

RENATA AIALA DE MELLO

FLAUBERT, *MADAME BOVARY* E
EMMA BOVARY: ECOS DE *ETHOS*

UFMG
Belo Horizonte
2012

RENATA AIALA DE MELLO

FLAUBERT, *MADAME BOVARY* E EMMA BOVARY: ECOS DE *ETHOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientadora: Profa. Dra. Ida Lucia Machado

Belo Horizonte
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
Dezembro de 2012

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos

Dissertação intitulada “Flaubert, *Madame Bovary* e *Emma Bovary*: ecos de *ethos*”, de autoria da mestrande Renata Aiala de Mello, apresentada em 12 de dezembro de 2012 à Banca Examinadora, constituída pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Véronique Marie Braun Dahlet
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Wander Emediato de Souza
Universidade Federal de Minas Gerais

Orientadora: Profª. Dra. Ida Lucia Machado
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Ida Lucia Machado, pela presença dedicada e pela orientação durante o mestrado;

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo apoio acadêmico e administrativo;

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, pelas discussões durante as disciplinas cursadas e pelas contribuições para minha formação acadêmica;

A minha família, que sempre me incentivou nos estudos;

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro concedido;

A todos aqueles que me apoiaram e me auxiliaram na elaboração desse trabalho.

A Judite, Renato e Felipe.

RESUMO

Sedimentada nas interfaces entre a Linguística e a Literatura, essa pesquisa tem por objetivo maior delinear alguns *ethé* de Gustave Flaubert, de sua obra – *Madame Bovary*, e de sua personagem – Emma Bovary. Buscamos (re)constituir esses *ethé* e relacioná-los entre si, numa espécie de espelhamento, de eco. Como arcabouço teórico, contamos com a Semiolinguística de Patrick Charaudeau, mais particularmente com o quadro do contrato comunicacional, além de trabalhos de outros autores que estudam a noção de *ethos*, como Patrick Charaudeau, Ruth Amossy e Dominique Maingueneau, por exemplo. A noção de *ethos* nos ajuda, ainda, a (re)compor as imagens de si presentes em nossos *corpora*, contextualizando-as na sociedade burguesa francesa do século XIX.

Palavras-chave: *Flaubert, Madame Bovary, Emma Bovary, ethos, Análise do Discurso.*

RESUME

Située entre la Linguistique et la Littérature, cette recherche vise à décrire certains *ethé* de Gustave Flaubert, de son roman - *Madame Bovary*, et son personnage - Emma Bovary. Nous cherchons à (re)constituer ces *ethé* et de les mettre en relation dans une sorte de miroir, d'écho. Comme cadre théorique, nous utilisons la Semiologie de Patrick Charaudeau, en particulier le contrat de communication, ainsi que des recherches d'autres auteurs qui étudient la notion d'*ethos* tels que Patrick Charaudeau, Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, par exemple. Cette notion d'*ethos* nous aide aussi à (re)composer les images de soi dans nos *corpora*, en les contextualisant dans la société bourgeoise française du XIXe siècle.

Mots-clés: *Flaubert, Madame Bovary, Emma Bovary, ethos, Analyse du Discours.*

ABSTRACT

Approaching both Linguistic and Literature, the purpose of this research is to outline the *ethé* of Flaubert, his novel *Madame Bovary*, and those surrounding its main character - Emma Bovary. Our goal is to (re)constitute these *ethé* searching the relations between them using a kind of echo, a mirror methodology. Our theoretical framework relies on Patrick Charaudeau Semiolinguistic theory, with special attention to his idea of communicational contract. We also focus on some approaches on the notion of *ethos* by authors such as Patrick Charaudeau, Ruth Amossy and Dominique Maingueneau. Furthermore, the notion of *ethos* (re)composes the images present in our *corpora*, in the context of the French bourgeois society of the nineteenth century.

Key-words: *Flaubert, Madame Bovary, Emma Bovary, ethos, Discourse Analysis.*

Le mot surcharge la pensée, l'exagère, l'empêche même.¹

(Flaubert)

¹ A palavra sobrecarrega o pensamento, o exagera, até mesmo o impede.

SUMÁRIO

Resumo	
Résumé	
Abstract	
Introdução	13
Capítulo I – Pressupostos Teóricos	20
1. Delimitações iniciais	21
1.1. Interfaces entre a Linguística e a Literatura	23
1.2. Teoria Semiolinguística: alguns fundamentos e perspectivas	26
1.2.1. Quadro do contrato comunicacional e as identidades dos sujeitos	31
1.2.2. Quadro do contrato comunicacional aplicado aos <i>corpora</i>	33
1.3. <i>Ethos</i> : uma introdução panorâmica	40
1.3.1. <i>Ethos</i> segundo Aristóteles	44
1.3.2. <i>Ethos</i> segundo Charaudeau	49
1.3.3. <i>Ethos</i> segundo Amossy	54
1.3.4. <i>Ethos</i> segundo Maingueneau	57
1.3.4.1. <i>Ethos pré-discursivo</i>	61
1.3.4.2. <i>Ethos discursivo dito e mostrado</i>	67
Capítulo II	72
2. Flaubert e seus <i>ethé</i>	73
2.1. Flaubert <i>sujeito-comunicante-cidadão</i>	76
2.2. Flaubert <i>sujeito-comunicante-autor</i>	88
2.2.1. Flaubert e suas dificuldades com a escrita	89
2.2.2. O estilo de Flaubert	94
2.2.3. Flaubert e o Realismo	96
2.2.4. <i>Ethos</i> de Flaubert por ilustres	99
2.2.5. Flaubert e seu <i>ethos</i> ligado ao de Emma Bovary	101

Capítulo III	105
3. O romance <i>Madame Bovary</i> e seus <i>ethé</i>	106
3.1. <i>Ethos</i> de <i>Madame Bovary</i> a partir do título	108
3.2. <i>Ethos</i> de <i>Madame Bovary</i> segundo Flaubert	109
3.3. <i>Ethos</i> de <i>Madame Bovary</i> no processo judicial	112
3.4. <i>Ethos</i> de <i>Madame Bovary</i> segundo alguns críticos	115
3.5. <i>Ethos</i> de <i>Madame Bovary</i> a partir de sua inscrição na escola literária realista	118
Capítulo IV	125
4. <i>Emma Bovary</i> e seus <i>ethé</i>	126
4.1. <i>Ethos</i> de <i>Emma Bovary</i> leitora romântica	128
4.2. <i>Ethos</i> de <i>Emma Bovary</i> provinciana	132
4.3. <i>Ethos</i> familiar de <i>Emma Bovary</i>	135
4.4. <i>Ethos</i> de <i>Emma Bovary</i> doente	139
4.5. <i>Ethos</i> de <i>Emma Bovary</i> religiosa	143
4.6. <i>Ethos</i> de <i>Emma Bovary</i> burguesa	147
4.7. <i>Ethos</i> de <i>Emma Bovary</i> adúltera	150
Considerações finais	159
Referências	164

INTRODUÇÃO

*Il faut bien ruminer son objectif avant de songer à la forme,
car elle n'arrive bonne que si l'illusion du sujet nous obsède.²*

(Flaubert)

² É preciso ruminar bem os objetivos antes de pensar na forma, pois essa não chega a ser boa senão quando a ilusão do assunto nos obsedia.

Nossa pesquisa de mestrado se propõe a uma tarefa plural: delinear alguns *ethé* de Flaubert sujeito-comunicante, os de seu romance – *Madame Bovary*, e, por último, mas não menos importantes, os da protagonista desse romance – Emma Bovary. Como *corpora*, selecionamos o romance *Madame Bovary*³ e parte da *Correspondance*⁴ de Flaubert, que, para Freijlich (2012, p. 11), representa,

[un] fresque gigantesque de documents aux multiples valeurs, la source qui nous permet de connaître la vie mentale, psychologique et sentimentale de Flaubert et de faire de lui un portrait qui n'était pas fait jusqu'à présent sur d'autres données que sur des linéaments. La *Correspondance* donne la configuration de Flaubert. Elle est l'image directe de lui-même. Sa personnalité y est souvent révélée. [...] La *Correspondance* reste encore négligée et méconnue. Considérer Flaubert à travers son œuvre serait chose malaisée sans sa *Correspondance*.⁵

Vemos, assim, que nossa tarefa é, além de plural, também complexa, visto que trabalhamos em um entrecruzamento de vozes múltiplas, variadas, que, às vezes, se completam, se complementam, mas, que, às vezes, se contrapõem, se contradizem.

É precisamente nessa riqueza de *ethé* que se interagem que os *corpora* selecionados se oferecem para investigação. São manifestações, às vezes polêmicas e divergentes, às vezes consensuais e convergentes, que se interpenetram, se fazem ouvir e se constituem como subsídios para nortear nossa pesquisa.

Essa pluralidade de *ethé*, com suas especificidades e suas relações, nos leva a trabalhar nas interfaces com outras áreas de conhecimento e nos impõe a necessidade de

³ Nosso leitor encontrará, em nota de rodapé, a tradução para o português dos trechos do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, citados nessa dissertação, apenas para fins ilustrativos. As traduções, que não serão aqui objeto de análise, foram feitas por Araújo Nabuco, em obra publicada pela Editora Abril Cultural, em 1970. As demais traduções, também em nota de rodapé, foram feitas livremente por nós.

⁴ Escolhemos, para compor nossos *corpora*, o Tomo II da *Correspondance* de Flaubert (Edição da Pléiade, 1980), por reunir as cartas escritas pelo autor entre os anos de 1851 e 1858, período em que escreveu também *Madame Bovary*. Entretanto, nada nos impede de consultar os demais Tomos na medida de nossas necessidades. Cabe registrar, ainda, que seria praticamente impossível levar em consideração toda a *Correspondance* do autor, visto que são, ao todo, cinco tomos, cada um com uma média de 1.500 páginas. Acreditamos que essa escolha e esse recorte bastam aos nossos objetivos.

⁵ [um] conjunto enorme de ricos documentos, a fonte que nos proporciona conhecer amplamente a vida mental, psicológica e sentimental de Flaubert e nos permite montar um retrato jamais feito com esse material. A *Correspondência* nos dá a configuração, o retrato fiel de Flaubert. Nela, sua personalidade é revelada. [...] A *correspondência* ainda permanece negligenciada e desconhecida. Considerar Flaubert através de sua obra estaria incompleta sem a *Correspondência*.

dialogar, enquanto analistas do discurso, não só com a Literatura, mas também com os Estudos Biográficos, Culturais, com a Teoria Literária e com a Crítica Literária⁶, além da História Literária e da Estilística, uma vez que nossa pesquisa sobre esses *ethé* compõe-se, também ela, das vozes de uma pluralidade de instâncias enunciativas, incluindo aí a do próprio Flaubert e suas personagens, as de seus biógrafos, as de teóricos e críticos literários, além, evidentemente, de nossas próprias vozes.

Com essa abordagem interdisciplinar, buscamos (re)construir os *ethé* de Flaubert no contexto da vida literária de sua época, no ambiente intelectual da vida do autor, com sua linguagem e sua inserção no pensamento cultural da época, registrando sua visão de mundo e a imagem de si, de sua obra em sua escola literária, enfim, delineando seus *ethé* assim como os do romance *Madame Bovary* e da personagem Emma Bovary.

Contamos, assim, nessa pesquisa, com textos e gêneros distintos – o literário, o epistolar, o teórico, o crítico, o biográfico... e também com contextos, tempos, espaços, sujeitos e sentidos específicos. Lidamos com espaços de produção discursiva que se afiguram importantes para os estudos tanto em Linguística e em Análise do Discurso quanto em Literatura e seus estudos afins. Trabalhar nessas interfaces é, para nós, certamente, um exercício de pesquisa prazeroso, desafiador e estimulante.

Cabe ressaltar que alguns autores como, por exemplo, Auerbach (1966; 2001), Aurégan (1991), Bart (1966a), Baudelaire (1948), Blanchot (1969), Gengembre (1990), Llosa (1979), Poyet (2007), Proust (1920), Riegert (1992), Sarraute (1972; 1996), Sartre (1971; 1980), Zola (1995), Winter (2009), intelectuais conhecidos, alguns deles consagrados, que também se debruçam sobre nossos *corpora*, são reconhecidos por nós como co-autores, co-participantes nos delineamentos dos *ethé* em questão. Eles são atores legítimos em suas práticas sociais, com seus status e seus lugares de fala específicos reconhecidos, razão pela qual, em certos momentos de nosso texto, lhes damos voz.

Valendo-nos do instrumental teórico da Análise do Discurso para nos apoiar na busca a que nos propomos, e para dar sustentação a nossas reflexões, utilizamos, como

⁶ As expressões *Teoria Literária* e *Crítica Literária* estão sendo arroladas aqui no seu sentido mais geral, mais amplo, nas quais se inserem várias correntes e tendências. Por uma questão de economia, e por não ser nosso objetivo, decidimos por não especificá-las, diferenciá-las.

suporte, os estudos de Charaudeau, sobretudo, o quadro relativo aos sujeitos do discurso componentes do ato de linguagem, essencial para a compreensão dos fenômenos linguageiros, e os estudos sobre *ethos*, mais especificamente os de Charaudeau, Amossy e Maingueneau. O motivo pelo qual fizemos essas escolhas é que tanto os estudos de Charaudeau e de Amossy quanto os de Maingueneau tratam, dentre outras coisas, de questões relativas ao sujeito da enunciação e à enunciação dos sujeitos. São estudiosos que consideram o fenômeno das interações verbais incluídos em uma problemática que leva em conta o sujeito inserido em um contexto social, ou seja, eles não se atêm apenas aos aspectos linguísticos em si, mas levam em consideração também os aspectos extralinguísticos, observam tanto as relações histórico-culturais como, por exemplo, os posicionamentos intersubjetivos dos indivíduos, como os fatores psicossociais que participam da construção dos sentidos. O arcabouço teórico com o qual trabalhamos configura-se, desse modo, em concepções passíveis de aplicações em *corpora* os mais variados e capazes de propor reflexões que tangenciam as disciplinas as mais diversas.

Constatamos, entretanto, que esse arcabouço teórico por si só não é capaz de esgotar as análises a que nos propusemos, tendo em vista que cada parte de nossos *corpora* é específica e se abre, portanto, a um leque amplo de exploração, de interpretação, de acordo com suas especificidades. Assim, procuramos coadunar as contribuições de Charaudeau, Amossy e Maingueneau, no que diz respeito à Análise do Discurso e à noção de *ethos*, a alguns estudos propostos pela Teoria e pela Crítica Literária, além dos Estudos Biográficos sobre Flaubert.

Entendemos que nesses *corpora* escolhidos acionam-se procedimentos particulares de construção do *ethos*, em função de certos propósitos como, por exemplo, a apresentação (e a representação) de si e do outro, o interlocutor, além do estabelecimento de particularidades na relação entre as instâncias. Nesse sentido, consideramos que a construção dos *ethé* das e nas instâncias enunciativas depende tanto das restrições impostas quanto das possibilidades oferecidas pelos textos e pelos discursos.

Os *corpora* que compõem nossa dissertação, apesar de serem um compósito de textos distintos, se identificam, se (inter)conectam, se (inter)penetram de alguma forma e, sobretudo, compõem um universo onde é possível buscar elementos para nos ajudar a

levar a cabo nosso principal objetivo que é, repetimos, o de co-construir os *ethé* de Flaubert, do romance *Madame Bovary* e de *Emma Bovary*.

Segundo Charaudeau (2009a), quando nos propomos a analisar os discursos que uma sociedade produz, somos levados a tentar perceber quais são os imaginários sociais que estão expressos nesses discursos ou que se escondem atrás deles. Nesse viés, buscamos analisar os *corpora* selecionados enquanto discursos sociais, por acreditarmos que eles contribuem para a formação de identidades sociais, dos *ethé* dos indivíduos, sejam eles reais ou ficcionais, e até mesmo da obra literária. Analisar esses *corpora* é também analisar, através das representações que os constituem, a sociedade na qual sujeitos e obra se inserem.

Tanto os *ethé* de Flaubert quanto os do romance *Madame Bovary* e de sua protagonista, *Emma Bovary*, são construídos nos *corpora* selecionados. Entretanto, essa construção não é somente responsabilidade dessas três instâncias. Comentários e reflexões feitas por outras pessoas também contam. Temos alguns leitores ilustres (da vida e da obra) de Flaubert, que compõem parte das instâncias destinatária e interpretante de todo esse processo comunicacional. Daí a necessidade de focarmos um pouco nossa atenção também nesses leitores críticos de Flaubert. Valemo-nos deles para entendermos mais e melhor a composição de nossos *corpora* e dos *ethé* neles presentes.⁷

Por uma questão metodológica, cada um dos níveis de análise compõe um capítulo, onde procuramos articular teoria e prática simultaneamente. Assim, em função do que for explorado nos *corpora*⁸, buscamos, na teoria, o apoio para as nossas análises.

Tratar dos *ethé* nos três níveis supracitados se justifica por acreditamos que as imagens de si sobre as quais refletimos são, de certo modo, desdobramentos umas das outras, se relacionam de maneira especular, fazendo com que uma remeta às outras, uma

⁷ Mesmo nos valendo de algumas leituras de estudiosos sobre nossos *corpora*, optamos por não aprofundarmos, nessa dissertação, em questões teóricas ligadas à recepção, por não ser esse o nosso foco principal. O instrumental teórico pelo qual optamos é suficiente para alcançarmos nossos objetivos. Para maiores informações sobre teorias da recepção, sugerimos, por exemplo, a leitura de textos de Eco (2001; 2011) e de Jauss (1990).

