideias de feitas* começa pela identificação do lugar que este livro ocuparia na estética de Flaubert. De acordo com Roland Barthes, não se deve questionar a obra feita, e sim a obra a ser feita, *opus agendum*, a obra como horizonte de uma determinada vontade. Barthes compreende que, em Flaubert, a obra como vontade se traduz em uma “pura ação estilística.”<sup>133</sup> Assim, a pulsão ou o desejo de saber guardaria uma espécie de contradição dirigida para a escrita. Em uma nota destinada à aula do dia 5 de janeiro de 1980, no Collège de France, foi registrado: “Flaubert; no fim de sua vida, comportamento astuto com relação a esse desejo: assumi-lo praticamente (ler centenas de obras) mas mantê-lo distante, em seguida, por um dispositivo de irrisão = é *Bouvard e Pécuchet*.”<sup>134</sup> O *Dicionário*, que funcionaria como coda ao romance, é um típico *ready-made* de “saberes

---

<sup>130</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1997, p. 30.

<sup>131</sup> WINDELS, 2012, p. 130.

<sup>132</sup> WINDELS, 2012, p. 133.

<sup>133</sup> BARTHES, 2005, p. 107.

<sup>134</sup> BARTHES, 2005, p. 120.



falsos e frases retóricas, como o papagaio”,<sup>135</sup> segundo Claude Mouchard. A compulsão à repetição, a cópia sem fim e a palavra alienada são decerto temas recorrentes em Flaubert, mas também grandes alegorias da literatura moderna.

### 3.6 A enciclopédia sem memória

No século XVIII, a *Encyclopédie* é concebida como a metáfora do universo, isto é, como um instrumento capaz de reunir em um livro a totalidade dos saberes. Como gênero literário, a *Encyclopédie* visa a tornar os saberes aptos à instrução do leitor. No centro do universo enciclopédico, o homem deve percorrer, até um determinado fim, o círculo dos conhecimentos. Um dos pontos memoráveis atribuídos ao projeto iluminista consistiu na associação do otimismo à marcha enciclopédica. A palavra “otimismo” é um neologismo que surgiu no século XVIII, derivada do sistema filosófico de Leibniz, a respeito do princípio do melhor (*optimum*) tomado como regra de passagem, a partir dos mundos possíveis, ao mundo atual. Segundo Claire Fauvergue, diferentes interpretações do sistema leibniziano foram adotadas, na França, desde os enciclopedistas até Flaubert, à proporção que “a *Encyclopédie* e o romance (...) aceitam o jogo literário de uma textualização do saber acerca do mundo.”<sup>136</sup>

Fauvergue se refere ao drama *A tentação de santo Antônio* para embasar o argumento de que, em contraposição ao ponto de vista de Voltaire, a versão flaubertiana do sistema filosófico de Leibniz estaria mais próxima da abordagem encontrada em Diderot. Flaubert teria se inspirado na teoria das mônadas e, por meio da temática dos mundos possíveis, a ideia de metamorfose seria abordada na *Tentação*, livro que coloca em questão a ontologia leibniziana e outros sistemas filosóficos. A falta de remissão, por parte da autora, a *Bouvard e Pécuchet*, romance que explora de modo mais bruto e satírico o processo enciclopédico, nos faz especular se, neste caso, a posição de Flaubert quanto à doutrina leibniziana dos mundos possíveis não estaria aliada à crítica que Voltaire fez à filosofia de Leibniz. No final de *Zadig*, o herói não consegue decifrar o que está escrito no livro dos destinos, a metáfora textual do mundo, e, em *Cândido, ou o otimismo*, a incógnita resposta dada pelo jovem aprendiz a seu mestre, depois do resumo das aventuras e desastres ocorridos ao longo da narrativa, indica apenas que “é preciso cultivar nosso jardim”.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> MOUCHARD, 1983, p. 177.

<sup>136</sup> FAUVERGUE, 2010, p. 191.

<sup>137</sup> VOLTAIRE, 2012, p. 128.

Bouvard e Pécuchet tampouco acedem, por meio dos livros, à verdade do mundo, quer seja pela leitura, quer seja pela cópia dos textos. As vicissitudes sofridas os deixam sempre desconfortáveis para fazer conjecturas ou dar explicações sobre seus insucessos. Diante de tantas “contradições bloqueadas, classificações arbitrárias, leis inverificáveis”, os personagens epônimos “veem se abrir ‘o abismo medonho do ceticismo’”,<sup>138</sup> como recorda Yvan Leclerc. Decididos a se apropriar de todos os saberes, eles conhecem os fatos, as teorias concernentes aos fatos e a crítica destas teorias. Mas, em nenhum domínio, nenhuma lei resiste à experiência prática. Trata-se sempre de uma dupla decepção: teórica e experimental.

Em Flaubert, a enciclopédia perde sua estrutura de continuidade e seu encadeamento entre causa e efeito. Não há mais um desenvolvimento narrativo que se mobilize em direção ao fim e tampouco um discurso de boas intenções pedagógicas. Devido à impossibilidade de integralização do saber e em vista do percurso realizado pelos heróis, só se pode falar de *Bouvard e Pécuchet* como uma “enciclopédia sem memória”,<sup>139</sup> segundo a formulação de Claude Mouchard. Sempre às voltas com o fantasma do saber, esta enciclopédia já não constitui parte por parte, nem integra o conhecimento. “De um saber positivo a outro, é a mesma tentativa que recomeça. A cada vez, o todo do saber, sua própria essência, fica em jogo. Amnésia e repetição do colosso maciço.”<sup>140</sup> O projeto estético de Flaubert assume uma fascinação pela forma clássica da *Encyclopédie*, mas degrada a função original desta última. Enquanto a *Encyclopédie* supõe um sistema dialógico entre as disciplinas, *Bouvard* elimina da ordem diegética os domínios epistemológicos já percorridos, como nota Moisan: “Os artigos da enciclopédia flaubertiana são hermeticamente fechados. A circulação dos saberes própria à lógica enciclopédica desapareceu, todos os reenvios de uma ciência a outra foram apagados”.<sup>141</sup>

A ausência de retorno sobre as ciências já atravessadas contribui para a falácia metodológica de Bouvard e Pécuchet e os priva de construir um senso crítico sobre suas leituras e experiências passadas. Falhas podem ser corrigidas com a aquisição de um juízo posterior ao evento problemático. Mas a ignorância da causa dos erros coíbe o desenvolvimento de uma expectativa de aperfeiçoamento que poderia evitar futuros desastres. Em grande medida, o fracasso dos protagonistas provém da impaciência de querer absorver, de uma só vez, todo o saber, como argumenta Claude Mouchard. Os sujeitos necessitam de tempo, liberdade e disponibilidade de meios e recursos para desenvolver plenamente a faculdade da crítica:

---

<sup>138</sup> LECLERC, 1988, p. 90.

<sup>139</sup> MOUCHARD, 1983, p. 172.

<sup>140</sup> MOUCHARD, 1983, p. 172.

<sup>141</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 213.

Para saber julgar, ou para inferir consequências de suas experiências, é preciso tempo, liberdade e disponibilidade, elementos de que são destituídos Bouvard e Pécuchet, por uma impaciência que sempre se exacerba em seus jogos de espelhamento. Não seriam eles (em oposição a outros personagens que são estúpidos por “rotina”) tolos “inteligentes”, os quais não possuem, no ato de conhecer, uma maior disponibilidade de todas as suas faculdades, como parece requerido pela simples especialização?<sup>142</sup>

O romance de Flaubert interliga a incapacidade de julgar e o nivelamento democrático, à proporção que ambos os fatores solidificam a *bêtise* dos protagonistas. A condição de leigos de Bouvard e Pécuchet não lhes permite criar ou questionar critérios de avaliação para seus experimentos e testes. A modernidade democrática não garantiu ao homem comum a disponibilidade do conhecimento e do usufruto da ciência, embora, no espaço público, a ciência e o conhecimento pareçam acessíveis a todos. O crescimento da técnica deixou como legado imagens fugidias e cabotinas do debate científico produzido e contestado em esferas especializadas do conhecimento.

Teoricamente, a privação da capacidade de julgar seria irreparável e constituiria um vício irremediável que se chama estupidez. O sujeito da *bêtise* apresenta os traços que Avital Ronell observa na “dissolução da autonomia e da responsabilidade que, desde Kant, tem marcado nossa época”.<sup>143</sup> Logo, o impasse da burrice fica visível na deficiência ou na pressa do julgamento, posto que “a *bêtise* fracassa em submeter o julgamento à prova de indecibilidade.”<sup>144</sup> Onde o julgamento é deficiente, existe a burrice, embora esta também seja dotada da precipitação de lançar um julgamento prematuro e definitivo sobre o tema analisado. Isso significa que Bouvard e Pécuchet só poderiam julgar “no hiato espaçoso e fecundo entre regra e caso particular, saber formulado e demonstração nas situações ‘reais’”.<sup>145</sup>

A *bêtise* bouvard-pécuchetiana, inábil em compreender que o mundo real é mais complexo que todas as representações feitas sobre ele, viceja na eterna contradição entre a regra dos livros e a precariedade das experiências. É certo que os dois amigos adquirem, a certa altura do romance, a faculdade lamentável de ver a tolice e não mais suportá-la. Trata-se de um cruel despertar de consciência, acompanhado de alguma melancolia. Mas logo esse sentimento se dissipa em novos erros e testes falidos, pois Flaubert, como afirma Gilles Deleuze, não está preocupado em analisar a psicologia dos personagens: “Não existe lugar para

---

<sup>142</sup> MOUCHARD, 2012, p. 215.