⁸ Para alguns estudiosos a *Correspondance* de Flaubert, utilizada por nós nessa dissertação como parte de nossos *corpora*, é considerada como pertencente aos gêneros ficcional e/ou literário tanto quanto seus romances. Outros, entretanto, acreditam que a *Correspondance* não é sequer um romance epistolar. Decidimos por não adentrar nessas questões, visto que elas não serviriam aos nossos fins.

ecoe as / nas outras, repercutindo-as, englobando-as, se (inter)influenciando. Nossa intenção é, desse modo, evidenciar a composição desses *ethé* e relacioná-los entre si.

Essa dissertação se constitui, basicamente, dessa introdução, na qual apresentamos nossos *corpora*, os objetivos gerais de nossa pesquisa, um delineamento do arcabouço teórico utilizado e a estrutura geral da dissertação, e quatro capítulos, além das considerações finais.

O primeiro capítulo é dedicado ao quadro teórico-metodológico, apresentado, sobretudo, sob a ótica da Análise do Discurso. Iniciamos o capítulo com uma leitura da interface entre a Análise do Discurso e a Literatura. Em seguida, apresentamos alguns elementos importantes que compõem a Teoria Semiolinguística como, por exemplo, o contrato e o quadro comunicacional. Nesse momento, enfocamos as instâncias enunciativas estabelecendo suas especificidades, suas variações. Ainda nesse capítulo teórico, tratamos da noção de *ethos*, o principal conceito que subsidiará a reflexão a respeito dos fenômenos linguageiros presentes nos *corpora* supracitados. Partindo de Aristóteles, registramos as contribuições de Charaudeau, Amossy e Maingueneau no tratamento da noção, apontando algumas especificidades, algumas diferenças / semelhanças entre eles no tratamento da questão.

No capítulo II, iniciamos a análise de nossos *corpora*. Tratamos da (re)composição dos *ethé* de Gustave Flaubert *sujeito-comunicante*, seguindo uma ordem cronológica que vai de seu nascimento e sua origem, passando por sua infância, adolescência até chegar à idade adulta. Para tanto, nos valem, sobretudo, de uma parte de sua *Correspondance*, na qual pinçamos fragmentos que nos ajudam no delineamento de seus *ethé*. Ainda nesse capítulo, buscamos (re)compor a imagem identitária de Flaubert enquanto *sujeito-comunicante-autor* e seus desdobramentos, a partir de seu estilo, de sua relação com a Literatura e com a sua própria escritura, seu posicionamento em relação às escolas literárias realista e romântica e a partir de fragmentos de relatos de alguns leitores ilustres de Flaubert.

No capítulo III, procedemos ao delineamento dos *ethé* do romance *Madame Bovary*. Veremos que o *ethos* não é exclusividade de pessoas, de sujeitos falantes que compõem o quadro comunicacional. Os resultados dessas interações, tanto os produzidos

pelo trabalho literário em si, no caso, o próprio romance, quanto o que se diz dele, seja por Flaubert, seja por aqueles que leram *Madame Bovary*, incluindo aí os advogados de defesa e da promotoria, que registram suas visões sobre o romance durante o processo judicial por que passaram Flaubert e *Madame Bovary*, tudo isso nos ajuda a (re)compor as várias imagens do romance, seus *ethé*.

No capítulo IV, vemos como se dá a (re)constituição dos *ethé* da personagem Emma Bovary, também feita por uma multiplicidade de vozes, que vai desde a da própria personagem, como as de outras personagens do romance, até o próprio Flaubert, além daqueles que se debruçaram sobre a obra do autor. Damos, nesse capítulo, ênfase aos *ethé* mais recorrentes de Emma, como, por exemplo, os de leitora romântica, provinciana, mãe, esposa, doente, religiosa, burguesa e adúltera.

Por fim, apresentamos as considerações finais, em vista dos objetivos visados pela pesquisa, apontando o resultado do trabalho.

Esse percurso proposto é fundamental, visto que trabalhamos com instâncias enunciativas distintas e nossa pesquisa envolve textos e discursos variados. Buscamos convergir os quatro capítulos, fazendo com que a teoria subsidie no embasamento de nossas análises. Partimos do pressuposto de que há uma real e necessária ligação entre a análise dos *corpora*, como é o nosso caso, e a utilização de um arcabouço teórico específico que ancora os gestos de interpretação possíveis para esses textos / discursos.

Em certo sentido, nossas leituras dos *corpora* são, como diz Barthes (1987, p. 42-43), *metaleitura*, “um campo plural de práticas dispersas, de efeitos irredutíveis [...] um estilhaçar-se de idéias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões” ou seja, leitura de leituras (sempre recalçadas) e, ao mesmo tempo, e em razão disso, nossa dissertação pode ser vista como uma *metaescritura*, escrita de outras escritas, quase nos mesmos termos com que Barthes define *metaleitura*. Acreditamos que, com isso, nossa pesquisa possa funcionar como um exercício de compreensão a respeito da (re)composição dos *ethé* aqui listados e, ainda, reforçar a proposta de apreensão dos *corpora* escolhidos como objeto de investigação pela Análise do Discurso, na tentativa de ajudar a reatar, ou a manter os laços entre a Linguística e a Literatura.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Il y aurait un beau livre à faire sur la littérature probante.

Du moment que vous prouvez, vous mentez.⁹

(Flaubert)

⁹ Um livro sobre a literatura que sirva como prova seria algo belo a ser feito. No momento em que se provar, estar-se-á mentindo.

1. DELIMITAÇÕES INICIAIS

Conforme anunciado na Introdução, procuramos, nesse primeiro capítulo, nos dedicar, primordialmente, à noção de *ethos*, visto que ela compõe nossa principal base teórica, a viga mestra de todo o texto. Prova disso é que a palavra *ethos* consta já no título da Dissertação – “Flaubert, *Madame Bovary* e *Emma Bovary*: ecos de *ethos*”.

Propomos, então, traçar uma espécie de percurso histórico da noção de *ethos*, a partir da Retórica Clássica, mais particularmente com Aristóteles (2012), que define o *ethos* como o caráter ou a imagem que o orador constrói de si para obter a adesão de seu auditório. Vemos mais detalhadamente nesse capítulo que o *ethos* é tido, por um lado, como representação do caráter, do tipo social do sujeito falante e, por outro, como o conjunto de hábitos e de atitudes morais que lhe garantem credibilidade. Para Aristóteles (2012, p. 13)

Persuade-se pelo carácter [*ethos*] quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala [...], mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão.

Percebemos, entretanto, que a noção de *ethos* sofre, ao longo do tempo, mudanças, (re)adaptações, deslocamentos de uso e de sentido. Como afirma Maingueneau (2008a, p. 12) “não vivemos no mesmo mundo de Aristóteles, a palavra não está mais condicionada pelos mesmos dispositivos”. E o autor complementa: “*Ethos* não diz respeito apenas, como na retórica antiga, à eloquência judiciária ou aos enunciados orais: é válido para qualquer discurso, mesmo para o escrito” (2001b, p. 98).

Assim, vislumbramos o *ethos* também sob a perspectiva da Análise do Discurso, linha de pesquisa na qual nos inserimos. Vemos, por exemplo, que Amossy (2005a; 2005b; 2010a; 2010b; 2011), Charaudeau (2006a; 2006b; 2007; 2009a; 2009b) e Maingueneau (1996a; 2001a; 2001b; 2005a; 2006; 2008a; 2010a; 2010b) se valem da noção de *ethos* para se referirem tanto às modalidades verbais quanto às não-verbais da

apresentação de si na situação de comunicação.

Mas é, sobretudo, nos estudos de Maingueneau que nos atemos com mais cautela e dedicação. Maingueneau é um dos pesquisadores que mais tem se dedicado à noção de *ethos*, aplicando-a, inclusive, ao texto literário, o que, particularmente, nos interessa, já que também trabalhamos com a Literatura. Para o autor, em linhas gerais, a construção do *ethos* é, fundamentalmente, um processo interativo, produzido em situações comunicativas específicas, não correspondendo, necessariamente, à imagem do locutor exterior à sua fala. Entretanto, Maingueneau (1997) nos alerta que para trabalharmos com a noção de *ethos*, hoje, precisamos realizar um duplo deslocamento: o primeiro é nos afastarmos de preocupações psicologizantes e voluntaristas quando tratamos das instâncias enunciativas; o segundo é que devemos levar em conta a noção de *ethos* como transversal à oposição entre o oral e o escrito.

Antes, porém, de tratarmos da noção de *ethos* e seus desdobramentos / deslocamentos, achamos importante apresentar, ainda que de maneira resumida e a título de ilustração, algumas questões quando se trata das interfaces entre as duas grandes áreas com as quais trabalhamos nessa dissertação, a Linguística e a Literatura. Por uma questão de economia, de espaço, enfim, de prioridade, optamos por não adentrarmos na questão das querelas entre essas áreas, vamos apenas vislumbrá-las.

Ainda nesse capítulo, apontamos algumas particularidades da Teoria Semi linguística, sobre a qual também nos apoiamos para construir nosso texto. Optamos, como suporte importante de nossa pesquisa, pela teoria de Charaudeau, tendo em vista, sobretudo, sua formulação da ideia de contrato, essencial para o tratamento de questões discursivas, bem como o quadro comunicacional, com as instâncias enunciativas que compõem todo e qualquer ato de linguagem.

Acreditamos que o arcabouço teórico da Semi linguística é aplicável a múltiplas análises, já que possui um instrumental que se adequa bem aos mais variados *corpora*, devido a seu caráter plural e interdisciplinar. Essa teoria, ao tratar das especificidades dos procedimentos linguageiros e dos sujeitos da linguagem, nos facilita trabalhar nas interfaces com outras áreas de conhecimento, ampliando os aspectos analíticos e possibilitando uma aplicabilidade na construção das interseções como, por exemplo, a

Linguística e a Literatura.

Cabe ressaltar que, justamente por ser flexível, a Teoria Semiolinguística nos deixa à vontade para abordarmos, interpretarmos nossos *corpora* sem, com isso, termos o compromisso de esgotá-los, de sermos exaustivos. Com base nessa teoria, vemos que é pertinente, coerente e justificável tratar de textos literários, ficcionais, biográficos e críticos, visto que todos eles se encaixam perfeitamente nas categorias de textos / discursos e assumem, se assim podemos dizer, o lugar da encenação da significação, de uma série de enunciados que propõe múltiplos sentidos aos diversos leitores.

A escolha pela Análise do Discurso em geral, e mais especificamente pela Semiolinguística, nos parece acertada, já que ambas (se) propõem ultrapassar os limites do texto. Assim, podemos entender o discurso como a soma dos aspectos textuais e extratextuais, dos enunciados (e das enunciações) e suas inserções em contextos distintos. E é exatamente essa definição mais ampla que nos permite avançar na caracterização de nossos *corpora* enquanto um organismo vivo, que compreende situações, ambientes e papéis intercambiáveis, tanto em sua produção quanto em sua recepção. Apesar de serem textos / discursos, de certa forma, independentes uns dos outros, de terem vida própria, nossos *corpora* também se constroem nas interações entre si, entre sujeitos comunicantes / autores, sujeitos enunciadorees / personagens e leitores (ideais / destinatários ou empíricos / interpretantes), dialogando, se completando e se complementando.

Passemos, desse modo, às interfaces entre a Linguística e a Literatura.

1.1. INTERFACES ENTRE A LINGUÍSTICA E A LITERATURA

Como dissemos acima, essa dissertação se inscreve nas interfaces entre a Linguística, mais especificamente a Análise do Discurso e a Literatura. Ainda que não seja nosso objetivo primeiro pesquisar a relação entre essas áreas de conhecimento e tampouco aprofundar nas questões daí advindas, consideramos importante registrar algumas reflexões a esse respeito.

Machado (2003) vê, com preocupação, os riscos de segregação entre a Análise do Discurso e a Literatura. Isso porque as relações entre o texto de ficção e a Análise do Discurso provocam dúvidas ou discussões por parte de alguns estudiosos que insistem em não aceitar nenhum tipo de abordagem de textos literários que tenha suas bases na Linguística. Com o mesmo tipo de preocupação de Machado, Charaudeau, no prefácio da obra organizada por Mello, *Análise do Discurso & Literatura* (2005a, p. 15), pondera que:

Literatura e Linguística, reconhecamos, nunca se deram muito bem. Questão de território – as disciplinas são separadas: Literatura de um lado, Linguística e Filologia do outro – mas também questão de método, quando se trata de analisar textos, os linguistas se interessam mais pelos fatos da língua, os estudiosos da Literatura mais à estrutura e ao sentido de uma obra.

Mas, ainda segundo Charaudeau (2005a, p. 16), há, atualmente, entre a Linguística e a Literatura, uma reaproximação, uma relação de confluência na qual a disciplina teórica percebe a Literatura como uma manifestação da linguagem e a trata como tal:

As Ciências Humanas e Sociais modernas nos ensinam que não há objeto de estudo reservado a uma só disciplina, e que cada uma propõe um esclarecimento particular que lhe é próprio, sobre o objeto analisado. Mas elas nos ensinam, ao mesmo tempo, que nenhuma dessas disciplinas pode ignorar as outras, que é preciso considerar nelas as afinidades para alargar ainda mais o campo das interpretações. Nenhuma dessas disciplinas deve abjurar-se, cada uma guardando sua autonomia. Mas nenhuma pode, doravante, acreditar-se toda poderosa. Entramos na era de uma interdisciplinaridade fecunda.

Com base nas opiniões de Machado (2003) e de Charaudeau (2005a) transcritas acima, reafirmamos que o instrumental teórico próprio da Análise do Discurso pode ser aplicado a diversos e diferentes objetos sociais resultantes da interação linguageira, incluindo, evidentemente, os textos ficcionais, literários, biográficos, críticos... Não nos é possível pensar que essa disciplina não se interesse, por exemplo, pela análise dos resultados de uma prática discursiva das mais antigas do mundo: a literária (MELLO, 2005a). Nossa dissertação (dentre muitas outras) demonstra que há um interesse crescente por parte de pesquisadores em trabalhar com manifestações desse tipo de linguagem numa perspectiva que não exclua um olhar vindo da Linguística, da Análise do Discurso.

O texto literário deve, desse modo, ser visto como um espaço de produção discursiva e pode servir como objeto de estudo tanto para os estudos linguísticos quanto para os literários, através de pesquisas interdisciplinares. Essa é, inclusive, a opinião de estudiosos reconhecidos no meio acadêmico. Barthes (1987, p. 19-20), por exemplo, afirma que “a literatura e a linguagem estão em vias de reencontro [...] a linguagem não pode ser considerada como um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento”. Barthes (1987, p. 147) lembra bem que “Jakobson deu um belíssimo presente à literatura: a linguística.” Ainda sobre a relação da Linguística com a Literatura, o autor vê que essa é “não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.” (BARTHES, 1978, p. 16-17). Jakobson (1975, p. 161-162), na mesma linha de raciocínio, ou seja, propondo abordagens de textos de maneira interdisciplinar, afirma que “um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos”.

Praticamente repetindo o que disseram Barthes e Jakobson, Fiorin (2005, p. 7) também chama a atenção para a interdisciplinaridade existente entre a Linguística e a Literatura:

De um lado, um literato não pode voltar as costas para os estudos linguísticos, porque a literatura é um fato de linguagem; de outro, não pode a linguística ignorar a literatura, porque ela é a arte que se expressa pela palavra; é ela que trabalha a língua em todas as suas possibilidades e nela condensam-se as maneiras de ver, de pensar e de sentir de uma dada formação social numa determinada época.

Diante do que pensam esses intelectuais, é plausível dizer que o discurso literário pode ser entendido como uma prática que explicita um trabalho intencional com a linguagem, elaborado por um sujeito situado num contexto cultural específico, numa dada conjuntura contextual, como apregoa Maingueneau (2005b, p. 17):

Considerar o fato literário em termos de ‘discurso’ é contestar esse ponto fixo, essa origem ‘sem comunicação com o exterior’, que seria a instância criadora, para retomar uma célebre fórmula de Proust em *Contra Sainte-Beuve*. É renunciar ao fantasma da obra *em si*, em sua dupla acepção: a) a de obra autônoma, b) a de obra enquanto consciência criadora. Há várias décadas, numerosos trabalhos têm renovado, neste sentido, nossa

percepção da literatura. Entretanto, muito frequentemente, eles são compreendidos como retificações locais, ainda que esse panorama esteja começando a se configurar. Impossível modificar nossa concepção da instância criadora sem propor uma modificação de nossa apreensão do fato literário, considerado em sua diversidade histórica e geográfica.

Ainda segundo o autor,

Ao falar, hoje, de *discurso* literário, renunciamos à definição de um centro ou um lugar consagrado. As condições do *dizer* atravessam o *dito*, que investe suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos enunciados...) (MAINGUENEAU, 2005b, p. 17-18; grifos do autor)

E parafraseando Mello (2005b), estamos convictos de que trabalhar com Literatura sob a perspectiva da Análise do Discurso é não só possível, mas legítimo e real. E essa dissertação é a prova disso. A Análise do Discurso pode e deve abordar textos literários com seu instrumental teórico e transpor, com esse gesto, o que seria a existência de uma fronteira disciplinar, acadêmica entre a Literatura e a Linguística. Após essa rápida abordagem sobre as interfaces entre as duas áreas, passemos a algumas questões colocadas pela Teoria Semi linguística, parte de nosso arcabouço teórico.

1.2. TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA: ALGUNS FUNDAMENTOS E PERSPECTIVAS¹⁰

Em “Uma Teoria dos sujeitos da linguagem” (2001), em “Uma análise semi linguística do texto e do discurso” (2005b) e também em seu livro *Linguagem e discurso – modos de organização* (2008), Charaudeau (re)apresenta as linhas gerais da Teoria Semi linguística, partindo da visão de que é possível (e necessário) estudar a linguagem levando-se em consideração sua dimensão psicossocial. Ele afirma que uma Teoria do Discurso não pode prescindir de uma definição dos sujeitos do ato de linguagem, o que representa uma importante base para a análise a que nos propomos, tendo em vista que ela relaciona o universo situacional e o linguístico-discursivo no

¹⁰ A maioria das informações contidas nessa seção a respeito da Teoria Semi linguística parafraseia o que Charaudeau expõe no conjunto de sua obra.

processo de produção dos sentidos.

Assim, a escolha por essa teoria se dá porque ela propõe, de forma abrangente, a relação entre texto e contexto, a compreensão dos processos de produção e recepção que regem os atos linguageiros, o que nos ajuda a tratar a noção de *ethos*, por exemplo, de uma maneira mais operacional. Na análise de nossos *corpora*, buscamos justamente a configuração de sentidos possíveis e o delineamento das instâncias enunciativas em suas situações específicas de enunciação, com o subsídio dessa teoria. Passemos, na sequência, a uma apresentação geral e resumida da Teoria Semiolingüística para, em seguida, apresentarmos o quadro do processo comunicacional.

Para expor sua teoria, Charaudeau (2001, p. 24-25) sente, evidentemente, a necessidade de tratar da noção de *discurso*, ainda que afirme que seu objetivo não é o de definir o conceito. Para o autor,

O *discurso* não deve ser assimilado à expressão verbal da linguagem. A linguagem, mesmo sendo dominante no conjunto das manifestações linguageiras, corresponde a um certo código semiológico, isto é, a um conjunto estruturado de signos formais, do mesmo modo, por exemplo, que o código gestual (linguagem do gesto) ou o código icônico (linguagem da imagem). O discurso ultrapassa os códigos de manifestação linguageira na medida em que é o lugar da encenação da significação, sendo que pode utilizar, conforme seus fins, um ou vários códigos semiológicos. (grifo do autor)

A noção de *discurso* se apresenta, assim, apesar de complexa e movente, necessária para determinar a escolha e a análise dos *corpora* (CHARAUDEAU, 2011). Ainda segundo Charaudeau (2001), o *discurso*, estando sempre voltado para outra coisa além das regras de uso da língua, resultaria, então, da combinação das circunstâncias em que se fala (ou se escreve), ou seja, o universo situacional e o discursivo com o lingüístico e o textual. Charaudeau (2001) afirma que o termo *discurso* pode ser utilizado em dois sentidos.

O primeiro sentido de *discurso* diz respeito ao fenômeno da encenação do ato de linguagem. Essa encenação depende de um dispositivo que compreende dois circuitos: um externo, que representa o lugar do *fazer* psicossocial (o situacional) e um circuito interno, que representa o lugar da organização do *dizer* (o comunicacional). O espaço da instância situacional se define pelo lugar que ocupam os responsáveis, os parceiros desse

ato. Já o espaço da instância comunicacional se define como uma encenação (*mise en scène*) da qual participam os seres de fala, ou protagonistas. Sobre esses dois circuitos e sobre as instâncias enunciativas, falaremos um pouco mais na próxima seção, quando tratarmos do quadro comunicacional propriamente dito.

O segundo sentido da noção de *discurso* refere-se ao conjunto de saberes partilhados, construído quase sempre de modo inconsciente pelos indivíduos pertencentes a um dado grupo social. Dessa forma, os discursos mostram a maneira pela qual as práticas sociais são representadas em um dado contexto sociocultural (estereótipos, imaginários e representações sociais...).

Maingueneau (2008b), mesmo sob uma diferente perspectiva teórica, parece coadunar com a opinião de Charaudeau sobre a noção de *discurso* e sobre as dificuldades em defini-la. Segundo ele, a noção de *discurso* é empregada com acepções muito diferentes, desde as mais restritivas até as mais abrangentes. Para o autor, é impossível chegar a uma definição satisfatória devido a grande quantidade de usos desse termo. *Discurso* pode ser ao mesmo tempo um objeto e um ponto de vista sobre ele. Como objeto, *discurso* diz respeito à atividade verbal em contexto. Como ponto de vista, *discurso* implica também uma certa concepção de linguagem.

É importante registrar que nos valem, em nossa dissertação, da noção de *discurso* nos sentidos colocados por Charaudeau, na Semiologia (1983; 1992; 2001; 2005b; 2008) e também por Maingueneau, na Pragmática (2001b; 2008b). Abordamos os textos / discursos de Flaubert e de Emma como manifestações orientadas por eles, de maneira interativa, sempre dirigidas a interlocutores com finalidades específicas, com o objetivo de influenciá-los de alguma forma, em contextos particulares, nos circuitos externos e internos dos quadros comunicacionais próprios de cada enunciação. Nos detemos também em seus textos / discursos levando em consideração suas relações com outros textos / discursos, enquanto imaginários sociais, enquanto representações discursivas de sujeitos particulares, pertencentes a universos distintos.

Vemos, no entanto, o quão difícil é estabelecer uma linha divisória entre as noções de *discurso* e de *texto*, talvez porque ambas estão necessariamente imbricadas, ou seja, a noção de *texto* não está desvinculada da noção de *discurso*. Pelo contrário, o *texto*

é visto como o lugar da relação com a representação física da linguagem, do *discurso*, espaço da significação dos sentidos:

[texto e discurso] não são as duas faces de uma mesma moeda, porque há discursos diversos num mesmo texto e um mesmo discurso em vários textos. O discurso não é o texto, mas, ele é carreado por textos. O discurso é um percurso de significância que se acha inscrito num texto, e que depende de suas condições de produção e dos locutores que o produzem e o interpretam. Um mesmo texto é, então, portador de diversos discursos; e um mesmo discurso pode impregnar textos diferentes. Há discursos atravessando textos diferentes e um mesmo texto pode ser portador de discursos diferentes. (CHARAUDEAU, 2011, p. 6)

E mais uma vez Maingueneau (2001b; 2008b) demonstra compartilhar da mesma opinião de Charaudeau, agora sobre a noção de *texto*. Para o autor, *texto* é uma unidade verbal sempre pertencente a um gênero do discurso, algo que possui valor de enunciado como um todo, constituindo uma totalidade coerente. É, pois, uma produção verbal (oral ou escrita) estruturada de forma a perdurar, a se repetir, a circular longe de seu contexto original.

Charaudeau (1992; 2001; 2005b; 2008) define o ato de linguagem como um fenômeno que combina o *dizer* e o *fazer*, como originário de uma situação concreta de troca, dependente de uma intencionalidade, organizando-se ao mesmo tempo num espaço de restrições e num espaço de estratégias, produzindo significações a partir da (inter)dependência de um espaço externo e de um espaço interno. Dito de outro modo, todo ato de linguagem, depende da identidade dos parceiros, visa uma influência e é portador de uma proposição sobre o mundo. E, ao tratarmos dos *ethé* em questão, é exatamente isso o que pretendemos buscar, pesquisar em nossos *corpora*.

Charaudeau (1992; 2005b; 2008) propõe, então, um modelo de estruturação para os atos de linguagem em três níveis, a saber: o situacional, o comunicacional e o discursivo. O nível situacional refere-se ao espaço externo do quadro comunicacional, o espaço das restrições situacionais ou das regularidades comportamentais do ato de linguagem. É o lugar onde se instaura a finalidade do ato de linguagem. A competência situacional demanda que os sujeitos do ato de linguagem sejam capazes de construir seu discurso tendo em vista a identidade dos parceiros da troca linguística, o domínio de saber veiculado pelo objeto da troca, além das circunstâncias materiais da troca. Ainda

sobre a competência situacional, Charaudeau afirma que ela diz respeito ao jogo de expectativas, representando um jogo comunicativo, uma espécie de “aposta” que fazemos ao longo de nosso ato de linguagem, sendo que essa pode ser bem sucedida ou não.

Já o nível comunicacional é o lugar onde estão determinadas as maneiras de falar (ou escrever), em função dos dados do situacional. Correlativamente, os sujeitos falantes se perguntam quais papéis linguageiros devem assumir que justifiquem o direito à fala (finalidades), que mostrem suas identidades e que lhes permitam tratar de um tema específico (proposições) em circunstâncias específicas (dispositivos).

Por fim, o nível discursivo é o lugar de intervenção dos sujeitos falantes, que devem atender às condições de legitimidade (pelo princípio de alteridade), de credibilidade (pelo princípio de pertinência) e de captação (pelo princípio de influência e de regulação), para poderem realizar os atos de discurso que resultarão em um texto, que se realiza através da utilização de uma série de meios linguísticos (pelas categorias da língua e pelos modos de organização do discurso), em função das restrições no nível situacional e também das possíveis maneiras de dizer no nível comunicacional, as estratégias, além, evidentemente, do projeto de fala próprio ao sujeito comunicante. A competência discursiva requer, portanto, que o sujeito falante, em um ato de linguagem, consiga manipular ou reconhecer os procedimentos discursivos da encenação linguageira.

Os sujeitos, desse modo, optam por suas finalidades, co-constroem suas identidades, seus *ethé*, os propósitos, enfim, tudo aquilo que lhes dá condições de construir a legitimidade, a credibilidade e a captação no ato de linguagem. É importante ressaltar que toda prática linguageira está voltada para que os sujeitos ajam uns sobre os outros. Assim, o ato de linguagem vai se constituir a partir de um projeto de fala que é produzido em função de um contrato previamente estabelecido entre seus interlocutores.

Com o objetivo de formalizar sua teoria e, por conseguinte, tratar de aspectos que envolvem as noções de *discurso* e de *texto*, dentre outras, Charaudeau propõe um quadro comunicacional que abarca o processo de encenação do ato de linguagem, o qual apresentamos a seguir.

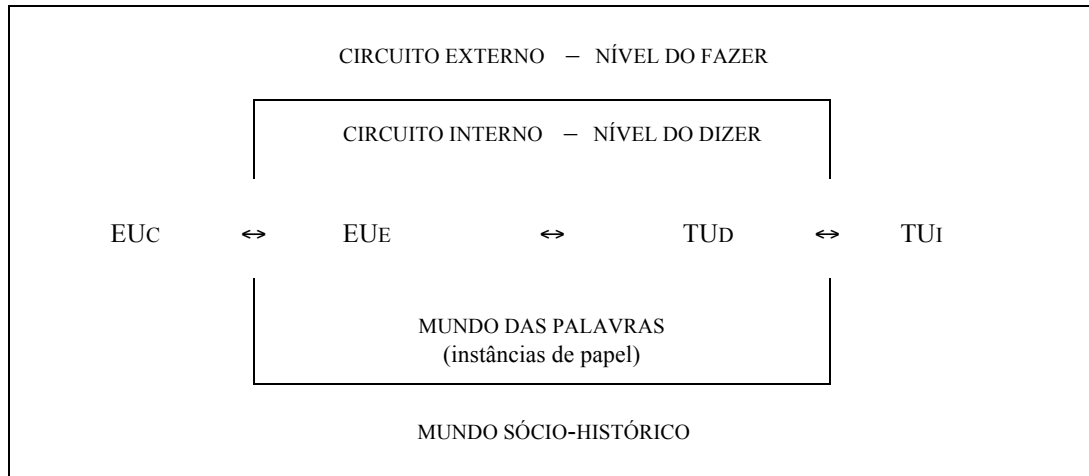
1.2.1. QUADRO DO CONTRATO COMUNICACIONAL E AS IDENTIDADES DOS SUJEITOS

Tudo o que foi dito até aqui sobre a Teoria Semiolinguística nos ajuda, de certa forma, a introduzir o quadro do contrato comunicacional proposto por Charaudeau e a explicar o funcionamento dos atos de linguagem e de fala em nossos *corpora*. Sendo uma atividade comunicativa, todo ato de linguagem envolve parceiros que, como membros de uma comunidade, se reconhecem um ao outro no seu papel de interlocutores da troca comunicativa. Por outro lado, o ato de fala diz respeito exclusivamente à enunciação do dizer, que determina os papéis dos sujeitos enunciadore e destinatários. Conforme Charaudeau (2001, p. 36), “o ato de fala não representa, então, o todo do ato de linguagem”.

O contrato comunicacional, construído em função das identidades dos parceiros e das intenções comunicativas dos sujeitos falantes, se dá, assim, a partir de condições mínimas para que se estabeleça as trocas interlocutivas entre os sujeitos. Dito de outra maneira, os sujeitos, em um ato de linguagem, estão implicados na expectativa de uma relação contratual de linguagem. Assim, ainda segundo Charaudeau (2001), os sujeitos não são nem indivíduos precisos, nem tampouco seres coletivos específicos, mas lugares de abstração da produção / interpretação da significação, dependendo do lugar que esses sujeitos ocupam em cada ato de linguagem. Eles podem ser *sujeitos comunicantes*, *enunciadores*, *destinatários* ou *sujeitos interpretantes*.

Entendemos que o contrato de comunicação depende, desse modo, daquilo que foi construído no espaço interno do ato de linguagem, ou seja, dos comportamentos linguageiros esperados e engendrados pelas finalidades acionais dos atos de comunicação, definidos no quadro situacional, no espaço externo referente àquele ato. É nesse lugar, de ordem psicossocial e exterior à linguagem, que se constrói um contrato que será determinado em função das identidades dos parceiros e das intenções do sujeito comunicante.

Para sintetizar todas essas características e todos esses sujeitos envolvidos no ato de linguagem e de fala, Charaudeau propõe, com objetivos metodológicos, o seguinte quadro para representar o processo de comunicação:



Quadro 1

No nível situacional (circuito externo), temos duas instâncias: uma delas é a instância de produção do discurso, representada pelo sujeito comunicante (EUC) – que tem a iniciativa do processo de produção da comunicação; a outra é a instância de recepção do discurso, representada pelo sujeito interpretante (TUI). Cabe ressaltar que o nível situacional ainda não é o discurso, mas é determinante para a sua configuração. Essas duas instâncias, que se instauram na experiência de uma relação contratual de comunicação, pertencem ao mundo real e recebem o nome de *parceiros*. O EUC procede à encenação do *fazer* em função de uma intenção / projeto de palavra, e de um como falar, que se liga às estratégias de manipulação. O TUI, em razão de suas funções, obrigações e intenções decorrentes de uma situação de comunicação específica, realiza a interpretação. Tanto EUC como TUI são entidades compósitas, instâncias que (se) instauram e engendram outras.

No nível discursivo (circuito interno), temos dois seres de fala, responsáveis pelo *dizer*, que Charaudeau nomeia de *protagonistas* da interação linguageira: o sujeito enunciador (EUE) e o sujeito destinatário (TUD). O EUE é uma imagem de enunciador construída por EUC. EUE é o veículo por meio do qual EUC “fala”. Dito de outro modo,

EUE é seu “porta-voz”. Já o TUD é o interlocutor, destinatário ideal e necessário ao EUE no processo interacional. EUE e TUD constituem o resultado da encenação do *dizer* realizada pelo EUC, a qual será interpretada pelo TUI.

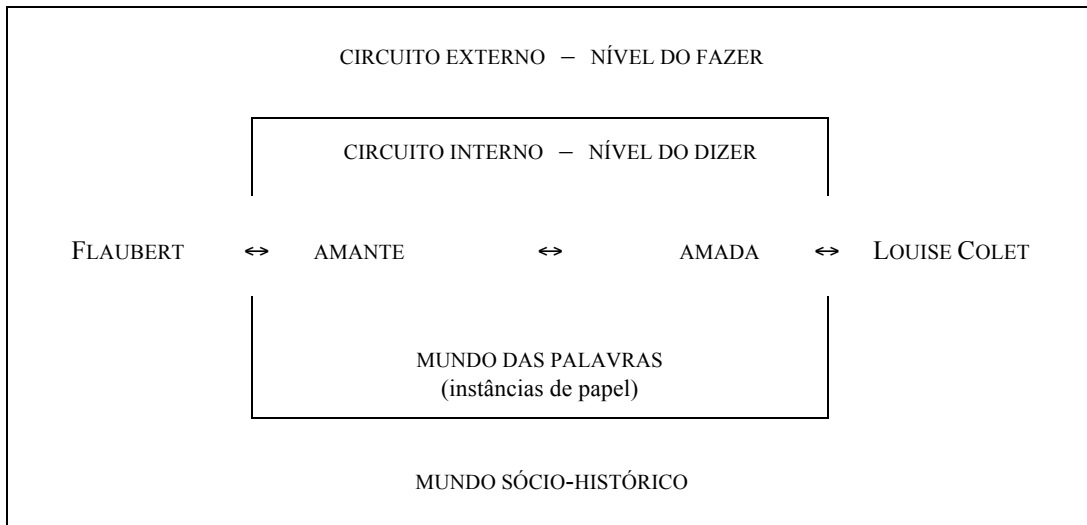
De acordo com o quadro comunicacional, o EUC deverá se valer de estratégias discursivas apropriadas devido ao que se deve, ao que se pretende e se espera dizer. Para que isso ocorra, ele terá que acionar um EUE responsável por materializar, linguisticamente, suas estratégias. O EUE é, desse modo, uma imagem instaurada pelo EUC através da linguagem, e essa imagem vai variar segundo a situação de comunicação e tudo aquilo que a envolve. Para cada situação de comunicação, temos uma configuração linguística e discursiva única, distinta.

Tanto EUE quanto TUD e TUI contribuem com EUC para construir uma enunciação, ou melhor, uma co-enunciação, cuja intencionalidade significativa corresponde a um projeto comum a eles, sempre ligado ao contexto, ao grupo social ao qual eles pertencem. Todas essas instâncias enunciativas, esses “papéis”, são concebidos, segundo Charaudeau, como comportamentos languageiros, como índices semiológicos da encenação do *fazer* e do *dizer* que compõem o ato de linguagem e o de fala.