<sup>143</sup> RONELL, 2009, p. 84.

<sup>144</sup> RONELL, 2006, p. 123.

<sup>145</sup> MOUCHARD, 1983, p. 172.

se perguntar se Bouvard e Pécuchet são eles mesmos idiotas ou não. Esta não é, de modo algum, uma questão. O projeto de Flaubert é enciclopédico e ‘crítico’, e não psicológico”.<sup>146</sup>

Observa-se, finalmente, que o último romance do escritor não legitima um modo de encadeamento espacial e temporal que se fundamente na ideia de causalidade. Originalmente um conceito epistemológico, a causalidade foi transportada para os esquemas da narrativa literária, moldando o assim chamado “determinismo” do romance realista do século XIX. Florence Pellegrini recorda que o discurso científico, que deve relacionar causa, conhecimento e verdade, é um discurso eminentemente causal, pois “visa a elucidar não somente as modalidades de aparição dos fenômenos, mas igualmente sua razão de ser.”<sup>147</sup> Para a autora, a evidência, em *Bouvard e Pécuchet*, da extinção da lógica da causalidade é o “desaparecimento da conjunção *porque*”,<sup>148</sup> eliminada gradativamente dos manuscritos do escritor. Desse modo, o romance permite a entrada, na cena ficcional, de certas manifestações do acaso, da gratuidade e do imprevisto, manifestações estas que se coadunam com a iniciativa que Flaubert adota em sua “enciclopédia crítica em farsa”, na qual os acontecimentos não mais estão encadeados como no melhor dos mundos possíveis.

### 3.7 A Lei dos livros

Entre as categorias do bovarismo e da *bêtise*, estão trilhadas as vias interpretativas que ocupam o primeiro plano da crítica sobre a obra de Flaubert. No âmago destas categorias, encontra-se o insanável problema do privilégio que as descrições livrescas adquirem sobre a complexidade do real. Diz-se insanável porque os personagens flaubertianos não cessam de requerer da realidade que esta confirme a ficção, ficam à espera que o mundo real coincida com aquilo que foi lido anteriormente e não se cansam de mimetizar comportamentos, falas e situações literárias. Jacques Neefs acentua a paixão mimética a que se entregam estes personagens, ansiosos em se tornar aquilo que supostamente poderiam ser, mas coagidos a ser como a imagem que fizeram de si mesmos. “De Emma a Antônio, de Frédéric a Bouvard ou Pécuchet, procurar a figura que impressiona e imitar a imagem ou a ideia dominante parece ser a condição da existência desses seres.”<sup>149</sup>

Convém recordar que o próprio Jules de Gaultier, ao estudar as modalidades de bovarismo deflagradas pela obra de Flaubert, identificou o que chamava de “bovarismo do co-

---

<sup>146</sup> DELEUZE, 1969, p. 353.

<sup>147</sup> PELLEGRINI, 2010, p. 127.

<sup>148</sup> PELLEGRINI, 2010, p. 137. Grifo da autora.

<sup>149</sup> NEEFS, 2006, p. 4.

nhecimento” em alguns personagens flaubertianos, tais como Bouvard e Pécuchet, Arnoux e Homais. Esses personagens representariam a relação do homem moderno, o “burguês científico”, ou o “*parvenu*”, com as ciências e as artes, haja vista que a vulgarização do ensino, fenômeno em ascensão a partir da segunda metade do século XIX, “abre perspectivas ilimitadas sobre a infinidade de ideias filosóficas, morais, literárias e científicas elaboradas pelo esforço das civilizações anteriores”.<sup>150</sup> Sucede que a disponibilidade do conhecimento científico e a vulgarização da instrução, segundo Gaultier, não são fatos por si mesmos suficientes para o desenvolvimento, nos personagens citados, da iniciativa crítica, posto que “o poder criador e a atividade de sua inteligência não cresceram nas mesmas proporções que aumentou a massa das noções acumuladas”<sup>151</sup> por eles.

Tanto a *bêtise* quanto o bovarismo não constituem um complexo no fim do qual haja ultrapassagem ou resolução de conflitos. São categorias que atingem a democracia nascente e se ajustam a um novo regime de pensamento, de convivência social e de relações afetivas. Em uma formulação paradoxal, Jean-Pierre Richard designa uma espécie de “bovarismo verdadeiro” em determinada altura da obra de Flaubert, coincidente com o romance *A educação sentimental*, no qual os personagens querem se manter fiéis à literatura, isto é, querem preservar o ideal romântico. Diferentemente dos devaneios romanescos que em Emma se conjugam com a satisfação carnal, em Frédéric e Marie tratar-se-ia de uma fidelidade a um ideal de falsidade, “que termina por jogar por terra [o] ideal real e que faz que, para eles, o mundo da ilusão dita venha pouco a pouco recobrir e transfigurar o mundo da banalidade cotidiana.”<sup>152</sup>

Do ponto de vista semântico, a *bêtise* e o bovarismo se movem em torno do eixo da autoridade máxima dos livros e sancionam sentimentos, opiniões e ideias já lidas. Há, entretanto, uma diferença de modulação no bovarismo tardio de *Bouvard e Pécuchet*, quando se leva em conta que ocorre uma contestação bidirecional que parte da teoria em direção à prática e vice-versa, contestação não percebida em outras narrativas de Flaubert. Este questionamento simultâneo implica uma forma inédita de *poiesis* da obra ficcional, pois ele traz em seu bojo a “constatação de uma aporia intelectual profunda”.<sup>153</sup> Nos romances anteriores de Flaubert, não havia uma metacrítica tão explícita da problemática entre o livro e o mundo, do modo como a vemos surgir em *Bouvard*. Neste bovarismo extemporâneo, Jacques Neefs capta um movimento de felicidade, semelhante a um amolecimento diante das leis e das verdades notórias pronunciadas por autoridades.

---

<sup>150</sup> GAULTIER, 2006, p. 23.

<sup>151</sup> GAULTIER, 2006, p. 23.

<sup>152</sup> RICHARD, 1954, p. 196.

<sup>153</sup> NEEFS, 2006, p. 7.

O bovarismo, como vontade de se identificar com as imagens dadas como modelo (ser um personagem de romance, por exemplo), toma em *Bouvard e Pécuchet* um tom singular, na medida em que afeta tanto as práticas como as teorias. Há uma felicidade particular em se inclinar à Lei dos livros e dos saberes, à injunção dos manuais.<sup>154</sup>

Tal felicidade, escondida na Cópia, só pode ser uma *bêtise*, ou melhor, uma beatitude, como indica Avital Ronell. “Satisfeita em si mesma, imunizada contra toda crítica, sem ter de resistir ou fazer o esforço da negatividade, a *bêtise* contém um elemento sagrado: a beatitude.”<sup>155</sup> No ímpeto da imitação, Bouvard e Pécuchet literalmente perdem o juízo, ficam burros ou loucos. Seus corpos, sua casa, seus móveis, seu jardim, suas ferramentas, seus vizinhos, seus animais, enfim, todos os objetos inanimados e as pessoas a seu redor fazem parte de um imenso laboratório, de um canteiro de obras onde os amigos podem testar as hipóteses dos manuais e praticar incessantemente uma noção desvairada e lúdica de ciência. Os cenários do romance se transformam em campo de experimentação livre, há possíveis cobaias em toda a parte e qualquer ambiente é propício para as discussões, nas quais infinitas contradições vêm à tona. “O livro conduz a um tipo de loucura da aplicação”,<sup>156</sup> acrescenta Jacques Neefs.

Quando descreve o destino dos dois amigos, os quais, cansados de classificar, abandonar-se-iam “à felicidade da cópia pura e simples, sem reflexão, na ‘igualdade de tudo’”,<sup>157</sup> Pierrot também assinala, na conduta de Bouvard e Pécuchet, uma servidão mimética, aliada ao apagamento das diferenças e entregue à eternidade da cópia. Estado de beatitude suprema, a *bêtise* não conhece limites, o que quer dizer, emenda Ronell, “que ela não conhece tampouco lei e alteridade, ela é indiferente à diferença, cega a toda hierarquia”.<sup>158</sup> No entanto, é preciso cautela para fazermos uma distinção entre o gozo da cópia experimentado pelos dois simplórios e a gaia ciência experimentada por Flaubert. Esta última, nos passos de Nietzsche, ensaia uma aproximação criativa entre habilidade técnica e arte poética, celebra um momento produtivo de convalescença e proporciona a capacidade de alegrar-nos com nossa própria estupidez. *Bouvard e Pécuchet* é um livro solar, no qual Flaubert festeja a tolice humana com *vis comica* rara entre os grandes escritores da literatura ocidental. Obra na qual o artista se autoriza a discutir a contradição das ideias filosóficas e cuja estrutura ficcional é ela mesma um risco ao estabelecimento da narrativa, *Bouvard* é, segundo Thierry Poyet,

---

<sup>154</sup> NEEFS, 2006, p. 6.

<sup>155</sup> RONELL, 2006, p. 76.

<sup>156</sup> NEEFS, 2006, p. 6.

<sup>157</sup> HERSCHBERG PIERROT, 1988, p. 54.

<sup>158</sup> RONELL, 2006, p. 74.

o romance da humildade, posto que se trata de compreender e de aceitar que o tempo [que cabe ao indivíduo viver] não sabe tudo, e a inteligência de uma consciência pessoal, caso esta lhe ajude a fugir das idiotices contemporâneas, será, por sua vez, ultrapassada por outra inteligência.<sup>159</sup>

O tratamento cômico que Flaubert dispensou a temas da política, da sociedade, da cultura letrada e da multidão abre, para a arte do século XX, uma fonte de riqueza inestimável: a conexão entre vida cotidiana, lazer, entretenimento e alta cultura, conexão que sustenta as grandes narrativas da literatura, da televisão e do cinema contemporâneo. Incompreendido em sua época, *Bouvard* teve de esperar um público acostumado a ler Borges, Calvino e Pérec, para ser resgatado do ingrato esquecimento a que fora relegado. Mark Polizzotti realça o ineditismo da última obra de Flaubert, precursora a um só tempo do alto modernismo e do romance pós-moderno.

Este épico da vida comum, como o autor o chamava, este panorama cômico no qual nada acontece antecipa não apenas Joyce e Musil, mas também os divertidos filmes sem enredo, como *Estranhos no Paraíso*, de Jim Jarmusch, ou séries de televisão, como *Seinfeld*.<sup>160</sup>

O primado da imitação que afeta as palavras e os atos de Bouvard e Pécuchet designa uma forma de mimesis sem produção de diferença. Na lógica da enciclopédia, toda contradição deve ser resolvida em ultrapassagem, algo que parece não existir no romance de Flaubert. Claire Barel Moisan observa que, no trajeto enciclopédico dos dois copistas, “uma etapa fundamental da ‘démarche’ científica lhes escapa, qual seja, a da *síntese*.”<sup>161</sup> Possuir a vontade do conhecimento e querer pôr à prova as metodologias vigentes não muda a perspectiva dos heróis, fantoches caricatos, abertos para a proliferação discursiva que os invade de fora para dentro, como vê Norioki Sugana: “Os discursos do saber atravessam profundamente a própria identidade dos dois personagens que são, no fim das contas, espaços livres onde as grandes figuras da Enciclopédia vêm se alojar.”<sup>162</sup> A impossibilidade de ultrapassagem, presente na contradição flaubertiana, segundo Sugana, mobilizaria uma dimensão narrativa estratégica, cujo objetivo seria “desmontar a pretensão científica à verdade absoluta”.<sup>163</sup>

Se há não resolução das contradições, uma vez que os pares de opostos se reenviam constantemente e se anulam ao mesmo tempo, o argumento de Sugana sugere, a princípio, que

---

<sup>159</sup> POYET, 2012, p. 14.

<sup>160</sup> POLIZZOTTI, 2006, p. xiv.

<sup>161</sup> BAREL-MOISAN, 2011, p. 158. Grifo da autora.

<sup>162</sup> SUGANA, 2010, p. 12.

<sup>163</sup> SUGANA, 2010, p. 136.

o pensamento dialético é incompatível com *Bouvard e Pécuchet*. Neste romance, “a dialética não se mostra mais capaz de deter a verdade como tampouco o fazem os outros sistemas filosóficos. A dialética não consegue se apresentar aqui como a ultrapassagem das contradições.”<sup>164</sup> Contudo, não existe uma contradição flaubertiana, existe uma crítica flaubertiana que remete a contradição para seus entes ficcionais. No meio das bipolarizações ideológicas dos personagens, o terceiro termo da contradição e mediador dialético é sempre o narrador e, afinal, o próprio Flaubert, o escritor capaz de dar prosseguimento à sua narrativa, não obstante a irresolução dos conflitos da trama.

A monotonia da vida burguesa, a massificação das opiniões, o nascimento da publicidade e o devir laico dos costumes na era industrial constituem os apanágios da *bêtise* na obra de Flaubert. “A terra tem limites, mas a estupidez humana é infinita”,<sup>165</sup> dizia o romancista. Se a inteligência e a estupidez não ocupam lados opostos e compartilham tantos predicados, como então livrar-se da *bêtise*, ridícula nos outros e horrível dentro de si mesmo? De acordo com Avital Ronell, a condição de existência da estupidez deve ser compreendida à luz de uma discussão sobre a tradição e a palavra do Pai:

[A *bêtise*] constitui, desde o início, um problema político que encontra sua origem no Pai. Incapaz tanto de renovação como de vitória, o sujeito idiota é dotado de uma frágil energia edipiana, ele se acomoda às ideias, às relíquias e aos dogmas que lhe foram transmitidos, na sua juventude, por seu pai.<sup>166</sup>

Por respeitar o saber máximo dos livros, o idiota é um adulator que só aceita o conhecido, as frases feitas e as ideias prontas. Ronell, tomando o ponto de vista do escritor romântico alemão Jean Paul, autor do ensaio *Von der Dummheit*, reaviva a questão da estupidez tomada como forma de passividade diante do Pai, passividade que implica a permanência do idiota no país natal, na província ou no campo simbólico onde floresce o “*on*”: “Jean Paul identifica (...) a gravidade da estupidez a uma reverência insípida, à submissão daqueles que não conseguiram deixar o Pai, ou separar-se dele”.<sup>167</sup> O idiota é um leitor fiel, do tipo que não sabe transmutar o texto dado, que memoriza mecanicamente várias imagens e informações sem se lembrar delas, uma vez que é incapaz de criar um pensamento próprio sobre o texto que lê:

---

<sup>164</sup> SUGANA, 2010, p. 137.

<sup>165</sup> FLAUBERT, 1993, p. 257.

<sup>166</sup> RONELL, 2006, p. 35.

<sup>167</sup> RONELL, 2006, p. 36.



O leitor imbecil, do qual Jean Paul esboça o retrato, permanece fiel ao texto, ele não tem a energia de acrescentar um suplemento ao texto, de desviá-lo ou alterá-lo. Não existe, no leitor servil, necessidade de apropriação, apenas uma repetição compulsiva e mortal que paralisa a memória e enfraquece o pensamento.<sup>168</sup>

Sem permitir que o texto se diferencie no percurso entre o original e a cópia, Bouvard e Pécuchet nos mostram que a constituição da *bêtise* jamais poderia ser entrevista sem a referência aos livros e aos signos que modelam o mundo. Aparentemente ignorando o real, a *bêtise* se agasalha na linguagem e prefere demonstrar a precariedade dos conceitos, a nulidade do método e a indiferença das escolhas: “igualdade de tudo, do bem e do mal, do belo e do feio, do insignificante e do característico”,<sup>169</sup> projetava Flaubert para os capítulos finais de seu livro. Os simplórios, “inclinados sobre suas carteiras”,<sup>170</sup> haveriam de encontrar a relação intrínseca entre leitura, cópia e autoridade, relação instalada na própria etimologia da palavra “lei”:

O termo “lei” provém do latim *lex*, que vem do verbo *legere*: recolher, escutar e ler. A lei é lida. Ela é uma palavra importante, dita e escrita de modo solene pelos homens ou gravada em nós por Deus. A lei é sempre consignada de uma maneira ou de outra.<sup>171</sup>

É relevante a indecidibilidade do verbo francês “*consigner*”, o qual permite várias leituras para a última frase da citação em destaque. Entre as acepções deste verbo figuram as ideias de endereçar, depositar, garantir, constatar, registrar, relatar, selar, escrever, anotar, reter, impedir e interditar. Em quaisquer destas acepções, a lei se faz presente, a fim de configurar sua perpetuação simbólica no interior da linguagem. Pouco importa, portanto, o modo de ler a sentença. De uma maneira ou de outra, é a *bêtise* que estará consignada na cópia eterna de Bouvard e Pécuchet.

---

<sup>168</sup> RONELL, 2006, p. 36-37.

<sup>169</sup> FLAUBERT, 1999, p. 456.

<sup>170</sup> FLAUBERT, 1999, p. 456.

<sup>171</sup> RADICA, 2000, p. 19.

## CONCLUSÃO

Ao examinar, ao longo dos três capítulos, os principais modos de interação entre a obra de Flaubert e a crítica literária moderna, tive por objetivo criar um tipo de narrativa que se munisse de temas e conceitos oriundos do metadiscurso flaubertiano e, ao mesmo tempo, projetasse novas perspectivas de análise do projeto do escritor e da poética de sua obra. Considero haver, entre os especialistas, a forte impressão de que se partilham, constantemente, pressupostos intertextuais provenientes da leitura que se faz de Flaubert e da fortuna crítica acrescentada à sua obra. Minha ideia, então, foi transformar esses pressupostos intertextuais em uma narrativa ancorada pelo tríptico bovarismo, epifania, *bêtise* aqui apresentado.

Poder-se-ia tomar o metadiscurso flaubertiano como instância repleta de repetições e aporias; porém, aquilo que denomino exercício de metacrítica flaubertiana somente se torna viável quando o estilo e a Lei entram em jogo e requerem maior individualização dos agentes que participam de tal exercício. Os estudos flaubertianos são constituídos pelas pesquisas e pelas publicações da crítica especializada, majoritariamente localizada na França. Todavia, pela capacidade de serem influenciados, ao longo de sua história, por tendências críticas adventícias, os estudos flaubertianos têm demonstrado dificuldade de separar-se do grande entorno teórico e comparatista que os suplementa.