1.2.2. QUADRO DO CONTRATO COMUNICACIONAL APLICADO AOS *CORPORA*

Em um exercício de aplicação do que acabamos de tratar na seção anterior aos nossos *corpora*, temos, assim, uma variedade de quadros comunicacionais. No caso de Flaubert, por exemplo, o temos como EUC, sujeito empírico, com identidade reconhecida, com diversas funções sociais, produtor de discursos e de textos mundialmente reconhecidos. Vemos que ele aciona várias instâncias enunciadoras, os EUEs, para escrever, por exemplo, suas cartas. Em cada carta, podemos vislumbrar a presença desse sujeito comunicante que se desdobra em enunciador. A título de ilustração, temos, abaixo, um exemplo do quadro comunicacional aplicado a parte de nossos *corpora*, ou seja, em uma das cartas de Flaubert enviada a Louise Colet¹¹.

¹¹ Louise Colet (1818-1876) foi poetisa, ganhadora de cinco prêmios da Academia Francesa. Casada com o músico Hippolyte Colet, ela manteve, durante anos, correspondência com Victor Hugo e foi amante de Victor Cousin e Alfred de Musset, antes de ser amante de Flaubert, entre os anos de 1846 e 1855.



Quadro 2

No quadro 2, temos, assim, Flaubert como E_Uc, que se torna E_Ue em suas cartas endereçadas a Colet, o T_Ui. Ao escrever, Flaubert imagina sua destinatária, se nomeia e a nomeia (Flaubert e Louise são, então, os sujeitos empíricos). Ele ainda data e assina a carta, marcando ainda mais a situação específica de comunicação no nível situacional, do *fazer*. Além disso, sabemos, pelo conteúdo dessas cartas, que os sujeitos enunciador e destinatário são amantes, além de amigos, confidentes e intelectuais que discutem sobre o fazer literário.

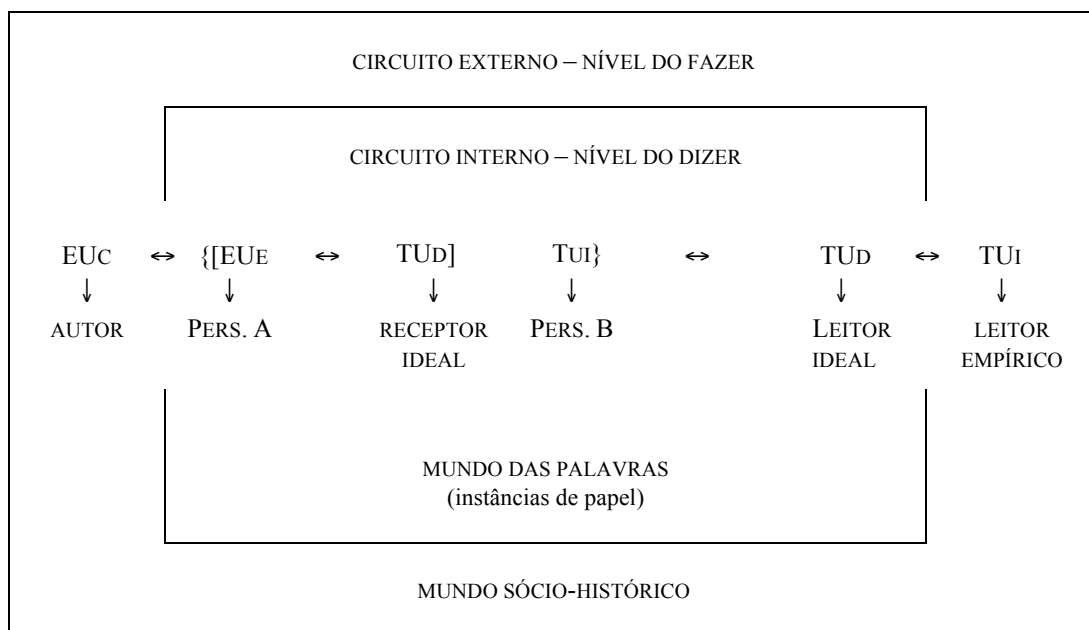
Entretanto, esse quadro pode tomar uma outra configuração, se levarmos em conta que nós leitores também lemos as cartas de Flaubert, que foram publicadas em *Correspondance*, pela Gallimard, nas Edições da Pléiade. Assim, temos, como sujeito interpretante, não mais ou apenas Colet, mas nós leitores do século XXI, que lemos as cartas. Por mais simples que possa parecer, essa modificação no quadro o transforma completamente. O ato de comunicação passa a ser outro, o quadro comunicacional também, com instâncias e circunstâncias outras. Muda-se o contrato, a situação de comunicação, o gênero (de certa forma), os parceiros, ainda que os sujeitos enunciadore e destinatários continuem os mesmos, ou seja, Flaubert e Louise, amante e amada.

Agora, aplicando o quadro do contrato comunicacional ao romance *Madame Bovary*, sabemos que sua aplicação é ainda mais complexa. Conforme afirma Alves

Os textos dramático e literário [...] possuem características bem específicas. A começar pela existência de um mundo paralelo, com vida própria e cujo conteúdo, de certa forma,

independe daquilo que acontece no nível situacional, apesar de estar diretamente ligado a ele (pois faz parte de uma encenação do ato de linguagem, que se dá tanto no nível situacional como no discursivo) Tudo isso acontece de maneira ‘fingida’, reproduzida simbolicamente no nível discursivo, a fim de dar corpo às vozes criadas no discurso. Esses processos enunciativos coexistem e se organizam, criando diversas ‘encenações falsas’ do ato de linguagem. Reunidas segundo a lógica da enunciação original (do autor), tais encenações culminam no texto completo, no produto final – a obra literária / dramática, direcionada a um leitor / espectador efetivo do mundo real. (2011, p. 44)

Esse fragmento de Alves é parte da leitura que ela faz de Mello (2003; 2004), que apresenta o quadro comunicacional de Charaudeau aplicado ao texto ficcional em geral e mais especificamente ao literário. Segundo Mello, esse quadro é uma adaptação daquele proposto por Charaudeau e visa dar conta, ainda que parcialmente, da especificidade da enunciação em textos caracterizados por uma dupla enunciação como, por exemplo, os romances de Flaubert, razão pela qual exige-se um desdobramento, uma duplicação das instâncias presentes na enunciação literária:



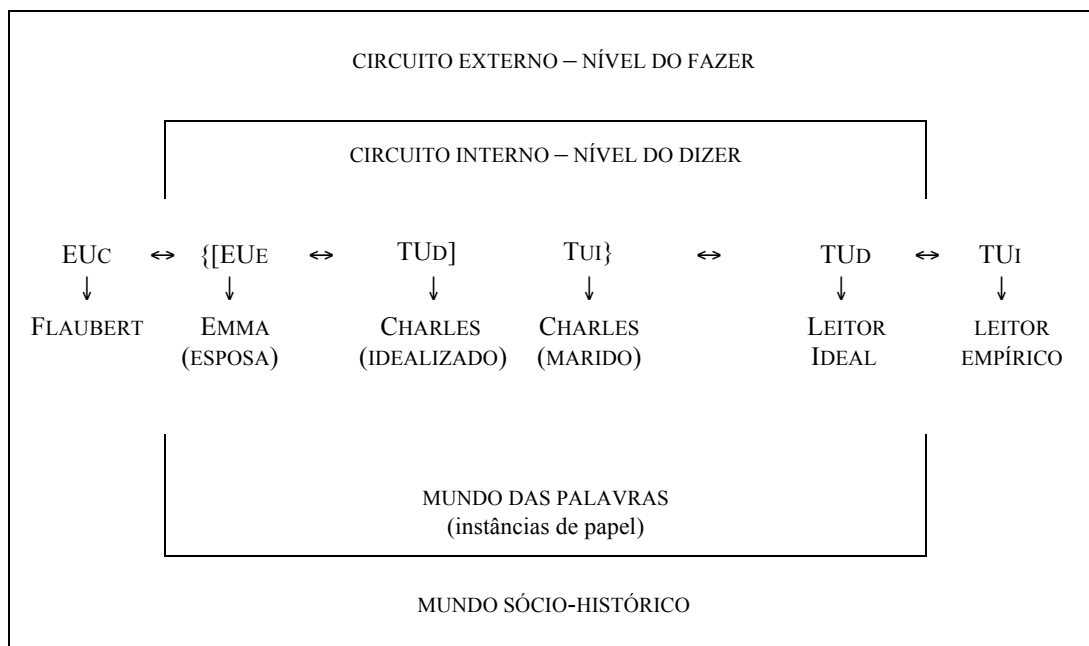
Quadro 3

Apresentando o quadro 3, Mello (2003; 2004) diz que o EUC é o autor, escritor empírico, aquele que tem a iniciativa do processo de produção literária. EUC, ao escrever sua obra, o faz, evidentemente, para que ela seja lida por alguém. Esse alguém é o leitor idealizado, ou seja, o TUD. O TUI será aquele leitor que efetivamente lerá sua obra. EUC, ao dirigir-

se a TUi, não o faz diretamente, ou seja, não dialoga diretamente com seu leitor, no sentido físico da expressão. EUc se vale de sua obra, de sua escrita, dos narradores e das personagens, enfim, das várias possibilidades de EUe e de TUD para “conversar”.

Nos apropriando parcialmente do quadro proposto por Mello, (2003; 2004) e o aplicando ao romance *Madame Bovary*, temos, por exemplo, Emma e Charles como personagens que se dirigem um ao outro nos diálogos “fingidos”, próprios do universo ficcional. Tanto um quanto o outro são, assim, sujeitos responsáveis pela interação e por suas enunciações e interpretações também “fingidas”.

Vejamos, rapidamente, uma outra possibilidade de aplicação do quadro comunicacional, levando-se em conta as personagens Emma e Charles.



Quadro 4

Conforme dito acima, para aplicarmos esse quadro comunicacional a um gênero literário, devemos adaptá-lo. Precisamos ver, aqui, os atos de linguagem sob a ótica da representação do mundo real através da ficção. Eles são o que poderíamos chamar de “atos fingidos”. Evidentemente, Emma e Charles não são sujeitos empíricos. Mas, no universo literário, é como se eles fossem; eles adquirem, graças a Flaubert (e a nós leitores), identidades, *ethé*; são sujeitos que patemizam, que agem e fazem agir no mundo

(real e ficcional). Assim, o circuito interno, o nível discurso, o do *dizer*, contempla o universo no qual Emma e Charles vivem suas vidas, suas experiências. Já o circuito externo, no nível situacional, o do fazer, contempla o romance *Madame Bovary*, de Flaubert e nós leitores.

Mais uma vez recorremos a Mello (2003; 2004), que afirma que o contrato comunicacional, quando aplicado ao texto literário, não pode e não deve ser assimilado ao contrato comunicacional ordinário. No caso da Literatura, dentre outros vários casos, o leitor geralmente não tem contato direto com autor, isso se dá pela obra. Para Maingueneau (1996b, p. 28), “é, com efeito, tentador caracterizar a especificidade dos enunciados literários em termos de atos de linguagem.” Dito de outra maneira, a comunicação literária é uma pseudo-comunicação e a enunciação é uma pseudo-enunciação. Ainda sobre essa mesma questão, o autor afirma que “por um lado, as enunciações em cena apresentam-se como proferidas espontaneamente pelos personagens, por outro, são apenas a atualização de enunciados escritos anteriormente” (MAINGUENEAU, 1996d, p. 161).

Na verdade, o que vislumbramos nesses quadros é que há uma espécie de encaixotamento, ou um tipo de “boneca russa”, onde vemos um ato de linguagem dentro de um outro, uma situação de comunicação real (a obra) que engendra uma outra, a ficcional (na obra). Sob essa perspectiva, Flaubert continua sendo o sujeito comunicante (EUc), aquele que dá vida ao romance e voz a Emma Bovary. Essa, por sua vez, é um pseudo sujeito-comunicante e também um sujeito-enunciador (EUe), aquela que dirige a palavra a seu marido Charles (TUd), ambos protagonistas do dizer. A comunicação se dá em circunstâncias específicas (as literárias), com finalidades particulares (ser completada pelos leitores do romance). Charles é, por sua vez, o sujeito destinatário dos enunciados de Emma e também o receptor “real” (TUi), no mundo “fingido”, visto que engaja com ela uma conversa. Em um outro universo, no mundo real (que engendra o de Emma Bovary), nós leitores do romance de Flaubert também fazemos parte desse contrato de comunicação. Somos os destinatários imaginados por Flaubert (os supostos leitores, imaginados, os TUds) e também os “verdadeiros” TUis, aqueles que realmente leram o romance. E isso faz com que o quadro acima mude, mais uma vez, completamente.

Mas deixemos toda essa problemática a respeito dessas (e de outras) instâncias para os capítulos que se seguem. O importante nesse momento é pensar o discurso não só sob o viés da *autoria*, mas também da *autoridade* e da *autorialidade* (GALINARI, 2005), ou seja, abordando questões relativas às condições de produção do discurso, das enunciações propriamente ditas, das perspectivas de leitura e também contextuais e psicossociais, presentes em seus textos.

Dando sequência aos elementos que compõem a Teoria Semiolinguística, Charaudeau, (2009a), assevera que a identidade pessoal pode ser:

i) psicossocial (a do sujeito comunicante): através do conjunto de traços que definem o indivíduo conforme sua idade, sexo, estatuto, lugar hierárquico, legitimidade para falar, qualidades afetivas, tudo isso tendo em vista uma relação de pertinência com o ato linguageiro. No caso de nossos *corpora*, temos, por exemplo, Gustave Flaubert, cidadão francês, nascido em Rouen em 22 de dezembro de 1822, filho de médico, escritor etc.;

ii) discursiva (a dos sujeitos enunciadore, narradore e personagens): descrita com a ajuda de categorias locutivas, de modos de tomada da palavra, de papéis enunciativos e de modos de intervenção. As estratégias discursivas de Flaubert resultariam, assim, da articulação dos traços de sua identidade psicossocial e discursiva.

Já a identidade de posicionamento caracteriza a posição que o sujeito ocupa em um campo discursivo em relação aos sistemas de valor que aí circulam, não de forma absoluta, mas em função dos discursos que ele mesmo produz. Esse tipo de identidade inscreve-se, então, em uma formação discursiva. No nosso caso, temos que, através de determinada escolha lexical, Flaubert e Emma, por exemplo, podem assumir posições a respeito de si e dos outros, da Literatura, de questões sociais que lhe são contemporâneas, por exemplo.

Charaudeau (2009a) salienta ainda que o posicionamento corresponde à posição que um locutor ocupa em um campo de discussão, aos valores que ele defende (consciente ou inconscientemente) e que caracterizam reciprocamente sua identidade social e ideológica. Isso nos leva a pensar que é exatamente o que fez Flaubert quando, ao se declarar anti-realista, criticou a crítica literária e se negou a ter sua obra etiquetada por

escolas literárias. Para Charaudeau, esses valores podem ser organizados em sistemas de pensamento (doutrinas) ou em normas de comportamento social que são mais ou menos conscientemente adotadas pelos sujeitos sociais e que os caracterizam identitariamente. Assim, se podemos falar de posicionamento para o discurso político, midiático, econômico, jurídico, podemos, evidentemente, falar de posicionamento literário. Resumindo, Charaudeau (2009a, p. 324) diz que:

[...] a distinção entre identidade social e identidade discursiva revela-se operatória: sem identidade social não há percepção possível do sentido e do poder da identidade discursiva; sem identidade discursiva diferente da identidade social e reveladora do 'posicionamento' do sujeito, não há possibilidade de estratégias discursivas, e sem estratégias discursivas, não há possibilidade para o sujeito de se individuar, o que corresponderia a um sujeito sem desejo.

Assim, o EUc Flaubert, ao ativar os sujeitos enunciadore, cria também receptores ideais (TUds). Esses sujeitos destinatários representam a imagem que o EUc Flaubert cria para si do sujeito real (TUi), ou seja, seus interlocutores (os leitores de suas cartas e de sua obra), que tomarão a iniciativa do processo de interpretação. Vemos, portanto, com Charaudeau, que é imprescindível descrever o contrato de comunicação relativo aos discurso, se desejamos analisá-los. É com base nesse contrato que o sujeito comunicante procederá à encenação do dizer, por meio de estratégias discursivas.

Podemos dizer, ao encerrar essa seção, que a Teoria Semiolinguística, devido à ampla aplicabilidade do quadro comunicacional acima descrito, oferece um instrumental teórico que nos ajudará a analisar nossos *corpora*. Sitaremos Flaubert enquanto sujeito comunicante (EUc) e descreveremos, conseqüentemente, as características contextuais e situacionais em seus discursos / textos, através dos enunciados de seus sujeitos enunciadore (EUes). Tendo em vista o quadro do contrato comunicacional sobre o qual os discursos se apoiam, será possível analisar como se dá a configuração linguística das estratégias do autor. Levando em consideração as especificidades de nossos *corpora*, faremos o mesmo com o livro *Madame Bovary* e com sua personagem protagonista Emma Bovary, tudo isso com o objetivo de delinear os *ethé* de todos eles. Passemos, assim, a reflexões a respeito da noção de *ethos*.

1.3. *ETHOS*: UMA INTRODUÇÃO PANORÂMICA

Tendo em vista que o *ethos* está presente em praticamente todos os discursos, ele constitui objeto de investigação de parte das pesquisas em Análise do Discurso. Ao estudar a noção de *ethos*, os analistas do discurso geralmente retomam, em parte ou no todo, guardando semelhanças ou propondo disjunções, a trilogia aristotélica, qual seja: o *ethos*, centrado no caráter, na retidão moral do orador; o *pathos*, ligado ao auditório, a sua sensibilização; e o *logos*, atrelado ao próprio discurso, ao que ele demonstra ou parece demonstrar. Evidentemente, essas três noções tem sido retomadas não exatamente como foram concebidas pela retórica clássica, mas (re)adaptadas, (re)contextualizadas para darem conta das novas situações de comunicação, das complexidades próprias da atualidade e dos avanços proporcionados pelas pesquisas. Dito isso, cabe lembrar, que nos debruçamos, nessa pesquisa, por questões didáticas, prioritariamente, para não dizer somente, sobre a noção de *ethos*, mesmo reconhecendo as dificuldades daí advindas.

Segundo Borges (2010), a noção de *ethos*, para os romanos, mais particularmente para Cícero, na antiguidade clássica, divergia um pouco da noção proposta pelos gregos, sobretudo por Aristóteles. *Ethos*, para Cícero, era um dado preexistente ao discurso e referente ao caráter do orador, que se apoiava em sua autoridade individual e institucional. *Ethos* era influenciado e condicionado pelas crenças sociais e políticas do ambiente da república romana. O caráter de um homem, dotado pela natureza, era constante, permanente ao longo de sua vida e passava de pai para filho. Desse modo, na construção do *ethos*, levava-se em conta o status social do orador, sua reputação, seu modo de vida, sua trajetória familiar e profissional. Ainda segundo Borges, o *ethos*, para Cícero, atrelava-se menos ao *logos* e mais em uma concepção emocional e patêmica.

Diferentemente de Cícero, Aristóteles não priorizava a identidade social do locutor na construção de seu *ethos*, mas sim a apresentação de si no e pelo discurso de modo a obter credibilidade junto ao auditório. Não estava em questão a autoridade prévia do orador e tampouco sua reputação, mas sua capacidade de inspirar confiança no público por meio de seu discurso, ou seja, a construção do *ethos* era ancorada muito mais no

próprio *logos* e seu poder de convencimento do que na história de vida do orador, seu status social permanente...

Mais de dois mil anos depois dos gregos e romanos “inventarem” a retórica, incluindo aí a noção de *ethos*, estudiosos de diversas áreas do conhecimento, tais como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia e a Linguística, retomam, na atualidade, cada um à sua maneira e com objetivos específicos e particulares, a trilogia *ethos*, *pathos* e *logos*, não, evidentemente, sem alterações de usos e de sentidos.

Para Eggs (2005, p. 30), “o *ethos* está, com exceção dos trabalhos de Dominique Maingueneau, praticamente ausente da pesquisa atual em linguística, em pragmática e em teoria da argumentação”. Ainda segundo o autor, essa ausência de pesquisas sobre *ethos* é, entretanto, apenas aparente. Apesar de vários estudiosos não utilizarem, explicitamente, a palavra *ethos*, há pesquisas atuais que tratam sim dessa noção:

[...] os vestígios do *ethos* estão realmente presentes na pesquisa moderna, frequentemente escondidos, ou melhor, rechaçados para outras problemáticas – seja como *condição de sinceridade*, na teoria dos atos de linguagem de Searle, como *princípio de cooperação* ou como *máximas conversacionais* em Grice, seja como *máximas de educação*, de *modéstia* ou de *generosidade*, em Leech e em outros autores. Basta ler as passagens sobre ‘a adaptação do orador a seu auditório’ ou sobre ‘a pessoa e seus atos’ ou sobre ‘o discurso como ato do orador’ em Perelman, para se dar conta de que o *ethos* está sempre presente como *realidade problemática de todo discurso humano* (EGGS, 2005, p. 30; grifos do autor).

Entendemos, pelo fragmento acima, que a noção de *ethos* tem sido trabalhada por estudiosos de diferentes áreas de conhecimento e por linguistas de diferentes vertentes. Retomando e complementando, a título de ilustração, a lista de Eggs a respeito dos que trabalham, direta ou indiretamente, com a noção de *ethos*, daqueles que se valem ou não da palavra *ethos*, mas que acabam por tratar dessa noção, temos vários nomes ligados tanto à Retórica quanto à Pragmática e à Análise do Discurso. Registramos, aqui, em ordem alfabética, somente alguns autores e as datas de seus trabalhos publicados: Adam (2005), Amossy (2005a; 2005b; 2010a; 2010b; 2011); Aristóteles (2012), Auchlin (2001), Barthes (1975), Burger & Martel (2005), Charaudeau (2006a; 2006b; 2009a; 2009b), Dascal (2005), Ducrot (1980, 1998), Eggs (1994; 2005), Grice (1991), Kerbrat-Orecchioni (2010), Leech (1983), Maingueneau (1996a; 2001a; 2001b; 2005a; 2006; 2008a; 2010a; 2010b), Perelman (1977) e Perelman & Olbrechts-Tyteca (2002), Reboul

(1991; 1998) e Searle (1969). Vale acrescentar que muitos desses estudiosos tratam (direta ou indiretamente) da noção de *ethos* com o objetivo de trabalhar com questões relativas à argumentação, de explicar os mecanismos utilizados nos discursos persuasivos, mais particularmente nos discursos políticos e publicitários. Nós, entretanto, como já afirmamos, propomos, na esteira de apenas alguns desses estudiosos, nos valer da noção de *ethos* no discurso literário.

Voltando à reflexão de Eggs, vemos que o autor (2005), retoma, dos estudos de Aristóteles, as três qualidades ligadas ao *ethos* do orador, para que seu discurso convença seu público, quais sejam, a *phrónesis* [a prudência], a *areté* [a virtude], e a *eúnoia* [a benevolência]. Para Aristóteles (2012, p. 84):

[...] três são as causas que tornam persuasivos os oradores e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações [*apódeixis*]. São elas a prudência [*phronesis*], a virtude [*areté*] e a benevolência [*eunoia*]. Quando os oradores recorrem à mentira nas coisas que dizem ou sobre aquelas que dão conselhos, fazem-no por todas essas causas ou por algumas delas. Ou é por falta de prudência que emitem opiniões erradas ou então, embora dando uma opinião correta, não dizem o que pensam por maldade; ou sendo prudentes e honestos [*epieikés*], não são benevolentes; por isso é admissível que embora sabendo eles o que é melhor, não o aconselham. Para além destas, não há nenhuma outra causa.

Eggs propõe uma releitura das três qualidades, as adapta a uma visão mais contemporânea da noção de *ethos*, “que inclui as dimensões cognitiva e afetiva, ou melhor, as escolhas deliberadas e emocionais efetuadas com a finalidade de resolver um problema” (EGGS, 2005, p. 32). O autor afirma que a *prudência* nos faz pensar nos argumentos dos sujeitos enunciadores e se seus conselhos são competentes, razoáveis e deliberados; a qualidade da *virtude* marca se eles são sinceros, honestos e justos; e a qualidade da *benevolência* leva em conta se eles se revelam solidários, prestativos e amáveis com os interlocutores. Percebemos, assim, que a noção de *ethos* tornou-se, com o tempo e com os usos, mais abrangente e mais complexa desde Aristóteles e Cícero.

Charaudeau & Maingueneau, no *Dicionário de Análise do Discurso* (2004, p. 220), assim como Eggs (2005), também tratam da noção de *ethos* a partir de Aristóteles. Eles registram que *ethos* é:

[...] a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência

sobre seu alocutário. Essa noção foi retomada em ciências da linguagem e, principalmente, em análise do discurso, em que se refere às modalidades verbais da apresentação de si na interação verbal. [...] O ‘ethos’ faz parte, como o ‘logos’ e o ‘pathos’, da trilogia aristotélica dos meios de prova. [...] Adquire em Aristóteles um duplo sentido: por um lado, designa as *virtudes morais* que garantem credibilidade ao orador, tais como a prudência, a virtude e a benevolência [...]; por outro, comporta uma *dimensão social*, na medida em que o orador convence ao se exprimir de modo apropriado a seu caráter e a seu tipo social [...]. Nos dois casos, trata-se da imagem de si que o orador produz em seu discurso, e não de sua pessoa real.

Complementando, Maingueneau (2008a, p. 12) afirma que:

[...] um dos maiores obstáculos com o qual nos deparamos quando queremos trabalhar hoje com a noção de *ethos* é o fato dela ser muito intuitiva. A ideia de que, ao falar, um locutor ativa em seus destinatários uma certa representação de si mesmo, procurando controlá-la, é particularmente simples é até trivial. Portanto, somos, frequentemente, tentados a recorrer à essa noção de *ethos*, dado que ela constitui uma dimensão de todo ato de enunciação.

E citando Auchlin, Maingueneau registra que:

[...] a noção de *ethos* é uma noção com interesse essencialmente prático, e não um conceito teórico claro. [...] Em nossa prática ordinária da fala, o *ethos* responde a questões empíricas efetivas, que têm como particularidade serem mais ou menos co-extensivas ao nosso próprio ser, relativas a uma zona íntima e pouco explorada de nossa relação com a linguagem, onde nossa identificação é tal que se acionam estratégias de proteção. (AUCHLIN, 2001, p. 93 *apud* MAINGUENEAU, 2008a, p. 12)

O *ethos* não é, desse modo, uma representação estática e tampouco (de)limitada, mas, sim, uma forma dinâmica, construída no e pelo discurso e em co-participação com o destinatário. Em nossa dissertação, levando em consideração o que apregoa Maingueneau, trataremos dos *ethé* de Flaubert, de seu livro *Madame Bovary* e de sua personagem Emma Bovary, levando em consideração as experiências sensíveis dos discursos / textos, que mobilizam as afetividades das instâncias enunciativas, que trazem em si índices que vão desde a escolha do registro da língua e das palavras até o planejamento textual, passando pelo ritmo, pelo corpo... (MAINGUENEAU, 2008a)

Para Maingueneau (2008a), o fato do sujeito interpretante ter papel ativo na construção do *ethos* daquele que enuncia torna a questão do *ethos* ainda mais complexa. O *ethos* é, então, um efeito de discurso, levando-se em consideração que há vários elementos contingentes num ato de comunicação em relação aos quais é difícil dizer se

fazem ou não parte do discurso, mas que influenciam na construção do *ethos*, tanto pelo enunciador quanto pelo co-enunciador, o destinatário.

O tratamento dado à noção de *ethos*, é, enfim, uma decisão teórica, visto que é preciso saber se se deve relacionar o *ethos* ao material propriamente verbal, atribuir poder às palavras, ou se se deve integrar a ele (e em que proporções) elementos extra-verbais que formam o conjunto geral do quadro comunicacional: “o problema é por demais delicado, posto que o *ethos*, por natureza, é um *comportamento* que, como tal, articula verbal e não-verbal, provocando nos destinatários efeitos multi-sensoriais.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 16)

Vemos, com Maingueneau (1997; 2001a; 2006; 2008a), que várias disciplinas tem retomado a retórica e apresentado a noção de *ethos* sob diferentes facetas, o que dificulta a estabilização dessa noção. O autor sugere, então, que é mais produtivo para os pesquisadores apreender a noção de *ethos* como eixo gerador de uma multiplicidade de desenvolvimentos possíveis.

Passemos, a seguir, a reflexões sobre a noção de *ethos*. Iniciamos com a Retórica de Aristóteles para, em seguida, registrarmos o entendimento dessa noção por Charaudeau, Amossy e Maingueneau.

1.3.1. ETHOS SEGUNDO ARISTÓTELES¹²

Entre os séculos V e IV a. C, a retórica¹³ nasce da necessidade do sujeito de falar em público para convencer o(s) outro(s); é a arte da persuasão. Aquele que dominava mais e melhor o discurso, que era eloquente, tinha mais chances de, nos debates e assembleias públicas, conseguir a adesão do público para seus fins. Assim, a retórica nasce como uma espécie de conjunto de normas, de técnicas para a orientar os oradores em seus discursos, e, em seguida, torna-se um *sistema*, uma *teoria filosófica*. (REBOUL,

¹² Grande parte das informações contidas nessa seção parafraseia o que diz Reboul (1991; 1998) a respeito da Retórica e dos escritos de Aristóteles.

¹³ A título de curiosidade, a palavra *retórica* vem do grego *rhétor*, que significa *orador público*.

1991).

Não nos parece ser coincidência o fato de a retórica surgir no mesmo momento em que os cidadãos, nessa época, com o modelo de vida próprio da *Polis* já difundido e sedimentado, discutiam sobre *propriedade privada* e lutavam por ela. As pessoas mais articuladas para falar estavam mais preparadas para (se) defender, recuperar ou se apropriar das terras (as supostamente suas e também as alheias). Para se ter sucesso nos negócios, era preciso dominar a arte do bem falar, saber persuadir nas disputas, nos embates, nas discussões públicas. A retórica nasce, assim, com objetivos práticos e concretos: o de manejar a palavra, o discurso e tirar daí a força persuasiva com a finalidade de persuadir, convencer, seduzir, enfim, influenciar o(s) outro(s).

Ao retomarmos, ainda que superficialmente, o início desse percurso, os primeiros anos de vida de retórica, vemos surgir, nesse contexto, uma série de especialistas na arte do convencimento, da persuasão. São mestres, pensadores que nos deixaram testemunhos dos primeiros passos da oratória. Dentre retóricos e sofistas, dentre gregos e romanos da idade clássica, que se debruçaram, cada um a sua maneira, sobre a arte da persuasão, muitos deles tiveram divergências teóricas (e alguns deles, também pessoais) mas todos, de uma forma ou de outra, trataram da noção de *ethos*. Dentre os escritos de Protágoras, Górgias, Quintiliano, Córax, Tísias, Pródicos, Empédocles, Antiphon, Cícero, Sócrates, Platão, Isócrates e Aristóteles, escolhemos os desse último para nos ajudar a traçar o entendimento da noção de *ethos*, desde o seu nascimento, que se apresenta diretamente ligada à oratória, à retórica¹⁴. Aristóteles vê a persuasão como o resultado de uma linguagem bem elaborada, que parte de um sujeito que tem a intenção de convencer, seduzir e / ou emocionar seu auditório. Essa definição de persuasão do filósofo nos

¹⁴ Tanto o termo *retórica* quanto o termo *oratória* tem, na atualidade, adquirido sentidos diversos e muitas vezes divergentes. Alguns autores fazem questão de marcar a diferença entre os dois, afirmando, por exemplo, que a *retórica* diz respeito às técnicas de contestação (persuasão) e que a *oratória* visa mais a eloquência. Outra distinção comumente feita entre os dois termos leva em consideração o contexto em que os termos e as técnicas surgiram: a *retórica* nasce em regimes democráticos e a *oratória* em ambientes totalitários. Para a consecução de nossos objetivos, não nos ateremos com rigor a essas especificidades e, algumas vezes, tomaremos um termo pelo outro.

remete diretamente à noção de *ethos* do orador.¹⁵

Ainda que muitos manuscritos tenham se perdido, a obra de Aristóteles é extensa e inclui trabalhos realizados por ele e por seus discípulos. Seus pensamentos, sua produção intelectual, pode ser dividida em duas grandes áreas; uma chamada pelos especialistas de *acromática*, concentra as reflexões mais herméticas, para leitores mais afinados com a filosofia; a outra, chamada de *esotérica*, é compostas de textos mais gerais e simples, para um público mais leigo. Ainda separadas em grupos ou em áreas de conhecimento, temos a obra de Aristóteles dividida em Tratados: i) Lógica; ii) Física e Metafísica; iii) Biologia e Zoologia; iv) Antropologia e Psicologia; v) Política e Ética; e, a que nos interessa mais particularmente, vi) Poesia e Retórica, que versam sobre o discurso: *He Poietikè Tékhnè (A Arte Poética)* e a *He Rhetorikè Tékhnè (A Arte Retórica)*.

Reboul (1991) registra que, para Aristóteles, o orador, ao construir seu discurso, deve passar por quatro fases: i) a *inventio (heurésis, invenção)*, ou seja, saber o que dizer, dominar o assunto a ser tratado; ii) a *dispositio (taxis, disposição)*, que diz respeito à organização das ideias, à ordenação formal das partes do discurso; introdução, desenvolvimento e conclusão; iii) a *elocutio (lexis, elocução)*, ligada à ornamentação da fala, a escolha do léxico, das metáforas...; iv) a *actio (hyokrisis, ação)*, que trata da forma de dizer, da exposição efetiva do discurso, com os gestos e a entonação. Levando-se em consideração essas quatro fases, o orador terá grandes chances de conseguir persuadir seu auditório e, por conseguinte, construir, de forma eficaz, seu *ethos* pretendido.

Aristóteles propõe que o orador deva persuadir pela razão e / ou pela emoção, ambas passando, evidentemente, pela palavra, pelo discurso e também pelo próprio orador. Cabe registrar que essa disposição estrutural de que fala o estagirita, que inclui modos de organizar o discurso, instâncias enunciativas, contratos, propósitos, finalidades, liberdades e limitações... nos faz lembrar o quadro comunicacional de Charaudeau e também sua Teoria Semiolinguística de uma maneira geral. Voltando a Aristóteles, o filósofo afirma que:

¹⁵ Para Barthes (1975), a retórica de Cícero seria uma versão para o grande público da retórica de Aristóteles; e que o orador romano procura simplificar e tornar mais práticos os ensinamentos do retórico grego.

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral [*ethos*] do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte [*pathos*]; e outras, no próprio discurso [*logos*], pelo que este demonstra ou parece demonstrar (ARISTÓTELES, 2012, p. 13)

Como condição para o sucesso no processo comunicacional entre os sujeitos, Aristóteles afirma que o orador, além de se preocupar com seu discurso, deve atentar para se apresentar de maneira favorável diante de seu auditório, ter as condições mínimas de credibilidade, se mostrar sensato, pertinente, sincero e simpático, tudo isso com a finalidade de “tocá-lo”. Daí, vemos, mais uma vez, a importância do *ethos*, sempre atrelado ao *logos* e ao *pathos*.