A metacrítica flaubertiana não é a simples cópia de ideias ou a adoção, pelo pesquisador, de uma crítica que lhe seja preexistente. Esta atividade metacrítica implica não uma operação de transcendência, mas o deslocamento, do campo retórico francês para o campo retórico brasileiro, de formulações acerca do projeto de Flaubert. Tal deslocamento contempla o quadro atual das principais representações discursivas que validam e motivam o estudo da obra de Flaubert. O tríptico bovarismo, epifania, *bêtise* consolida o reconhecimento de uma ultrapassagem dialética que atua, no projeto flaubertiano, em benefício de uma síntese em direção à *bêtise*, conforme a dinâmica dos vetores participantes dos agenciamentos estilísticos entre autor empírico, narrador, personagens ficcionais, leitor e crítica.

Entre os comentaristas da obra de Flaubert, é comum encontrarmos o debate acerca da recusa da conclusão, recusa que marcaria a estética do romancista e, *a fortiori*, os princípios epistemológicos com os quais a crítica flaubertiana é obrigada a se avir. Os argumentos que defendem que a recusa da conclusão seria o *parti pris* de Flaubert, quando o escritor emitiu a célebre opinião de que “a inépcia *consiste em querer concluir*”,<sup>1</sup> baseiam-se no inacabado modelo romanesco de *Bouvard e Pécuchet*. Segundo Thierry Poyet, a forma narrativa do último romance de Flaubert não nos conduz a nenhum fim ou objetivo específico, visto que “o saber é apenas uma busca, uma permanente pesquisa, e este romance está construído de acordo com a ideia de que, de uma vez por todas, não existem saberes definitivos”.<sup>2</sup>

A alegação da inépcia para concluir, tomada como premissa do projeto do artista, pode consubstanciar, em alguns flaubertianos, um movimento de analogia entre a *bêtise* e a transformação, supostamente amparada pela obra de Flaubert, de uma lógica dialética em uma lógica dita contemplativa. Poyet observa que o romancista revela as desvantagens do falso bom senso da *bêtise*, já que esta última se confunde frequentemente com a aparência da sabedoria, e que “a experiência nada mais é que o resultado de uma soma de erros que empurra à inação e a uma contemplação ociosa”.<sup>3</sup> Mas, a que tipo de experiência o comentarista se refere? Que agentes do estilo flaubertiano saberiam reconhecer tal forma de experiência contemplativa e ociosa? Stéphanie Dord Crouslé, por sua vez, afirma que a narrativa enciclopédica de *Bouvard e Pécuchet* rompe a oposição que delimitava o saber e a ignorância. De acordo com a autora, tal narrativa

abre uma porta para uma lógica diferente, mais contemplativa que dialética, onde a ausência de saber não é mais vivida como uma falta ou um defeito angustiante, mas como uma marca do desconhecido, de seu reconhecimento e de sua aceitação.<sup>4</sup>

Permanece, todavia, a dúvida sobre se a aceitação de tal lógica contemplativa seria vivenciada pelos personagens ficcionais da narrativa de Flaubert, ou se tal lógica não dialética seria reconhecida pelos leitores do texto ficcional. Em virtude do estreito contato entre a narrativa literária e a linguagem da crítica, a *bêtise* bouvard-pécuchetiana, como “recusa a tomar uma posição, (...) relaxamento e covardia”,<sup>5</sup> poderia tornar-se um clichê do discurso crítico, à proporção que tal discurso inibiria a contestação de que o projeto de Flaubert desconheça a

<sup>1</sup> FLAUBERT, 1993, p. 44. Grifo do autor.

<sup>2</sup> POYET, 2012, p. 74.

<sup>3</sup> POYET, 2012, p. 107.

<sup>4</sup> DORD-CROUSLÉ, 2000, p. 90.

<sup>5</sup> POYET, 2012, p. 129.

lógica da ultrapassagem. Até que ponto os estudos flaubertianos se autorizam, por um lado, a se distanciar da “logorreia”<sup>6</sup> de Bouvard e Pécuchet e, por outro lado, até que ponto a crítica especializada permite que seu modo particular de enunciação discursiva seja associado à tagarelise improdutiva dos dois heróis do romance?

Entre os analistas flaubertianos que utilizam as expressões “lógica dialética”, “ultrapassagem”, “síntese”, “oposição dialética” etc, mas que prezam a analogia entre a inconclusividade da tolice e o projeto estético de Flaubert, o nome de Hegel vem discretamente à tona. Norioki Sugana evoca as leituras que o romancista fizera para acercar-se da filosofia hegeliana e recorda que Gisèle Séginger publicou um artigo sobre as notas tomadas pelo escritor nas duas ocasiões em que ele lera os *Cursos de estética*: a primeira vez, na juventude, e a segunda vez, para elaborar, a certa altura da escrita de *Bouvard e Pécuchet*, o “episódio sobre a dialética”.<sup>7</sup> Esses estudos tardios de Flaubert, concernentes a Hegel, teriam sido utilizados na confecção de um pequeno trecho do capítulo VIII do romance, no qual “Bouvard fingia compreender”<sup>8</sup> a exposição de Pécuchet sobre os fundamentos da dialética hegeliana.

De acordo com Sugana, considerado o período da redação deste romance enciclopédico, a hipótese de uma “impossível ultrapassagem”<sup>9</sup> das posições contraditórias apoia-se no modo como Flaubert teria forjado, pela via da ficção, certos anacronismos epistemológicos. Este efeito de anacronismo das ciências, esteticamente realizado pelo texto literário, tenderia a apagar a historicidade das ideias e as referências científicas utilizadas pelos protagonistas. “O autor de *Bouvard e Pécuchet*, longe de respeitar a lógica do avanço científico, não hesita em aproximar sistemas cronologicamente distanciados entre si.”<sup>10</sup>

Para além da atitude de estetização, por parte de Flaubert, do modo de produção da verdade científica, postura que colocaria a ciência e, em especial, a medicina em descrédito na obra ficcional, Sugana insinua que a “tolice de concluir”,<sup>11</sup> distinta da “tolice conclusiva”,<sup>12</sup> seria um critério de separação entre a narrativa flaubertiana e outras narrativas romanescas do século XIX. Ao contrário do que sucede em *A pele de onagro*, livro de Balzac, no qual o doutor Horace Bianchon seria responsável por superar o impasse causado pelos conflitos que bloqueariam o progresso da ciência médica, o romance enciclopédico de Flaubert renunciaria à síntese das contradições:

---

<sup>6</sup> POYET, 2012, p. 88.

<sup>7</sup> SUGANA, 2010, p. 136.

<sup>8</sup> FLAUBERT, 2010, p. 314.

<sup>9</sup> SUGANA, 2010, p. 136.

<sup>10</sup> SUGANA, 2010, p. 133.

<sup>11</sup> SUGANA, 2010, p. 79.

<sup>12</sup> SUGANA, 2010, p. 80.

Ora, o que não se pode encontrar em Flaubert é precisamente esta possibilidade da ultrapassagem dialética, tal como Balzac quis conservá-la até mesmo em um de seus textos mais irônicos. A lógica de *Bouvard e Pécuchet* não admite nenhum tipo de teleologia, se não for esta que conduz os dois protagonistas rumo ao descomedimento da cópia final. No romance flaubertiano, as ideias aparecem, sem exceção, como posturas categóricas e se anulam umas as outras sem jamais poder fundir-se em uma ideia superior.<sup>13</sup>

É um tanto falaciosa a argumentação que relaciona a não existência de ultrapassagem dialética em *Bouvard e Pécuchet* com a alegada repulsa do romance pelo esquema teleológico de resolução das contradições. Ao combater, em decorrência da suposta ausência de superação das oposições dialéticas, a possibilidade de um fim (seja ele otimista, pessimista ou esotérico) resultante da condução das ideias científicas, Sugana não leva em conta que, em *Bouvard*, a ambivalência da *bêtise*, constante ao longo da narrativa, é o exemplo cabal de uma “religião da ciência” praticada pelos heróis epônimos, antes mesmo do hipotético cenário da cópia final. Penso que atrelar tal “tolice de concluir” à poética narrativa do último romance de Flaubert é insuficiente para se discutir a questão da ultrapassagem dialética no projeto do escritor, não só porque se mantém a *bêtise* em um estatuto inquestionável que dispensa a teorização mais elaborada do fenômeno, mas também porque não se analisa se a “burrice das causas finais”<sup>14</sup> seria uma inconveniência artística, ficcional, filosófica ou científica.

À interpretação hegeliana de dialética pode ser acrescida a concepção marxista de dialética, quando se trata do entendimento da dispersão da *bêtise* entre as classes trabalhadora e burguesa. Observando a importância da noção de “*Dummheit*” na literatura marxista do século XIX, Avital Ronell sublinha que, após as revoluções e as contrarrevoluções de 1848, a ideia de *bêtise* passa a revestir um fundamento econômico e político para a análise dos processos sociais, e lembra que o termo *Dummheit* figura como entrada no *Dicionário histórico-crítico do marxismo*, no verbete elaborado por Wolfgang Fritz Haug. Excluída da filosofia, a *bêtise*, como ausência de conceito, transformar-se-ia em potência do devir histórico, por meio da contumácia das opiniões, do embrutecimento das relações econômicas, da repetição de elementos de ordem familiar e do aniquilamento da vontade para a mudança. Desse modo, Ronell ressalta que “a *bêtise* consiste, para Marx, na ‘inaptidão à dialética’ (*Unfähigkeit zur Dialektik*)”, no sentido materialista-histórico da palavra.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> SUGANA, 2010, p. 139.