Se na *Retórica*, Aristóteles trata do que é próprio da persuasão, na *Poética* o objetivo é refletir sobre as paixões¹⁶. As paixões, para o estagirita, são “as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais como a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como as suas contrárias.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 85). Tanto em uma obra quanto em outra, Aristóteles faz questão de marcar que em nenhum dos casos trata-se de discutir a verdade dos fatos. Trata-se da verossimilhança no discurso que produz emoções e adesões. Convencer, persuadir e seduzir parecem ser, assim, as palavras-chave da *Retórica* e da *Poética* de Aristóteles. A verdade torna-se, com o filósofo, um fenômeno, uma ação discursiva dos sujeitos.

Segundo Cruz Junior (2006), Aristóteles, ao contrário de Platão, vê a argumentação como algo atrelado, não à verdade, mas à verossimilhança e à intersubjetividade que liga o orador a seu público. A retórica de Aristóteles nos fornece, desse modo, as ferramentas apropriadas para o *fazer-crer* do orador e para que seu interlocutor seja convencido, persuadido, não pela verdade, mas por seu simulacro, e reconheça, admita o *crer-ser*. Isso porque “a retórica [é] a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 12)

A perspectiva aristotélica em relação ao *ethos* é, desse modo, um pouco diferente da tradição iniciada por Isócrates e desenvolvida mais tarde pelos latinos, que define a

¹⁶ Alguns analistas do discurso preferem a palavra *emoção* ao invés de *paixão* como tradução da palavra *pathos*.

noção como um dado preexistente, fundado na autoridade individual e institucional do orador (sua reputação, seu estatuto social...). A retórica de Aristóteles propõe um entendimento da noção de *ethos* levando em consideração as propriedades que o orador possui em sua maneira de dizer e não através de sua imagem anterior a sua fala. Para o filósofo, apreendemos a personalidade do locutor através da forma como ele se exprime, através de seu discurso e daquilo que o envolve. Dito de outra forma, a eficácia desse *ethos* está, precisamente, vinculada ao fato de ele envolver toda a situação de enunciação. Para o estagirita, o *ethos* está, assim, vinculado ao discurso, e não ao indivíduo “real” e sua condição social.

Finalizamos essa seção com mais uma citação de Aristóteles, segundo a qual “seria absurdo que a incapacidade de defesa física fosse desonrosa, e não o fosse a incapacidade de defesa verbal, uma vez que esta é mais própria do homem do que o uso da força física.” (ARISTÓTELES, 2012, p. 10).

Assim como iniciamos essa seção com a história da retórica, também a encerramos, dizendo que no século XIX, praticamente no mundo inteiro, a retórica declinou a ponto de quase desaparecer. Segundo Reboul (1991), contrariamente ao que afirmam alguns, os responsáveis não foram o Cristianismo e a Igreja, mas a sim a Dialética, o Positivismo e o Romantismo. Ainda segundo o estudioso, a retórica sobrevive nos estudos literários, nos discursos judiciários e políticos e se renova com a comunicação de massa.¹⁷ A partir dos anos de 1960, a retórica volta como nova, com Barthes (1975) e Genette (2006), por exemplo, e, sobretudo, como *Nova Retórica*, com Perelman (1977) e Perelman & Olbrechts-Tyteca (2002), com seus estudos sobre argumentação. No final do século XX e início do XXI a retórica ganha ainda mais força, mais notoriedade, com os estudos discursivos de Charaudeau, Amossy e Maingueneau, sobretudo com a trilogia aristotélica: *ethos*, *pathos* e *logos*. Passemos, na sequência, às reflexões desses três estudiosos a respeito do *ethos*.

¹⁷ Segundo Charaudeau (2006a, p. 113-114), a Crítica Literária foi a responsável por substituir a Retórica pela Estilística.

1.3.2. ETHOS SEGUNDO CHARAUDEAU¹⁸

Os estudos de Charaudeau mais específicos sobre *ethos* estão ligados, sobretudo, ao discurso político (2006a). *Ethos*, para o autor, diz respeito a *demonstrações psicológicas* que não correspondem ao estado psicológico real do orador e / ou do auditório. A partir dos estudos de Aristóteles, de Ducrot e de Maingueneau, Charaudeau afirma que a noção de *ethos* deve levar em consideração tanto aquilo que é pré-discursivo (ou prévio), ou seja, a imagem do locutor antes mesmo do ato de enunciação, quanto o que é propriamente discursivo, aquilo que é construído no momento da enunciação. Essa noção deve, entretanto, dar conta tanto do sujeito-comunicante, empírico, quanto do sujeito-enunciador, o ser de fala. O autor afirma que *ethos* pode e deve referir-se à imagem tanto de um sujeito (*ethos* individual) quanto a de um grupo de indivíduos (*ethos* coletivo).

Charaudeau sustenta que não é possível separar da noção de *ethos* das ideias, visto que a maneira de apresentá-las tem o poder de construir as imagens do sujeitos envolvidos. (CHARAUDEAU, 2006a). Complementando, o autor afirma que a construção do *ethos* se faz em uma relação triangular entre o *si*, o *outro*, e um *terceiro ausente*, portador de uma imagem ideal de referência. O *si* procura endossar essa imagem ideal, o *outro* se deixa levar por um comportamento de adesão à pessoas que a ele se dirige por intermédio dessa mesma imagem ideal de referência. (CHARAUDEAU, 2006a)

Charaudeau trata, em vários outros artigos, dessas mesmas questões relacionadas ao *ethos*, mas, fazendo uso dos termos *identidade social* (ou *psicossocial*), *identidade cultural*, *identidade discursiva e identidade linguística* (2006a, 2009a, 2009b), que possuem características muito semelhantes àquelas ligadas às noções de *consciência de si*, de *imagem de si* e de *ethos* (prévio e discursivo), empregadas pelo próprio autor e pelos demais analistas dos discursos. Nessa seção, portanto, não fazemos, com rigor, uma distinção entre essas terminologias, visto que todas elas tratam da mesma temática sob a

¹⁸ Grande parte do que dissemos nessa seção, a respeito das noções de *ethos* e *identidade social*, parafraseia o que Charaudeau expõe no conjunto de sua obra.

mesma perspectiva (sociodiscursiva), razão pela qual, às vezes, tomamos uma pela outra, assim como o faz Charaudeau.

No início desse capítulo vimos que a Teoria Semiolinguística é construída sobre a concepção de sujeitos sociais e suas relações comunicativas. A essa base, acrescenta-se a questão das identidades desses sujeitos. Para Charaudeau (2009a, p. 311), essa é uma questão paradoxal:

Cada um precisa do outro em sua diferença para tomar consciência de sua existência, mas, ao mesmo tempo, desconfia deste outro e sente necessidade ou de rejeitá-lo, ou de torná-lo semelhante para eliminar a diferença. O risco está no fato de que, ao rejeitar o outro, o eu não disponha mais da diferença a partir da qual se definir; ou, ao torná-lo semelhante, perca um pouco de sua consciência identitária, visto que esta só se concebe na diferenciação. Daí o jogo sutil de regulação que se instaura em todas as nossas sociedades (mesmo nas mais primitivas) entre aceitação e rejeição do outro, valorização ou desvalorização do outro, reivindicação de sua própria identidade contra a do outro.

Assim como o *ethos*, a noção de *identidade* (seja ela social, cultural, discursiva e / ou linguística) para o autor é algo complexo, movente, uma construção permanente, visto que se trata de questões que envolvem os sujeitos responsáveis pela construção da imagem de si e também da do outro, individual ou coletivamente.

Por *identidade cultural*, o autor (2009b)¹⁹ entende que ela é:

[...] le résultat complexe de la combinaison entre ‘continuisme’ des cultures dans l’histoire et ‘différencialisme’ du fait des rencontres, des conflits et des ruptures; entre la tendance à l’‘hybridation’ des formes de vie, de pensée et de création, et la tendance à l’‘homogénéisation’ des représentations à des fins de survie identitaire. (Identité linguistique, identité culturelle: une relation paradoxal...²⁰

Charaudeau (2009a, p. 316) também registra o que entende por *identidade discursiva*:

A identidade discursiva tem a particularidade de ser construída pelo sujeito falante para responder à questão: ‘*Estou aqui para falar como?*’ Assim sendo, depende de um duplo espaço de estratégias: de ‘credibilidade’ e de ‘captação’. A credibilidade está ligada à

¹⁹ In: <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>. Acessado em 05.10.2010.

²⁰ [...] o resultado complexo da combinação entre ‘continuismo’ das culturas na história e ‘diferencialismo’ por causa dos encontros, dos conflitos e das rupturas; entre a tendência à ‘hibridização’ das formas de vida, de pensamento e de criação, e a tendência para a ‘homogeneização’ das representações com o propósito de sobreviver identitária. (identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal...)

necessidade, para o sujeito falante, de que se acredite nele, tanto no valor de verdade de suas asserções, quanto no que ele pensa realmente, ou seja, em sua sinceridade. O sujeito falante deve pois defender uma imagem de si mesmo ('um ethos') [...] (grifos do autor)

Acreditamos, juntamente com Charaudeau (2006a, 2009a, 2009b), que a identidade é o resultado de um entrecruzamento de olhares e de ideias. Sob esse viés, podemos afirmar que o *ethos* se torna uma produção conjunta, feita pelas instâncias enunciativas. Esse julgamento cruzado é o olhar do outro sobre aquele que fala e o olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê. Daí podermos dizer que a construção do *ethos* é uma construção social de semelhanças e diferenças entre os indivíduos. A alteridade é, então, fundamental para que eles construam sua própria identidade e a do outro, a do co-enunciador. O sujeito falante aparece, portanto, ao olhar do outro, com uma identidade discursiva que ele constrói para si:

[...] a identidade é o que permite ao sujeito tomar consciência de sua existência, o que se dá através da tomada de consciência de seu corpo (um estar-aí no espaço e no tempo), de seu saber (seus conhecimentos sobre o mundo), de seus julgamentos (suas crenças), de suas ações (seu poder fazer). A identidade implica, então, a tomada de consciência de si mesmo. (CHARAUDEAU, 2009a, p. 309)

Com Charaudeau, percebemos, então, que, para que ocorra a tomada de consciência da identidade do sujeito, é necessário que haja alteridade. O *ethos* se instaura no momento em que o sujeito percebe o outro como diferente (e, paradoxalmente, como igual). Aí nasce, no sujeito, sua consciência identitária, seu *ethos*. A percepção da diferença do outro constitui, de início, a prova de quem ele é para si e, conseqüentemente, para o outro. O *ethos* se constitui, desse modo, por uma certa individualidade, mas, também, por pertencimento e espelhamento. Se os sujeitos da e na linguagem, conforme a concepção da Semiologia, se veem sempre ancorados no social, é baseado nesse social que são constituídas as identidades (e as alteridades). Assim, fora do contexto social, não há linguagem, nem sujeito da linguagem e tampouco *ethos*. Como veremos a seguir, é por isso que dizemos que as representações sociais, os imaginários sociodiscursivos e os estereótipos refletem e refratam os sujeitos na e da linguagem.

Em linhas gerais, Charaudeau (2006a) defende que o interlocutor constrói para si uma figura daquele que enuncia, uma identidade discursiva de enunciador que se além

aos papéis que ele se atribui em seu ato de enunciação, resultado das coerções da situação de comunicação que se impõe a ele, além das estratégias que ele escolhe seguir. O sujeito mostra-se com sua identidade social de locutor; é ela que lhe dá o direito à palavra e que funda sua legitimidade de ser comunicante em função do estatuto e do papel que lhe são atribuídos pela situação de comunicação. Portanto, o sentido veiculado pelas palavras depende ao mesmo tempo daquilo que somos e daquilo que dizemos. O *ethos* é o resultado desse duplo fenômeno, mas que termina por se fundir em um único. Somos aquilo que dizemos através da nossa maneira de dizer, e essa implica uma maneira de ser.

Os saberes partilhados pelos interlocutores contribuem para a construção da identidade de si e do outro. Em muitos casos, estes saberes se apresentam de forma implícita, ou seja, são saberes pressupostos e, ao mesmo tempo, não-tematizados. Charaudeau (2006a, 2007a, 2009a, 2009b) propõe a utilização da categoria de *imaginário sociodiscursivo* como forma de descrever os saberes partilhados manifestados, de maneira explícita ou implícita, pelos sujeitos participantes do e no ato de linguagem.

A questão das identidades dos sujeitos também passa, como dissemos, por representações sociais: o sujeito falante não tem outra realidade além da permitida pelas representações que circulam em dado grupo social e que são configuradas como *imaginários sociodiscursivos*. Desse modo, as representações sociais criadas podem contribuir para o estabelecimento de crenças numa determinada sociedade, orientar as condutas aceitas numa dada época e desempenhar o papel de responsáveis pela constituição dos sujeitos com fins de adaptação ao meio ambiente e de comunicação entre si. Dito de outro modo, os imaginários sociodiscursivos também agem na construção do *ethos* do sujeito da linguagem.

As representações sociais são mecanismos de construção do real, ou seja, são maneiras de ver e de julgar a realidade que engendram os saberes sociais. Dessa forma, para construir a imagem do sujeito que fala, seu interlocutor passa por duas etapas. Primeiramente, ele se apoia nos saberes sociais, ou seja, em dados preexistentes ao discurso, naquilo que ele sabe *a priori* sobre o locutor. Em segundo lugar, o interlocutor busca construir a identidade do outro através dos dados trazidos pelo próprio ato de linguagem. Para o autor (2006a, p. 137),

Toda construção do *ethos* se faz em uma relação triangular entre si, o outro e um terceiro ausente, portador de uma imagem ideal de referência: o si procura endossar essa imagem ideal; o outro se deixa levar por um comportamento de adesão à pessoa que a ele se dirige por intermédio dessa mesma imagem ideal de referência.

Ainda segundo Charaudeau, o *ethos* é encenado através de meios discursivos nem sempre intencionais ou calculados voluntariamente por parte do sujeito que fala. Muitas vezes o enunciador os emprega de maneira mais ou menos consciente e são mais ou menos percebidos e reconstruídos pelo interlocutor.

Il se construit ainsi des systèmes de pensée cohérents à partir de types de savoir qui sont investis, tantôt, de *pathos* (le savoir comme affect), d'*ethos* (le savoir comme image de soi), de *logos* (le savoir comme argument rationnel). Ainsi, les imaginaires sont engendrés par les discours qui circulent dans les groupes sociaux, s'organisant en systèmes de pensée cohérents créateur de valeurs, jouant le rôle de justification de l'action sociale et se déposant dans la mémoire collective. (CHARAUDEAU, 2007, p. 54)²¹

Para Charaudeau, o *ethos* está ligado, então, a toda enunciação discursiva, envolvendo as quatro instâncias do quadro comunicacional. Dessa forma, por exemplo, toda vez que Flaubert e Emma tomam a palavra (seja ela oral ou escrita), eles estão produzindo, para eles mesmos, para seus co-enunciadores diretos e para nós, leitores, uma imagem do que são: seus estilos, seus modos de falar e de escrever ou ainda, suas escolhas léxicas, suas competências languageiras ou enciclopédicas, suas crenças implícitas que constituem o discurso de cada um deles, tudo isso funciona, assim, como elementos constitutivos e construtores de suas identidades, de seus *ethé*.

²¹ Ele se constrói, assim, sistemas de pensamento coerentes a partir de tipos de saber que são investidos, às vezes, de *pathos* (o saber enquanto afeto), o *ethos* (o saber enquanto imagem de si), o *logos* (o saber enquanto argumento racional). Assim, os imaginários engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais, organizando-se em sistemas de pensamento coerentes criador de valores, atuando no papel de justificativa da ação social e instalando-se na memória coletiva.

1.3.3. ETHOS SEGUNDO AMOSSY²²

Vimos, na seção anterior, que é possível ligar, nos trabalhos de Charaudeau, o termo *identidade* à noção de *ethos*. Agora, nessa seção, ao propormos tratar da noção de *ethos* segundo Amossy (2005a, 2005b, 2010a), percebemos que também é plausível ligar os termos *apresentação de si* e *imagem de si*, utilizados pela autora, à noção de *ethos*. Amossy lembra que a noção de *apresentação de si*, usada inicialmente pela Sociologia, juntamente com a noção de *ethos*, emprestada da Retórica, confluem para uma melhor compreensão das identidades que os sujeitos (se) constroem nas trocas linguageiras, local onde se estabelece as relações de dependência mútua entre os parceiros, locutores e alocutários.

A autora afirma que a noção de *imagem de si* está fortemente ligada à noção aristotélica de *ethos* e que a maneira de dizer induz os sujeitos a uma imagem que facilita, ou até mesmo condiciona a boa realização do projeto de fala. Amossy defende que estamos continuamente construindo nossa imagem diante de nós mesmos e dos outros e que isso passa necessariamente pelo discurso, pela enunciação. Já nas primeiras páginas do livro *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, a autora registra que:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. (AMOSSY, 2005a, p. 9)

Uma das vantagens desse livro organizado pela autora é, como ela afirma, “o de fazer dialogar especialistas em retórica, em filosofia analítica e em pragmática, sem deixar de relacioná-los à sociologia da literatura e à narratologia” (AMOSSY, 2005a, p. 23).

Amossy considera, então, que o locutor, tendo ou não a intenção de persuadir, revela, a cada enunciação, seu *ethos*. O entendimento dessa noção elaborada por Amossy (2010a) parte da perspectiva da Pragmática, sobretudo em Goffman (1974), que

²² Grande parte do que dissemos nessa seção, a respeito da noção de *ethos*, parafraseia o que Amossy expõe no conjunto de sua obra.

desenvolve a questão da imagem de si no discurso em razão de seu interesse pelas modalidades segundo as quais o locutor age sobre seu parceiro nas trocas verbais, nas interações sociais.