<sup>14</sup> SUGANA, 2010, p. 76.

<sup>15</sup> RONELL, 2006, p. 100.

Flaubert, ao se referir à tolice, utilizou a perífrase verbal “*vouloir conclure*” em três célebres ocasiões de sua *Correspondência*, como nota Alain Roger. Duas delas aconteceram em uma carta de 4 de setembro de 1850 a Louis Bouilhet, na qual o romancista “propõe uma definição de ‘inépcia’ que ‘*consiste em querer concluir*’ (sublinhado na carta), definição retomada algumas linhas adiante: ‘Sim, a *bêtise* consiste em querer concluir.’”<sup>16</sup> A terceira ocasião em que Flaubert utilizou a mesma construção verbal dá-se em uma carta enviada à Senhorita Leroyer de Chantepie e datada de 23 de outubro de 1863. Nesta circunstância, o romancista elabora a seguinte formulação perifrástica do verbo “concluir”: “A raiva de querer concluir é uma das manias mais funestas e mais estéreis que pertencem à humanidade.”<sup>17</sup>

É evidente que a modulação semântica da construção verbal “querer concluir” é distinta do uso que se faz do verbo autônomo “concluir”. “Querer concluir” não é a mesma coisa que, pura e simplesmente, “concluir”, pois a perífrase verbal sublinha o caráter de interesse e de pressa por concluir, isto é, o caráter da busca precipitada rumo à conclusão. Esta ideia de precipitação para a conclusão, por assim dizer, não está presente no verbo “concluir”, utilizado isoladamente. Para Roger, é importante perceber, no momento da interpretação das mencionadas frases de Flaubert, a primazia do primeiro verbo – “querer” (empregado no sentido de “procurar”, “ambicionar” etc) – sobre o segundo verbo do sintagma:

*Querer concluir.* Sem dúvida, é preciso pôr o acento sobre o primeiro verbo. A *bêtise* consistiria menos na conclusão (que pode ser fundamentada) que na vontade de produzi-la a qualquer preço e de prová-la peremptoriamente: “Ponto final!”<sup>18</sup>

Em termos flaubertianos, se a vontade de concluir soa como uma estupidez, concluir não é um ato de todo inoportuno. A noção de que a inconclusividade da tolice seja inerente ao projeto de Flaubert ou, mais particularmente, de que tal inconclusividade esteja embutida na própria forma romanesca de *Bouvard e Pécuchet* constitui um princípio que se dispõe a ser desconstruído pela crítica flaubertiana. É interessante que argumentos provenientes da teoria literária sejam agregados ao debate filosófico e epistemológico a respeito da dimensão da *bêtise* na obra do romancista francês, sob pena de que, dentro da competência dos estudos literários, conceitos elementares de teoria da narrativa se tornem nulos para a análise do texto de Flaubert. Realcei, portanto, a operatividade dos agenciamentos estilísticos e a função do nar-

<sup>16</sup> ROGER, 2008, p. 84.

<sup>17</sup> FLAUBERT apud ROGER, 2008, p. 84.

<sup>18</sup> ROGER, 2008, p. 87. Grifo do autor.

rador ao longo da produção ficcional flaubertiana, a fim de que se perceba como acontece a ultrapassagem dialética na atividade metacrítica aqui descrita.

A formação do tríptico bovarismo, epifania, *bêtise* visa a contribuir para o estabelecimento de balizas e limites a respeito da complexidade da cenografia autoral flaubertiana. Meu objetivo foi projetar, nos três capítulos, uma narrativa da forma como esse tríptico se apresenta, quando entra em jogo uma metacrítica da Lei. Conforme indiquei, a *bêtise* e o bovarismo têm em comum a importância conferida à imitação de gestos e palavras retiradas dos livros. Em Flaubert, o saber livresco se transforma, muitas vezes, em desastrosa alternativa para as lacunas da vida cotidiana. Seja pela incapacidade de criticar as ilusões fornecidas pela literatura, seja pela inaptidão de questionar as fórmulas hieráticas mantidas pelo texto da Lei, a trajetória dos personagens flaubertianos representa frequentemente a difícil transição democrática observada na sociedade oitocentista burguesa e a inadequação dos sujeitos para a existência comum, inadequação que surge com as novas possibilidades de interação política e afetiva proporcionadas pela democracia moderna.

No que concerne à redação de *Bouvard e Pécuchet*, ficam talvez mais sensíveis a “relação conflituosa [de Flaubert] com sua própria escrita”<sup>19</sup> e a dimensão de citação infinita que ocorre entre a narrativa ficcional e as notas de trabalho paralelas à obra. Como destacam Claude Mouchard e Jacques Neefs, os dois protagonistas se fiam demasiadamente nos livros, objetos pelos quais mantêm um respeito que chega a nos assustar. Existiria, no romance, uma “paixão pela regra”<sup>20</sup> tão cega que se confundiria com o absurdo sonho de uma regra onipotente, válida para todas as situações empíricas. Os analistas também ressaltam a falta de espontaneidade que caracteriza o labor de Bouvard e Pécuchet. Os amigos estariam tão somente à procura do saber prescritivo e da aplicação da regra, uma vez que seriam incapazes da tomada de decisão. Desta incapacidade de julgamento e deste excessivo respeito pela regra advém a notável estupidez dos dois copistas:

Entre método científico e lei exigida ao livro, *Bouvard e Pécuchet* abarca o problema do julgamento e da aplicação da regra. De Kant a Fichte, de Wittgenstein a Hannah Arendt, os filósofos retornam a este momento em que as regras não dizem tudo, em que é preciso dar o salto da decisão: eis quando é necessária a atividade própria do sujeito.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> POYET, 2012, p. 39.

<sup>20</sup> MOUCHARD; NEEFS, 1980, p. 183.

<sup>21</sup> MOUCHARD; NEEFS, 1980, p. 183.

Ao longo dos três capítulos, procurei mostrar, mediante o que chamei de agenciamentos estilísticos, os motivos pelos quais a distinção funcional das categorias da ficcionalidade literária é oportuna para o exame da obra e do estilo de Flaubert. Os agenciamentos permitem a exploração de tópicos relevantes do projeto do escritor, a saber: a relação entre autor e personagens; a importância, no que concerne ao desenvolvimento da diegese, do narrador flaubertiano e do posicionamento do foco narrativo; as situações extratextuais que envolvem a esfera da recepção do texto literário; o modo como leitor e crítica lidam com a indecidibilidade do texto de Flaubert; a maneira pela qual a narrativa flaubertiana debate ideias e questiona saberes provenientes de outras disciplinas; e a tensão entre a enunciação flaubertiana e a problemática da laicidade.

Ao atribuir à categoria da epifania a posição intermediária dentro do tríptico, indiquei a resistência do projeto flaubertiano diante da ascensão da democracia moderna. São reconhecidas, pela crítica especializada, a extrema sensibilidade, a inquietação e até mesmo a aversão que Flaubert mantinha em relação à força da massa, à diminuição da autonomia do indivíduo e ao poder crescente da multidão anônima. De certo modo, a burrice seria impensável sem o advento da democracia, pois, a partir do século XIX, a *bêtise*, quando atinge a opinião pública, não é somente um problema privado, mas principalmente um problema político. Corroborando a relevância da dimensão sociopolítica da tolice, Ronell afirma que “a questão da *bêtise* sempre se endereça à comunidade, e jamais ao indivíduo isolado.”<sup>22</sup>

O estilo de Flaubert, produto desses mencionados agenciamentos, estabelece diferenças entre o igualitarismo promovido pela ficção e o nivelamento democrático, pois o romanista introduz um ponto de separação entre o “eu mesmo” do artista e o ser múltiplo da massa. Jacques Rancière entende que Flaubert recusa o processo de equivalência de tudo em relação a tudo, uma vez que o “desfrute da equivalência funciona em si mesmo como desfrute de exceção, o qual supõe que os acontecimentos sensíveis sejam separados de toda função, até mesmo simbólica.”<sup>23</sup> A noção de igualdade sempre incomodou Flaubert, a ponto de ela tornar-se, de acordo com Thierry Poyet, um imprescindível instrumento de cautela por meio do qual o escritor se relaciona com o mundo:

Relativizar o poder da massa ou mesmo negar que, alguma vez, ela possa ter razão é, para Flaubert, um tipo de precaução necessária antes de observar o mundo e seu funcionamento forçosamente estúpido desde o momento em que este último se apoia sobre a lei da maioria. Negar a razão dos mais nu-

---

<sup>22</sup> RONELL, 2006, p. 118.