A autora lembra, em seus estudos, a importância de autores que contribuíram para o entendimento da noção de imagem de si, de *ethos*, na contemporaneidade, dentre os quais citamos apenas alguns. Amossy retoma a contribuição de Perelman (1977) e sua Nova Retórica, ainda que, segundo ela, o autor tenha reservado um lugar limitado em sua obra à questão da imagem de si; lembra Kerbrat-Orecchioni (1989), que, por sua vez, retoma os estudos de Goffman sobre o princípio de gerenciamento das faces para mostrar como ele governa, na língua, os fatos estruturais e as formas convencionais. Amossy destaca também os estudos sobre a polifonia enunciativa de Ducrot (1980), que retoma o conceito de *ethos* para designar a imagem do locutor como ser do discurso, mas que não o desenvolve, assim como também não desenvolve a noção de *argumentação* no sentido amplo da arte de persuadir, isso porque, segundo a autora, a argumentação, para Ducrot, constitui um fato de língua e não de discurso. Os estudos de Amossy parecem se identificar, ainda que parcialmente, com a linha de pesquisa proposta por Maingueneau.

Divergindo, assim, em parte, da proposição feita por Aristóteles, Amossy não considera necessário que o locutor queira persuadir para construir seu *ethos*. Dito de outra maneira, a apresentação de si não se limita a uma técnica apreendida, a um artifício propositalmente usado. Segundo a autora, o *ethos* se efetua, deliberadamente ou não, propositalmente ou não, à revelia dos parceiros, em todo e qualquer discurso, das trocas verbais mais corriqueiras às mais complexas e em situações de comunicação as mais diversas:

[...] on peut distinguer deux tendances principales. La première s'attache à l'impression qu'un individu tente de produire sur son prochain pour mieux l'influencer. [...] La seconde tendance [...] considère que la présentation de soi fait partie intégrante des rites d'interaction qui caractérisent la vie quotidienne²³ (AMOSSY, 2010a, p. 13).

Desse modo, é se constituindo nas condições sociais e institucionais e a partir

²³ [...] Pode-se distinguir duas tendências principais. A primeira diz respeito à impressão que um indivíduo tenta produzir em seu próximo para melhor influenciá-lo. [...] A segunda tendência [...] considera que a apresentação de si é parte integrante dos ritos de interação que caracterizam a vida cotidiana.

delas que o *ethos* toma forma e produz seu efeito. Amossy busca esclarecer a lógica que o sujeito falante estabelece com o meio social. A imagem de si é, segundo a autora, condicionada pelas configurações sociais e institucionais. Elas impõem uma distribuição de funções e papéis que determinam os *ethé* possíveis.

Assim, a maneira pela qual o sujeito falante constrói sua identidade está estreitamente ligada a seu lugar de fala (sua singularidade, sua individualidade) e a seu papel social (nacionalidade, profissão, sexo etc.):

[...] a eficácia da palavra não é nem puramente exterior (institucional), nem puramente interna (linguageira) [...] não se pode separar o *ethos* discursivo da posição institucional do locutor, nem dissociar totalmente a interlocução da interação social como troca simbólica (AMOSSY, 2005b, p. 136).

O *ethos* pode e deve, então, ser analisado como uma construção discursiva na qual os sujeitos articulam o plano da enunciação, sua dimensão social e a sua relação com posições institucionais externas. A autora considera o *ethos* como um elemento pertencente à *doxa*, ou seja, parte de um conjunto de crenças e opiniões partilhadas entre os sujeitos como, por exemplo, os estereótipos, as representações e os imaginários sociais, que fundamentam e autorizam a interação verbal.

Amossy liga a noção de *ethos* a modelos culturais fixados que dizem respeito às representações coletivas de um grupo social no qual os sujeitos da enunciação se inserem. Assim, a imagem de si é determinada pelas regras da instituição discursiva e também pelos imaginários sociais. Tendo em vista que a imagem de si se elabora dentro do contrato imposto pelo quadro comunicacional em função dos modelos culturais ali presentes, ela testemunha a força da instituição e da ideologia naquele ambiente, naquele momento. Amossy (2005b, p. 138) lembra, ainda, que “a construção da imagem de si no discurso tem a capacidade, em contrapartida, de modificar as representações prévias, de contribuir para a instalação de imagens novas e de transformar equilíbrios [...]”.

Amossy (2005a; 2005b; 2010a) parte, então, da noção de *ethos* em Aristóteles, a assimila à mesma noção sustentada pela Pragmática, que a vê como uma “constituição puramente languageira”, e a opõe à visão da Sociologia, que vê no *ethos* uma “posição institucional”. Dito de uma outra maneira, Amossy combina, por um lado, os estudos

sobre o caráter discursivo da imagem de si e seu desenvolvimento para além das interações face à face e, por outro lado, uma concepção do sujeito na língua, da construção verbal da identidade e da primazia das estruturas sociais e institucionais. Ao fazer isso, ela retoma a noção de *ethos* desde a retórica, mas a faz remodelando suas possíveis aplicações, como, por exemplo, transformando, revendo o princípio básico da retórica de que o discurso é transmitido intencionalmente por um sujeito, a fim de persuadir uma audiência.

Finalizamos essa seção ressaltando que Amossy, no *Dicionário de Análise do Discurso*, organizado por Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 220-221), (assim como Charaudeau e Cícero, de certa forma) vê a noção do *ethos* atrelada a algo que precede o discurso, a uma dimensão pré-discursiva. Segundo a autora, *ethos prévio* é essa imagem que “o auditório pode ter do orador ou, pelo menos, com a idéia que este faz do modo como seus alocutários o percebem”. A noção de *ethos prévio* é também matéria de reflexão de Maingueneau, que trabalha com as categorias de *ethos pré-discursivo*, de *ethos discursivo dito* e de *ethos discursivo mostrado*, temas de nossas próximas seções.

1.3.4. ETHOS SEGUNDO MAINGUENEAU²⁴

Depois de delineado a maneira pela qual Charaudeau e Amossy tratam a noção de *ethos*, nessa seção, damos ênfase aos trabalhos de Maingueneau sobre o mesmo tema. Como veremos, são muitos os conceitos trabalhados pelo autor para dar conta das especificidades intrínsecas à noção de *ethos*. Conscientes da riqueza dos trabalhos do autor a respeito de certos conceitos afins aos de *ethos*, e sem querermos minimizar a importância dessas reflexões teóricas, optamos por nos dedicar, aqui, mais especificamente, à noção de *ethos* propriamente dita, com suas subcategorias de *ethos pré-discursivo*, *discursivo mostrado* e *discursivo dito*. Em vista disso, listaremos, nessa seção, muito rápida e superficialmente, alguns conceitos tais como o de *cena enunciativa*, *fiador*, *corporalidade*, *incorporação*, *vocalidade*, *tom*, que dizem respeito, de maneira

²⁴ Grande parte do que dissemos nessa e nas duas próximas seções, a respeito da noção de *ethos*, parafraseia o que Maingueneau expõe no conjunto de sua obra.

pertinente, ao conjunto de fatores, de elementos que compõem o *ethos*.

Do início dos anos de 1980 até os dias de hoje, Maingueneau vem desenvolvendo estudos sobre a noção de *ethos*, segundo ele, por duas razões: a primeira é o laço crucial da noção com a reflexividade enunciativa; a segunda, é a relação entre corpo e discurso que a noção de *ethos* implica. O autor considera insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como um estatuto ou um papel. Para ele, o *ethos* se manifesta também como *voz* e, além disso, como *corpo enunciante*, historicamente especificado e inscrito em uma situação, e que sua enunciação, ao mesmo tempo, o pressupõe e o valida progressivamente.

No início, seu interesse, ao trabalhar essa noção de *ethos* no quadro da Análise do Discurso, era o de aplicá-la aos *corpora* de gêneros *instituídos*, que se opõem aos gêneros *conversacionais* (MAINGUENEAU, 2006; 2008a). Enquanto que a Retórica vincula o *ethos* essencialmente à oralidade, reservando seus estudos à eloquência judiciária ou mesmo à oralidade, Maingueneau postula que todo texto escrito, ainda que o negue, possui uma vocalidade específica que permite remetê-lo a uma caracterização do corpo do enunciador. Dessa forma, a perspectiva que o estudioso adota ultrapassa o domínio da argumentação. Para além da persuasão por meio de argumentos, essa noção de *ethos* permite aos analistas do discurso refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva. (MAINGUENEAU, 2001a; 2001b; 2005a; 2006; 2008a; 2010a)

Percebemos, nos textos de Maingueneau sobre *ethos*, que, de maneira geral, ele faz questão de ligar o texto, o discurso ao corpo dos sujeitos da enunciação, o mundo representado à enunciação que o carrega. A qualidade do *ethos*, segundo Maingueneau (2001a), remete a um *fiador*, que, através desse *ethos*, proporciona uma identidade à medida do mundo que supostamente deve fazer surgir. A maneira de dizer autoriza a construção de uma imagem de si, na medida em que o locutário se vê obrigado a apreendê-la a partir de diversos índices discursivos; ela contribui para o estabelecimento de uma inter-relação entre o locutor e seu parceiro.

Ainda segundo Maingueneau, *ethos* implica uma disciplina do corpo apreendido por intermédio de um comportamento global, ou seja, opta por uma concepção

primordialmente “encarnada” do *ethos*, que, nessa perspectiva, abrange não apenas a dimensão verbal, mas, igualmente, o conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas ao *fiador* pelas representações coletivas. O *fiador* vê atribuídos a si um *caráter* e uma *corporalidade* cujo grau de precisão varia de acordo com o texto, com o discurso. O *caráter*, para Maingueneau (2001a; 2001b; 2006) corresponde a um conjunto de características psicológicas. A *corporalidade*, por sua vez, corresponde a uma compleição física e a uma maneira de se vestir. Para o autor,

O caráter e a corporalidade do fiador provêm de um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoia a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-las. Esses estereótipos culturais circulam nos domínios mais diversos: literatura, fotos, cinema, publicidade etc. (MAINGUENEAU, 2001b, p. 99; MAINGUENEAU 2006, p. 272)

Desse modo, o *ethos* não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como uma *voz* e um *corpo*.

A noção de *cena de enunciação* também está, em Maingueneau (2001b; 2005a, 2006; 2008a), constantemente ligada ao conceito de *ethos*. A *cena de enunciação* integra três cenas: a *englobante*, a *genérica* e a *cenografia*. A *cena englobante* corresponde ao tipo de discurso; ela confere ao discurso seu estatuto pragmático: literário, religioso, filosófico... A *cena genérica* é a do contrato associado a um gênero, a uma *instituição discursiva*: o editorial, o sermão, o guia turístico, a visita médica, dentre outras. Quanto à *cenografia*, ela não é imposta pelo gênero, é construída pelo próprio texto: um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética etc.

Cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de si do locutor. Dessa forma, o locutor pode escolher mais ou menos livremente sua *cenografia* que lhe dita sua postura. A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura.

A *cenografia*, assim como o *ethos* que dela participa, implica um processo de enlaçamento paradoxal: desde sua emergência, a fala supõe uma certa cena de enunciação

que, de fato, se valida progressivamente por essa mesma enunciação:

A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquela de onde o discurso vem e aquela que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena de onde a fala emerge é precisamente a cena requerida para enunciar, como convém, a política, a filosofia, a ciência... São os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar a própria cena e o próprio ethos, pelos quais esses conteúdos surgem. (MAINGUENEAU, 2005a, p. 77-78)

Encontramos aqui o paradoxo de qualquer cenografia: a caução que sustenta a enunciação deve fazer com que sua maneira de dizer seja legitimada pelo seu próprio enunciado.

Outro conceito que Maingueneau (2001a; 2005a; 2006; 2008a) vê constantemente ligado à noção de *ethos*, é o *tom*. O *ethos* se traduz também no *tom*, que se relaciona tanto ao registro escrito quanto ao falado. A *vocalidade* manifesta-se através de uma diversidade de *tons*.

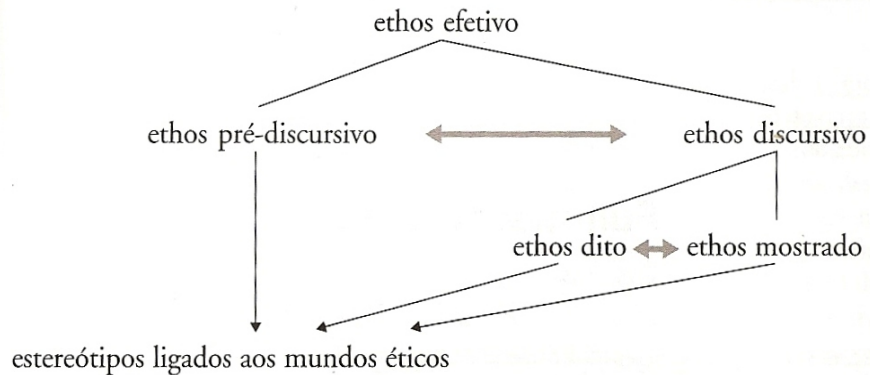
A noção de *incorporação* também é muito importante no tratamento de *ethos*. O autor considera *incorporação* a maneira pela qual o co-enunciador se relaciona ao *ethos* de um discurso, ou seja, se refere ao modo como o sujeito se apropria de um *ethos*, preexistente à própria enunciação. O destinatário identifica essa imagem com base num conjunto difuso de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, de estereótipos que a enunciação contribui para confirmar, refutar ou modificar. Para fazer essa incorporação, o co-enunciador se vê entre três registros indissociáveis:

- A enunciação do texto confere uma corporalidade ao fiador, ela lhe dá corpo.
- O co-enunciador incorpora, assimila desse modo um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de relacionar-se com o mundo, habitando seu próprio corpo;
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária dos que aderem a um mesmo discurso. (MAINGUENEAU, 2001b; p. 99-100; MAINGUENEAU, 2006, p. 272; MAINGUENEAU, 2008a, p. 18)

Por fim, a noção de *ethos* estabelecida pela Análise do Discurso privilegia “o imbricamento de um discurso e de uma instituição” (MAINGUENEAU, 2005c, p. 136), ou seja, a Análise do Discurso recusa a concepção de uma sociologia externa. Tal noção também se encontra na Retórica a partir da qual Maingueneau retoma a ideia de discurso

eficaz, recusando-se totalmente a considerá-lo uma “coleção de procedimentos a serviço de um conteúdo que procura encontrar uma forma.” (MAINGUENEAU, 2005c, p. 187).

A título de ilustração, registramos, abaixo, o quadro / esquema proposto por Maingueneau sobre os tipos de *ethos*. Conforme remarca o autor, “as flechas duplas do esquema indicam que há interação”:



Fonte: Maingueneau, 2008a, p. 19.

1.3.4.1. ETHOS PRÉ-DISCURSIVO

Como dito nas seções anteriores, vários autores acreditam que o *ethos* é uma co-construção na qual participam todas as instâncias enunciativas envolvidas no processo de comunicação e que ele antecede o discurso, ou seja, está ligado a um saber “extradiscursivo” sobre o locutor. Segundo Maingueneau (2008a, p. 15), “não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale”. Entretanto, o autor (2005a; 2006; 2008a) chama a atenção para a linha tênue que separa *ethos pré-discurso* das demais noções de *ethos*. *Ethos pré-discursivo* não corresponde, a rigor, à noção elaborada por Aristóteles. Acreditamos que ela corresponde um pouco mais àquela forjada por Cícero, que também afirmava que havia elementos que precedia o discurso do orador e que definia seu caráter, a imagem de si, seu *ethos*.

Ethos pré-discursivo está, assim, menos ligado à própria enunciação e diz mais respeito a um saber previamente adquirido seja pelo auditório, pelo público, pelo interlocutor ou pelo sujeito destinatário / interpretante. Podemos, daí, afirmar que a noção de *ethos pré-discursivo* refere-se, prioritariamente, ao que se sabe ou se acredita saber sobre esse sujeito-comunicante no seu espaço social e nas representações que circulam na sociedade antes mesmo que a interação verbal aconteça. Sua identidade, suas qualidades morais, sua reputação, seu comportamento, os atributos físicos, psicológicos, enfim, tudo o que compreende o universo situacional do quadro comunicacional se apresenta aos interlocutores e os ajudam a construir o *ethos*. Segundo Maingueneau (2005a; 2006; 2008a), essas construções prévias são inevitáveis. Acrescentamos a essa constatação que, às vezes, temos a impressão de que o *ethos pré-discursivo*, em certa medida, também antecede e condiciona a construção dos demais tipos de *ethos* (*discursivo mostrado e discursivo dito*)

Essas imagens prévias dos sujeitos são, desse modo, construídas pelas instâncias enunciativas no ato de comunicação e estão atreladas às influências das representações sociais, dos estereótipos, dos saberes enciclopédicos e de crença, dos imaginários sociodiscursivos nos quais os indivíduos se veem inseridos enquanto seres sociais.

Evidentemente, essas antecipações feitas a respeito do orador podem induzir à construção de determinadas imagens por parte do interlocutor, do destinatário. Mas cabe ressaltar que elas não são fixas, estáticas. Na troca languageira, todo esse processo é dinâmico e as imagens construídas previamente podem ser refutadas pelas instâncias enunciativas, assim como também podem ser confirmadas, complementadas antes, durante e depois da enunciação propriamente dita. Isso porque há outros elementos que se inter-influenciam. Corpo, gestos, tons, traços, procedimentos linguísticos, discursivos, situacionais, tudo isso pode contribuir para a não cristalização dessas imagens. Se o *ethos pré-discursivo* é, prioritariamente, responsabilidade do interlocutor, tanto ele quanto o locutor, com efeito, podem refutá-lo, consolidá-lo, retificá-lo, retrabalhá-lo, atenuá-lo...