<sup>23</sup> RANCIÈRE, 2012, p. 41.



merosos é uma forma de convicção primeva e fundamental, um *vade mecum* insubstituível para o escritor, sem o qual o artista não consegue suportar mais nada.<sup>24</sup>

Se Flaubert rejeitou, na década de 1870 – década na qual a França debatia a generalização, para todas as classes, da escolarização –, a educação das massas, sob a alegação de que valia mais a pena promover, primeiramente, a educação das elites, Poyet acredita que a atitude do autor não deve ser vista como um “engajamento direitista e aristocrático”,<sup>25</sup> e sim como uma consciência “dos riscos que uma política também demagógica [poderia] incorrer contra o saber.”<sup>26</sup> Para Flaubert, a retórica da igualdade simboliza, no decurso do século XIX, a face ingênua do desenvolvimento do socialismo. Dado que o escritor “não crê em qualidades equitativamente distribuídas entre os indivíduos”, ao combater a utopia dos movimentos socialistas, o autor coloca-se “em favor de uma hierarquização dos homens”.<sup>27</sup>

É cada vez mais aguda, entre os comentaristas flaubertianos, a impressão de que, “da grande transição democrática do século XIX, Tocqueville terá sido o teórico e Flaubert, o romancista”.<sup>28</sup> Ambos os autores presenciaram o declínio da sociedade de ordens e a substituição desta última por um sistema de classes, o crescimento da reivindicação igualitária, a instauração do sufrágio universal, o movimento de secularização da sociedade, a revolução industrial, o nascimento do proletariado, a ascensão de doutrinas socialistas e o desenvolvimento da escolarização. Entre os anos de 1830 a 1879, durante os quais Flaubert estava vivo, a França, tentando emancipar o Estado da tutela clerical, passa de monarquia constitucional a república parlamentar, intercalando as revoluções aos golpes imperiais.

A temática da laicidade e a questão da laicização do conhecimento ocupam um papel central na obra tardia de Flaubert, sobretudo nos *Três contos* e em *Bouvard e Pécuchet*, mas enfatizo que os agenciamentos estilísticos repudiam a neutralidade como categoria da enunciação flaubertiana. Até no *Sottisier* e no *Dicionário das ideias feitas*, quando se encontra ameaçada a noção de autor como o proprietário do discurso – isto é, o garante do enunciado –, nota-se que a instância narrativa flaubertiana rejeita a neutralidade como atributo de um discurso particular a essa instância ou atribuído a ela. “A cópia não é um espaço neutro”,<sup>29</sup> afirmam Claude Mouchard e Jacques Neefs, lembrando-nos que, mesmo na coexistência de cita-

---

<sup>24</sup> POYET, 2012, p. 100.

<sup>25</sup> POYET, 2012, p. 123.

<sup>26</sup> POYET, 2012, p. 123.

<sup>27</sup> POYET, 2012, p. 123.

<sup>28</sup> WINOCK, 2013, p. 464.

<sup>29</sup> MOUCHARD; NEEFS, 1980, p. 187.

ções e no gesto da classificação, existe responsabilidade autoral por parte de Flaubert e de seus copistas ficcionais.

Desde a carteira que o servente, acompanhado do Diretor, carrega para o aluno novato, no momento em que o tímido Charles Bovary entra em sala de aula, até as escrivadinhas conjugadas que Bouvard e Pécuchet deveriam encomendar ao marceneiro, a fim de copiarem qualquer coisa que lhes caísse nas mãos, Flaubert parece nos deixar às voltas com uma estu- diosidade negativa, caracterizada pela deficiência e pela incompletude do saber. As gargalha- das que estouram quando Charles pronuncia seu nome diante do professor e dos colegas tal- vez sejam tão cruéis quanto o riso dissimulado do público que assiste a Frédéric, candidato reprovado em seu exame de Direito, atrapalhar-se com as perguntas e as respostas durante a arguição. Flaubert supostamente inverte o paradigma da *Bildung*, quando mostra, em suas narrativas, a falibilidade do processo de educação. Poyet observa que a paródia ao gênero do romance de formação enaltece e ridiculariza os autodidatas de *Bouvard e Pécuchet*.

Tudo é novo para eles e tudo lhes interessa. Eles são ridículos e comoventes. Ridículos, aos olhos do homem culto condescendente, que zomba deles com o sentimento de sua superioridade grandiloquente. E comoventes, para aque- le que sabe a extensão daquilo que ele próprio ignora.<sup>30</sup>

Em Flaubert, a evocação do conceito tradicional de *Bildung* exhibe um rastro sombrio de falências e barbaridades, as quais não mobilizam uma visão promissora do futuro. Quando escreve sobre *Madame Bovary*, Avital Ronell comenta que, entre todos os escândalos suscita- dos pelo romance, a brutalidade a que é exposta Berthe corrobora uma grave disposição de negligência da mãe para com a criança. Emma não somente se mostra incapaz do aleitamento materno, mas também, ao se endividar, propicia o infortúnio da filha, dado o modo como a protagonista conduz ao desastre a economia doméstica:

Os golpes orçamentários que ela [Emma] empreende sublinham outro domí- nio; o dinheiro está associado com o futuro em geral e com a *Bildung* de sua filha em particular. Aqui, em matéria de educação, não há sentimento. Ao recusar-se a poupar o dinheiro, Emma arruína o futuro e se recusa igualem- te a salvar sua filha, Berthe. Não haverá nem crescimento, nem desenvolvi- mento. Falência absoluta.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> POYET, 2012, p. 91.

<sup>31</sup> RONELL, 2009, p. 157.

Em última instância, a *Bildung* está relacionada à busca da santidade e aos princípios formais que Flaubert elaborou nos *Três contos*. Neste livro, a ironia flaubertiana se apresenta como uma derivação particular do racionalismo iluminista: a enunciação irônica ainda é um resguardo contra a superstição e o fanatismo da *bêtise*, mas tal enunciação também é uma conjunção moderna entre os valores da simplicidade cristã parodiada e o rigor do estilo literário. O tríptico de Flaubert compreende a imperfeição da santidade e, por isso, faz o elogio da finitude. A trilogia de contos demarca os limites e os anseios da vontade humana; contudo, é somente Julião o personagem que obtém, por meio do ritual de passagem conferido à caça, o estatuto privilegiado do Passante, do barqueiro e do hermeneuta.

“A lenda de São Julião Hospitaleiro” é a história de um caçador sanguinário que abatia todos os animais e um dia ouve a maldição de que mataria os próprios pais. Quando menino, Julião tivera uma educação completa, digna de um nobre de sua posição. “Um velho monge muito erudito ensinou-lhe a Sagrada Escritura, os números árabes, as letras latinas e a fazer pinturas graciosas sobre pergaminho.”<sup>32</sup> Pouco depois, segundo a tradição medieval, Julião é iniciado nas artes varonis da caça com cães. O pai queria fazer de seu filho um homem, queria torná-lo um bom caçador. Cuidou de transmitir ao rapaz os ensinamentos antigos guardados em um livro:

À noite, durante o jantar, seu pai declarou que chegara a idade de aprender a caçar; e foi procurar um velho calhamaço, contendo, em forma de perguntas e respostas, toda a suma das caçadas. (...) Quando Julião conseguiu recitar de cor todas essas coisas, seu pai lhe reuniu uma matilha.<sup>33</sup>

Saindo à caça, Julião não tarda a desobedecer aos mandamentos internalizados. Sua prática não corresponde àquilo que aprendera no velho livro trazido pelo pai. Selvagem, o herói caça da maneira como deseja. Recusando-se a fazer da caçada um lugar de “urbano convívio”,<sup>34</sup> no qual o caçador, segundo Gérard Lehmann, é apenas um espectador em uma jornada, o filho consegue escapar do domínio paterno, onde a “caça organizada”<sup>35</sup> era experimentada como um divertimento permitido pela sociedade e regido por instrumentos e táticas normalizadas. “(...) Julião desprezou esses cômodos artificios, preferia caçar longe de todos, com seu cavalo e seu falcão.”<sup>36</sup> É assim que ele rompe os preceitos estabelecidos pelo saber

---

<sup>32</sup> FLAUBERT, 2006, p. 60.

<sup>33</sup> FLAUBERT, 2006, p. 63.

<sup>34</sup> LEHMANN, 1999, p. 64.

<sup>35</sup> LEHMANN, 1999, p. 64.

<sup>36</sup> FLAUBERT, 2006, p. 64.

livresco, depois de ter aprendido as regras convenientes para a caça. Sabendo de cor todas as condutas necessárias e previstas para o ofício, Julião se abandona a uma selvageria imprevisita. No futuro, o caçador, sem a escolta de uma matilha, usa contra o pai, o iniciador do gosto pela caça, não a teoria aprendida no caderno de notas, mas a violência das chacinas que cometera sozinho.

O crime faz de Julião uma exceção às fórmulas já lidas e ao próprio fundamento da Lei, mas concede ao personagem a capacidade de ir além de seu conflito interior, de se tornar prestativo e hospitaleiro. Ao permitir o tráfego dos corpos e o transporte das almas, a função do Passante “não tem nada de gratuito, ela representa a prova decisiva do purgatório de Julião, mas ela também se demonstra ‘purgativa’, catártica, no plano psicológico.”<sup>37</sup> Entre o momento final de seu desfalecimento e de sua elevação aos céus e a decisão extrema do contato humano e carnal com a putrefação do corpo mortífero do leproso, são inalienáveis a escolha de Julião e seu breve instante de luz.

---

<sup>37</sup> LEHMANN, 1999, p. 80-81.

## REFERÊNCIAS

### D) Flaubert e crítica flaubertiana

ASSOUN, Paul-Laurent. L'ignorance passionnée. Bouvard et Pécuchet saisis par la psychanalyse. In: ASSOUN, Paul-Laurent *et al.* *Analyses et réflexions sur Gustave Flaubert*. Bouvard et Pécuchet. Paris: Ellipses, 1999. p. 104-115.

BAREL-MOISAN, Claire *et al.* *Fictions du savoir, savoirs de la fiction: Goethe, Les affinités électives*. Meville, Mardi. Flaubert, Bouvard et Pécuchet. Neuilly: Atlande, 2011.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Le quatrième conte de Gustave Flaubert*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

BIASI, Pierre-Marc de. *Gustave Flaubert: l'homme-plume*. Paris: Découvertes Gallimard, 2002.

BIASI, Pierre-Marc de. *Gustave Flaubert: une manière spéciale de vivre*. Paris: Grasset, 2009.

BIASI, Pierre-Marc de. Le diable n'est pas autre chose. In: HERSCHBERG PIERROT, Anne (org.) *Flaubert, l'empire de la bêtise*. Paris: Éditions Nouvelle Cécile Default, 2012. p. 35-67.

BORGES, Jorge Luis. Flaubert e seu destino exemplar. In: BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 141-146.

BOVARYSME. In: LE NOUVEAU PETIT ROBERT. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: SNL Le Robert, 2010, p. 292.

BUTOR, Michel. *Improvisations sur Flaubert*. 2<sup>a</sup> ed. rev. Paris: Éditions de la Différence, 2005.

BUVIK, Per. Enjeux éthiques et esthétiques de la pensée de Jules de Gaultier sur le bovarysme. In: HERSCHBERG PIERROT, Anne (org.) *Flaubert éthique et esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 95-107.

BUVIK, Per. Le principe bovaryque. In: GAULTIER, Jules de. *Le bovarysme*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006. p. 171-334.

CABANÈS, Jean-Louis. L'ironie et le sublime chez Flaubert. In: CABANÈS, Jean-Louis. *Le négatif: essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2011. p. 95-109.

CALVINO, Italo. Gustave Flaubert, Trois contes. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 159-161.

CAMPOS, Augusto de. O Flaubert que faz falta. In: CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-22.

COSSET, Évelyne. La quête du savoir comme représentation du vide des personnages. In: ASSOUN, Paul-Laurent *et al.* *Analyses et réflexions sur Gustave Flaubert*. Bouvard et Pécuchet. Paris: Ellipses, 1999. p. 71-75.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. Du mode narratif dans les Trois contes. In: GENETTE, Gérard (org.) *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983. p. 135-165.

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. La critique épistémologique du savoir. In: DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. *Bouvard et Pécuchet de Flaubert: une encyclopédie critique en farce*. Paris: Belin SUP Lettres, 2000. p. 63-92.

DUCHET, Claude. Roman et objets: l'exemple de Madame Bovary. In: GENETTE, Gérard (org.) *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983. p. 11-43.

FAUVERGUE, Claire. L'interprétation matérialiste de la philosophie de Leibniz, des encyclopédistes à Flaubert. In: MATSUZAWA, Kazuhiro; SÉGINGER, Gisèle (org.) *La mise en texte des savoirs*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2010. p. 177-191.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. 2<sup>a</sup> ed. Introdução e notas de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Le livre de Poche, 2010.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização, prefácio e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FLAUBERT, Gustave. *La tentation de saint Antoine*. Texto estabelecido e comentado por Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2008.

FLAUBERT, Gustave. *Le dictionnaire des idées reçues et le Catalogue des idées chics*. Texto estabelecido e comentado por Anne Herschberg Pierrot. Paris: Le livre de poche, 1997.

FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Prefácio de Albert Thibaudet. Paris: Gallimard, 2012.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Prefácio de Thierry Laget. Paris: Gallimard, 2001.

FLAUBERT, Gustave. *Novembro*; seguido de treze cartas do Oriente a Louis Bouilhet. Tradução, introdução e notas de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.

FLAUBERT, Gustave. *Trois contes*. Notas de Marie Basuyaux. Paris: Gallimard, 2003.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Voyages*. Paris: Société les Belles Lettres, 1948. [2<sup>o</sup> Tomo: Voyage en Orient]

FERGUSON, Frances. Too much information: Flaubert's Bouvard et Pécuchet. In: NEEFS, Jacques (org.). French issue MLN: Flaubert. Baltimore: Johns Hopkins University Press, vol. 125, n° 4. set. 2010. p. 783-802.

FOUCAULT, Michel. La bibliothèque fantastique. In: GENETTE, Gérard (org.) *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983. p. 103-122.

GAILLARD, Françoise. Qui a tué Madame Bovary? In: HERSCHBERG-PIERROT, Anne (org.) *Flaubert éthique et esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 67-80.

GAULTIER, Jules de. *Le bovarysme*, seguido de um estudo de Per Buvik. Le principe bovaryque. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

GAY, Peter. O anatomista fóbico: Gustave Flaubert em Madame Bovary. In: GAY, Peter. *Represálias selvagens*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 65-104.

GEFEN, Alexandre. Du défaut de méthode dans les sciences: la satire des savoirs dans Bouvard et Pécuchet. In: DUVAL, Sophie; SAÏDAH, Jean-Pierre (org.) *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. p. 195- 203.

GENETTE, Gérard. Présentation. In: GENETTE, Gérard (org.) *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983. p. 7-9.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. La mise en texte des savoirs dans Bouvard et Pécuchet. In: MATSUZAWA, Kazuhiro; SÉGINGER, Gisèle (org.) *La mise en texte des savoirs*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2010. p. 321-331.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Le dictionnaire des idées reçues de Flaubert*. Lille. Presses Universitaires de Lille, 1988.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. Introduction. In: FLAUBERT, Gustave. *Le dictionnaire des idées reçues et le Catalogue des idées chics*. Paris: Le Livre de Poche, 1997. p. 5-43.

HERSCHBERG PIERROT, Anne; NEEFS, Jacques. Bouvard et Pécuchet: la crise des savoirs. In: CORBIN, Alain et al. *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle: le XIX<sup>e</sup> par lui-même* (littérature, histoire, société). Clamecy: Klincksieck; Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999. p. 339-352.

HOSSNE, Andrea Saad. *Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

JAMESON, Frederic. Flaubert's libidinal historicism. In: SHOR, Naomi; MAJEWSKI, Henri. (org.) *Flaubert and postmodernism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. p. 76-83.

JAYOT, Delphine. (1) Le bovarysme selon Jules de Gaultier: une philosophie réactionnaire? In: SÉGINGER, Gisèle (org.) *La revue des lettres modernes*. Gustave Flaubert 6: fiction et philosophie. Caen, 2008, p. 161-176.

JAYOT, Delphine. (2) Le bovarysme, de la psychologie à la psychanalyse, de Gaultier à Lacan. In: GAULTIER, Jules de. *Le bovarysme: la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris: Sandre, 2008. p. 251-264.

JAYOT, Delphine. *Histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne*. Saint-Denis: Université Paris 8, 2007. [Tese de doutorado: Línguas e literaturas francesas]

JAYOT, Delphine. Portrait(s) d'Emma: d'une femme "écrite" aux femmes décrites. In: HERSCHBERG PIERROT, Anne (org.) *Flaubert éthique et esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 81-93.

LA VARENDE, Jean de. *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1951.

LECLERC, Yvan. *La spirale et le monument: essai sur Bouvard et Pécuchet*. Paris: SEDES, 1988.

LE JUEZ, Brigitte. *Le papegai et le papelard dans Un cœur simple de Gustave Flaubert*. Rodopi: Amsterdã, 1999.

LEHMANN, Gérard. *La légende de saint Julien l'Hospitalier*. Odense: Odense University Press, 1999.

MATSUZAWA, Kazuhiro. Madame Bovary et Tocqueville. Une lecture politique et philosophique. In: REY, Pierre-Louis; SÉGINGER, Gisèle (org.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009. p. 85-92.

MATSUZAWA, Kazuhiro. Sur l'ambiguïté du "défaut de méthode" dans Bouvard et Pécuchet. De la question des savoirs à la question de l'autorité. In: MATSUZAWA, Kazuhiro; SÉGINGER, Gisèle (org.) *La mise en texte des savoirs*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2010. p. 333-342.

MATTEY, Cécile. *L'écriture hospitalière: l'espace de la croyance dans les Trois Contes de Flaubert*. Amsterdã: Rodopi, 2008.

MONTANDON, Alain. Le toucher de l'hospitalité: Gustave Flaubert. In: MONTANDON, Alain. *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002. p. 127-151.

MOTTA, Leda Tenório da. Flaubert. In: MOTTA, Leda Tenório da. *Lições de literatura francesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 83-108.

MOUCHARD, Claude. La consistance des savoirs dans Bouvard et Pécuchet. In: GENETTE, Gérard (org.) *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983. p. 167-178.

MOUCHARD, Claude. Puissance de la bêtise. In: HERSCHBERG PIERROT, Anne (org.) *Flaubert, l'empire de la bêtise*. Paris: Éditions Nouvelle Cécile Defaut, 2012. p. 167-251.

MOUCHARD, Claude; NEEFS, Jacques. Vers le second volume: Bouvard et Pécuchet. In: DEBRAY-GÉNETTE, Raymonde (org.) *Flaubert à l'œuvre*. Paris: Flammarion, 1980. p. 171-202.



MOUSSA, Sarga. Flaubert et Du Camp au désert. In: NEEFS, Jacques (org.) *Savoirs en récit II: éclats de savoirs*. Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, les Goncourt. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2010. p. 103-118.

NEEFS, Jacques. “Ce fut comme une apparition...” Épiphanies, de Flaubert à Joyce. In: Rue Descartes. *Modernités esthétiques*. n° 10. jun. 1994. Paris: Albin Michel. p. 110-119.

NEEFS, Jacques. Flaubert, le comique des idées. In: BEM, Jeanne; DETHLOFF, Uwe (org.) *Nouvelles lectures de Flaubert: recherches allemandes*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. p. 1-8.

NEEFS, Jacques; MOUCHARD, Claude. *Flaubert*. Paris: Balland, 1986.

NEHR, Harald. La signification du “rien”. À propos du style de L'éducation sentimentale. In: BEM, Jeanne; DETHLOFF, Uwe (org.) *Nouvelles lectures de Flaubert: recherches allemandes*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. p. 137-154.

PELLEGRINI, Florence. Écritures de la causalité: Flaubert, Zola. In: MATSUZAWA, Kazuhiro; SÉGINGER, Gisèle (org.) *La mise en texte des savoirs*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2010. p. 125-138.

PLISKIN, Fabrice. La norme et l'exception. In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde *et al* (org.) *La revue des lettres modernes: Gustave Flaubert 4: intersections*. Paris: Minard, 1994. p. 99-133.

POLIZZOTTI, Mark. Stan and Ollie in the lab. In: FLAUBERT, Gustave. *Bouvard and Pécuchet*. Tradução Mark Polizzotti. Dalkey Archive Press, 2006. p. vii-xvi.

POULET, Georges. Flaubert. In: POULET, Georges. *Études sur le temps humain*. Paris: Plon; Pocket, 2006. p. 346-363. [vol. I]

POYET, Thierry. *Bouvard et Pécuchet: le savoir et la sagesse*. Paris: Kimé, 2012.

PROUST, Marcel. Acrescentar a Flaubert. In: *Contre Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Tradução Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 135-138.

PROUST, Marcel. A propósito do “estilo” de Flaubert. In: PROUST, Marcel. *Nas trilhas da crítica*. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EdUSP; Imaginário, 1994. p. 65-85.

QUENEAU, Raymond. Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert. In: QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 2000. p. 93-117.

RANCIÈRE, Jacques. Puissances de l'infime. In: HERSCHBERG PIERROT, Anne (org.) *Flaubert éthique et esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 29-44.

REES, Kate. *Transportation, progression, progress*. Berna: Peter Lang AG; European Academic Publishers, 2010.

RICHARD, Jean-Pierre. La création de la forme chez Flaubert. In: RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*. Paris: Seuil, 1954. p. 119-219.

ROBERT, Marthe. *En haine du roman: étude sur Flaubert*. Paris: Balland, 1982.

SÉGINGER, Gisèle. (1) *Flaubert: une éthique de l'art pur*. Paris: Sedes; HER, 2000.

SÉGINGER, Gisèle. (2) *Flaubert: une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

SUGANA, Norioki. *Flaubert épistémologue: autour du dossier médical de Bouvard et Pécuchet*. Amsterdã: Rodopi, 2010.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Fictions du savoir, savoirs de la fiction: Flaubert, Goethe, Melville*. Paris: CNDE; Presses Universitaires de France, 2011.

VASSILEV, Kris. Le père absent et le problème de la croyance dans *Un cœur simple*. In: *Nineteenth-century french studies*. 34, n° 1 & 2 Outono-Inverno, 2006. p. 89-106.

WILD, Cornelia. Saint Julien l'Hospitalier de Flaubert: un face à face entre la littérature européenne et le Moyen Âge latin. In: VINKEN, Barbara; FRÖHLICHER, Peter (org.) *Le Flaubert réel*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009. p. 125-139.

WILSON, Edmund. A política de Flaubert. In: WILSON, Edmund. *11 Ensaios: literatura, política, história*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 266-278.

WINDELS, Loïc. Flaubert, Baudelaire, et la mélancolie. In: HERSCHBERG PIERROT, Anne (org.) *Flaubert éthique et esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 111-137.

WINOCK, Michel. *Flaubert*. Paris: Gallimard, 2013.

## II) Teoria literária, ensaios e outros textos

ADORNO, Theodor Wisengrund; HORKHEIMER, Max. *Kulturindustrie: raison et mystification des masses*. Tradução Éliane Kaufholz. Paris: Allia, 2012.

ARISTÓTELES. *De anima*. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed 34, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. [Vários tradutores]

BARBERGER, Nathalie. *Penser pour rien. littérature et monomanie*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

- BAKHTIN, Mikhail. (1) A hagiografia. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5ª ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 169-171.
- BAKHTIN, Mikhail. (2) *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. rev. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRUFORD, Walter Horace. *The german tradition of self-cultivation*. “Bildung” from Humboldt to Thomas Mann. Cambridge University Press, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. Literatura burguesa. In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982. p. 1450-1455. [volume VI]
- CINTRA, Antonio Carlos de Araujo *et al.* Vícios do ato processual. In: CINTRA, Antonio Carlos de Araujo *et al.* *Teoria geral do processo*. 18ª ed. rev. São Paulo: Malheiros, 2002. p. 340-347.
- CITATI, Pietro. *Le mal absolu: au cœur du roman du dix-neuvième siècle*. Tradução Brigitte Pérol. Paris: Gallimard; L’arpenteur, 2000.
- DECANTE, Stéphanie. Politiques du bovarysme en Amérique latine (1910-1960). In: *Fabula-LhT*, n° 9, Après le bovarysme, mar. 2012. Captado em: <<http://www.fabula.org/lht/9/decante.html>> Acesso em jan. 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- DEMOULIN, Christian. Gadget et hontologie. In: DEMOULIN, Christian. *Se passer du père?* Toulouse: Érès, 2009. p. 147-157.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ª ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GINZBURG, Carlo. Déchiffrer un espace blanc. In: GINZBURG, Carlo. *Rapports de force*. histoire, rhétorique, preuve. Tradução Jean-Pierre Bardos. Paris: Gallimard; Le Seuil, 2000. p. 87-97.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette, 1961.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. Clichés et idées reçues: éléments de réflexion. In: MATHIS, Gilles (org.) *Le cliché*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998. p. 29-34.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JAMESON, Fredric. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Tradução Florence Nevoltry. Paris: Beaux-arts de Paris, 2007.

JASMIN, Marcelo Gantus. *Alexis de Tocqueville: a historiografia como ciência da política*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG; IUPERJ, 2005.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 3-29.

LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz*. Montaigne, Schlegel, Kafka. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Luiz Costa. O Pai e o *Trickster*: indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal. In: LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 239-283.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. Casos de bovarismo. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Bagatelas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 56-60.

LUCÁKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução e notas de José Marcos Macedo. São Paulo: Ed 34; Duas Cidades, 2007.

MATOS, Olgária Chain Féres. Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional. In: Tempo social. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, 6 (1-2), jun. 1995, p. 83-90.

MEYER, Augusto. Bovarismo: a confiança de um filósofo. In: MEYER, Augusto. *Preto e Branco*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições; Instituto Nacional do Livro, 1971. p.109-113.

- MOLLIER, Jean-Yves. Bibliothèques de Babel: collections, dictionnaires et encyclopédies. In: CORBIN, Alain *et al.* *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle: le XIX<sup>e</sup> par lui-même* (littérature, histoire, société). Clamecy: Klincksieck; Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999. p. 329-338.
- MORIN, Edgar. *La méthode*. Paris: Seuil, 1992. [vol. 3: La connaissance de la connaissance]
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Prefácio Evaldo Cabral de Mello. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PICARD, Georges. La nullité comme idéal. In: PICARD, Georges. *Petit traité à l'usage de ceux qui veulent toujours avoir raison*. Paris: José Corti, 1999. p. 17-18.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *Anais do 2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991. v. 1. p. 60-66.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 9ª ed. 4ª reimpr. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Guia politicamente incorreto da filosofia*. São Paulo: Leya, 2012.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- POUND, Ezra. James Joyce et Pécuchet. In: READ, Forrest. *Pound/Joyce: the letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's essays on Joyce*. Nova York: New Directions Book, 1970. p. 200-216.
- RADICA, Gabrielle. *La loi*. Paris: GF Flammarion, 2008.
- ROGER, Alain. Vouloir conclure. In: ROGER, Alain. *Bréviaire de la bêtise*. Paris: Gallimard, 2008. p. 84-87.
- RONELL, Avital. *Addict: fixions et narcotextes*. Tradução Daniel Loayza. Paris: Bayard, 2009.

RONELL, Avital. *Stupidity*. Tradução Céline Surprenant e Christophe Jaquet. Paris: Stock, 2006.

ROSEN, Charles. Separando vida e arte: documentos românticos, pontuação romântica. Gustave Flaubert, George Gordon Byron. In: ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurenio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2004. p. 67-91.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

SAER, Juan José. A futura sociedade dos patetas. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22 ago. 2004. Caderno Mais, p. 13.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de *Madame Bovary*. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 47-65.

SOUZA, Eneida Maria de. Madame Bovary somos nós. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 115-128.

SPANDRI, Francesco. Le rôle de l'imagination dans l'idéal égalitaire. In: MÉLONIO, Françoise; DIAZ, José-Luis (org.) *Tocqueville et la littérature*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. p. 181-191.

TARDE, Gabriel de. *L'opinion et la foule*. Paris: Sandre, 2006.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Textes essentiels: antologia crítica*. Apresentação de Jean-Louis Benoît. Paris: Pocket, 2000.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. Tradução Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Candido, ou o Otimismo*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.