Com tantos elementos “extradiscursivos” incidindo sobre o *ethos pré-discursivo*, vemos que essa noção é problemática. Ainda assim, nos parece importante tratar dessa noção aqui, principalmente levando-se em conta sua aplicação no texto literário em geral

e em nossos *corpora* mais especificamente.

Maingueneau nos mostra que o *ethos pré-discursivo* não é privilégio da interação, ou melhor, da comunicação oral; mesmo um texto escrito revela ao leitor uma representação do enunciador:

De fato, mesmo que o co-enunciador não saiba nada previamente sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que um texto pertence a um gênero de discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*. (MAINGUENEAU, 2005a, p. 71; MAINGUENEAU, 2006, p. 269; MAINGUENEAU, 2005a, p. 71; MAINGUENEAU 2008a, p.15-16)

Desse modo, todo e qualquer texto oferece potencialmente uma imagem prévia de seu enunciador a partir, por exemplo, do gênero no qual ele se enquadra. Aplicando a noção de *ethos pré-discursivo* aos nossos *corpora*, temos, no caso de Flaubert, de seu livro *Madame Bovary* e de sua personagem Emma Bovary, possibilidades de construção dos *ethé pré-discursivos* a partir de suas inscrições no gênero literário, no gênero romance e no movimento *realista*, questão que será tratada com mais detalhe no próximo capítulo.

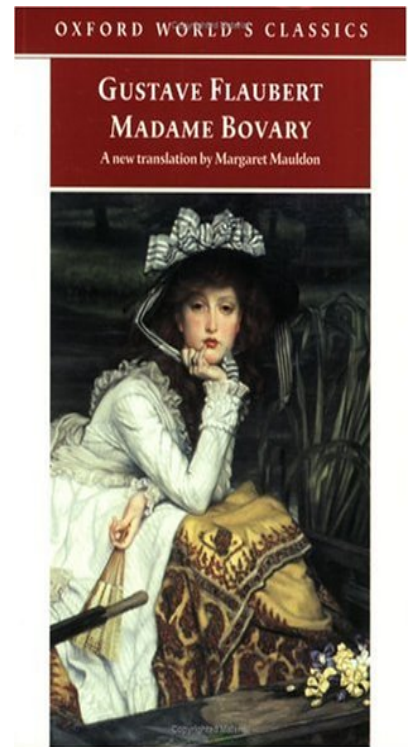
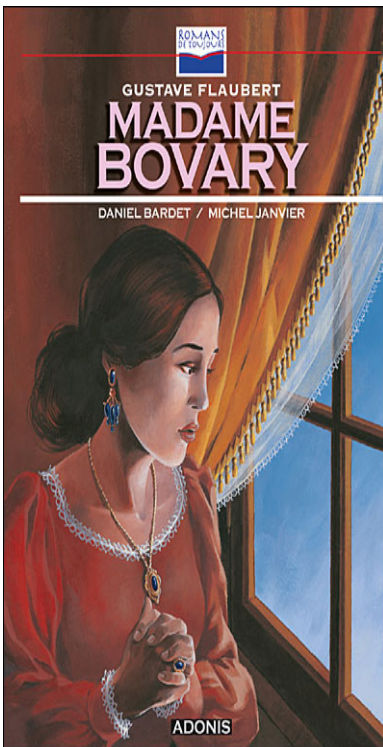
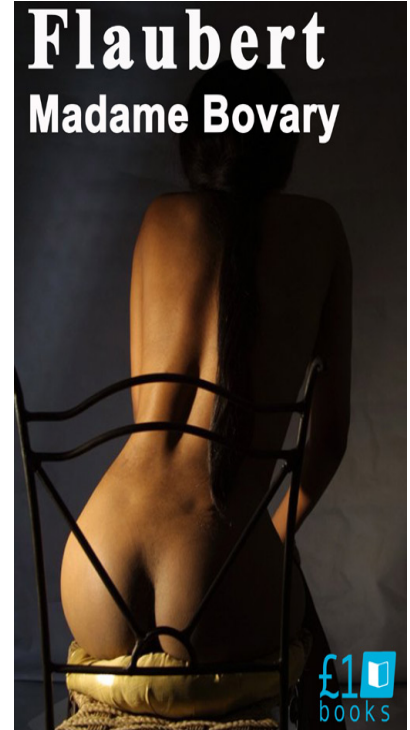
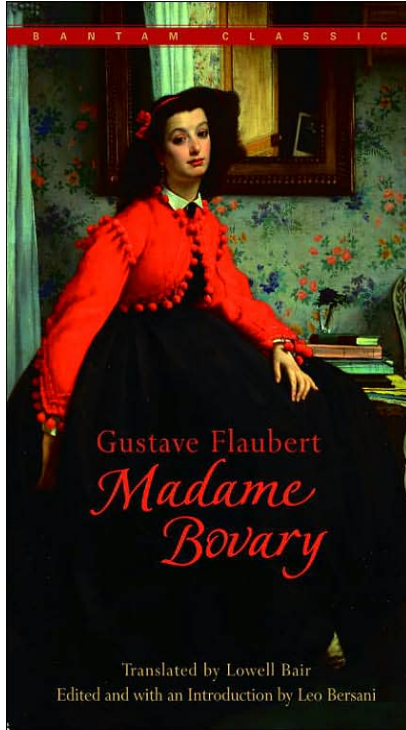
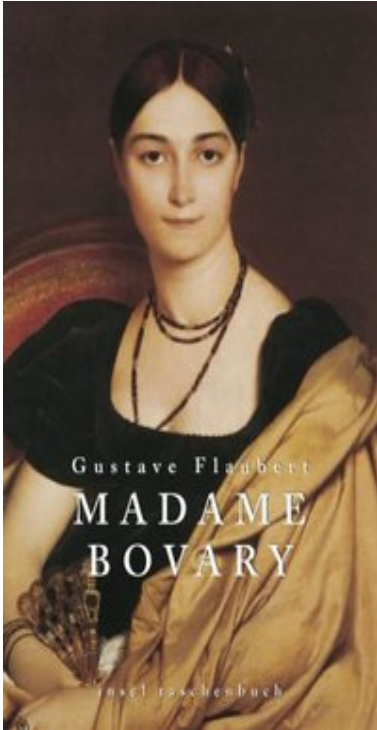
Se sabemos, antes mesmo de lermos *Madame Bovary*, que esse livro se trata de um romance e que insere na escola literária realista francesa do século XIX, isso pode condicionar nossa leitura e induzir nossas expectativas na construção de seu *ethos*. Em uma outra situação, se conhecemos o significado da expressão *bovarismo*, antes de lermos a obra de Flaubert, temos aí um dado importante, que pode nos induzir nas expectativas em material de *ethos*, de construção prévia da imagem, tanto da obra quanto da personagem. O leitor de *Madame Bovary* que tem contato prévio com a *Correspondance* de Flaubert, certamente, terá muito material para produzir as imagens do autor, da obra e da personagem, seus *ethé pré-discursivos* antes de iniciar a leitura do romance. Mas o contrário dessa situação também é possível, conforme afirma Maingueneau (2006, p. 269; 2008a, p. 16): “não se espera que o destinatário disponha de representações prévias do *ethos* do locutor: assim é quando lemos um texto de um autor desconhecido”.

Ao sabermos da vida de Flaubert antes de lermos sua obra, temos elementos suficientes para construirmos previamente imagens do sujeito-comunicante-autor e do

sujeito-enunciador. Qualquer informação a respeito de sua biografia pode influenciar, condicionar e contribuir para a construção dessas imagens. Inclui-se nesse arcabouço de elementos contribuidores, formadores de imagens prévias do *ethos* de um autor, os mais variados tipos de paratexto como, por exemplo, capa, título, subtítulo, ficha catalográfica, resumo, epígrafe, sumário, dedicatória, agradecimentos, referências bibliográficas, desenhos, imagens, fotos...

Assim, com a finalidade de apresentar o arcabouço teórico com o qual trabalhamos de uma maneira um pouco mais clara, propomos mais um pequeno exercício de aplicação da noção em questão aos *corpora*, entre as dezenas, talvez centenas de capas das várias edições do romance *Madame Bovary*, sem contar as capas de filmes e cartazes de peças de teatro baseados nesse romance, escolhemos, a título de ilustração e de curiosidade, apenas algumas, que acreditamos ter o poder de condicionar, de contribuir com a construção do *ethos pré-discursivo* tanto da obra quanto da personagem, sobretudo. Antes, porém, cabe registrar que não é nossa intenção analisar o conteúdo de tais capas, os elementos que as compõem, pois desviaríamos de nossos objetivos nessa seção.

As capas escolhidas de *Madame Bovary* sinalizam perspectivas interpretativas, trazem “imagens” de Emma Bovary que captam a atenção do leitor através de sua linguagem verbal e não-verbal; elas antecipam algumas informações contidas no interior da obra de modo a formar, no leitor, a opinião prévia das identidades da obra, do autor e da personagem. Com essas capas, percebemos, antes mesmo de a personagem Emma Bovary enunciar, que é possível conhecê-la, ainda que parcialmente, previamente. Podemos dizer, então, que os *ethé pré-discursivos* são uma construção conjunta, que envolve autor, editores, diretores, leitores, espectadores, dentre vários outros papéis sociais e instâncias enunciativas.



A noção de *ethos pré-discursivo* se mostra, assim, bastante complexa, tendo em vista o imbricamento de tantos elementos e fatores em sua configuração. Sentimos a necessidade de questionar, ao final dessa rápida exposição, se o *ethos pré-discursivo* é, verdadeiramente, prévio, e se é prévio, de fato, ao discurso. Além disso, nos perguntamos a que discurso ele é prévio, e se ele não seria prévio mais em relação a uma situação de comunicação particular, específica.

Galinari, na tentativa de minimizar os problemas de entendimento e de uso dessa noção, sugere o termo *extra-corpus* ao invés de *extralinguístico* (utilizado por Amossy (2005a; 2005b; 2010a) e o termo *ethos prévio* ao invés de *ethos pré-discursivo* (utilizado por Maingueneau (2005a; 2006, 2008a), tendo em vista que não haveria, a rigor, nada que fosse extra ao discurso e / ou o antecedesse em uma situação de comunicação:

Preferimos utilizar a expressão ‘extra-corpus’ no lugar da usual ‘extralinguística(o)’, pois toda modalidade de ethos viria do uso da linguagem (verbal ou não), ou seja, de discursos, e não de uma realidade ‘exterior’, desprovida de linguagem. No caso do *ethos prévio*, tratam-se de imagens do comunicante oriundas de outros discursos, anteriores e / ou ao redor do corpus analisado. Da mesma forma, rejeitamos aqui a expressão *ethos pré-discursivo*, muitas vezes utilizada como sinônimo de *ethos prévio*. (GALINARI, 2007, p. 74)

Concordamos com Galinari que esses termos usados por Amossy e Maingueneau são complicados, pois trazem dúvidas e dificuldades de entendimento e uso. Não sabemos, entretanto, se a troca na nomenclatura resolveria os problemas de aplicação dessas noções. Percebemos, também juntamente com Galinari, que essa problemática advinda da noção de *ethos pré-discursivo* pode ser relacionada às noções de *intertexto* e de *interdiscurso*, visto que temos, em todas elas, a relação entre textos e entre discursos que dialogam entre si, ainda que antecedem uns aos outros, possibilitando, assim, a construção de sentidos, de imagens, enfim, de *ethos* em rede.

O *ethos pré-discursivo* (ou *prévio*) de *Madame Bovary*, por exemplo, para um leitor que ainda não leu esse livro, vai se constituir, desse modo, da bagagem de leitura que ele possui, de seus conhecimentos prévios, adquiridos em leituras de textos outros que não exatamente esse de Flaubert; vai depender ainda de sua capacidade de colocar esses textos lidos e os discursos apreendidos em rede. Assim como essa rede de leituras,

de conhecimento não é estática, definitiva, a construção da imagem prévia de si e do outro também não o é, ou seja, ambas são cambiantes, fugazes.

Se seguirmos esse raciocínio, esse entendimento, o uso que fizemos aqui da noção de *ethos pré-discursivo* (ou prévio) e a aplicação que fizemos em nossos *corpora* se tornam um pouco mais claros, mais justificáveis.

1.3.4.2. ETHOS DISCURSIVO DITO E MOSTRADO

Vimos, na seção anterior, que a noção de *ethos pré-discursivo*, desenvolvida por Maingueneau e outros, é problemática. O mesmo parece acontecer com as noções de *ethos discursivo dito e mostrado*, também trabalhadas pelo estudioso francês. Pela lógica, vemos que o *discursivo* é algo que se segue ao *pré-discursivo*, que vem depois dele. Mas, se, como vimos, a noção de *pré-discursivo* traz indagações, dificuldades de compreensão, com as noções de *ethos discursivo dito* e *ethos discursivo mostrado* também não será diferente. Podemos nos perguntar, logo de início, se quem (se) mostra também, de uma certa forma, (se) diz; ou o seu contrário: se quem (se) diz também, em um certo sentido, (se) mostra.

Uma das especificidades que parece diferenciar o *ethos pré-discursivo* dos outros dois tipos de *ethos discursivos* é que o primeiro é, prioritariamente, responsabilidade do destinatário, do co-enunciador, e se instaura na antecedência de algo, seja da enunciação, seja, como inferimos na seção anterior, de outros discursos / textos. Dito de outro modo, o *ethos pré-discursivo* traz contribuições para os *discursivos*, os completa, os complementa. Já o *ethos discursivo dito* e o *ethos discursivo mostrado* se caracterizam por serem, prioritariamente, responsabilidade dos sujeitos enunciadore, dos locutores, e se constituem no presente discursivo, na sua materialidade, e, ainda, na atualização do *ethos pré-discursivo* (ou *prévio*) durante a ocorrência da enunciação.

Constatando, juntamente com Maingueneau, as fragilidades nas conceituações, nos resta, então, buscar como ele continua caracterizando, especificando cada um desses *ethos discursivos*, com suas semelhanças, diferenças, particularidades...

Maingueneau (2006, p. 270; 2008a, p. 18-19) registra que essa não é uma tarefa fácil:

[...] a distinção entre ethos [*discursivo*] *dito* e *mostrado* se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’. O ethos *efetivo*, construído por tal ou qual destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias. (grifos do autor)

Ainda segundo o autor (2010a), o *ethos discursivo mostrado* é, obviamente, mostrado e não explicitamente dito. Ele é, além disso, co-extensivo a toda enunciação, ou seja, os co-enunciadores são necessariamente levados a (re)construir representações de si a cada turno de palavra, de fala. Nesse caso, o locutor, ao enunciar, constrói seu *ethos* sem necessariamente “dizer” algo com palavras, sem precisar dizer “eu sou isso... eu não sou aquilo” (BARTHES, 1975, p. 203). Essa linha tênue que separa o dizer propriamente dito e forma como se diz nos faz lembrar três estudiosos do tema: Barthes (1975, p. 203), para quem o orador “para causar boa impressão [...] enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: ‘eu sou isso, eu não sou aquilo’”; Aristóteles, que, como já dissemos, vê a construção do *ethos* pelo orador no seu discurso, no momento da enunciação; e Ducrot (1984), com *O Dizer e o Dito*, livro no qual o autor, dentre outras coisas, distingue a concepção de *frase*, de *enunciado* e *enunciação*, além de tratar das noções de significação e sentido. São tratados, ainda, os conceitos de *locutor*, *enunciador* e *sujeito falante*, tudo com o objetivo de formular um esboço de uma teoria polifônica da enunciação. Talvez pudéssemos construir, conciliando os estudos de Ducrot e de Maingueneau, um paralelo entre o *dizer* (a enunciação, a forma de dizer e a significação, enfim, o *ethos discursivo mostrado*) e o *dito* (relacionado ao enunciado, ao conteúdo, ao significado, ou seja, ao *ethos discursivo dito*).

Voltando às reflexões de Maingueneau, o autor afirma que o orador pode se comunicar com gestos, com expressões faciais, com olhares, posturas, atitudes, enfim, valendo-se de todas as possibilidades que a expressão gestual lhe permite, lhe proporciona. Vale lembrar que expressão gestual também é discurso, é texto, e se constrói pela linguagem, constitui sentidos, além de ser constitutiva da comunicação entre os indivíduos:

[...] a partir de índices que são dados pela enunciação: escolhas de ordem lexical, complexidade da sintaxe, ritmo das frases, jogo de planos enunciativos (parênteses, ironia, paródias...) etc., mas também qualidade ortográfica ou riqueza e natureza cultural [...] o porte físico, a cor dos cabelos, a profissão... que implicam estereótipos nos mundos éticos onde comportamentos e traços de caráter são indissociáveis. (MAINGUENEAU, 2010a, p. 84)

O *ethos discursivo mostrado* se liga, então, mais à forma de dizer do que ao propriamente dito, mais ao estilo, ao jeito de falar, ao tom de voz, à entonação, ao sotaque, ao ritmo da fala. Daí a necessidade de Maingueneau em pesquisar outros conceitos afins como, por exemplo, *incorporação*, *vocalidade*, *tom*. São conceitos que nos ajudam a entender mais e melhor a construção de todos os tipos de *ethos*, sobretudo, o *discursivo mostrado*.

Por sua vez, o *ethos discursivo dito*, como o próprio nome indica, se dá através daquilo que locutor diz (com palavras) no seu discurso. Ele oferece informações sobre si mesmo que contribuem para criar sua imagem. As informações sobre si expressas pelo orador podem ser de ordem social (residência, estado civil, profissão...) e / ou de ordem psicológica (personalidade, gostos...). Esse tipo de *ethos* pode se dar, entretanto, de maneira direta (“é um amigo que fala”) ou indireta como, por exemplo, por meio de metáforas ou alusões de outras cenas de fala.

O *ethos discursivo dito* é, ainda segundo Maingueneau, uma noção fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma a uma dada conjuntura sócio-histórica, além de ser um processo interativo de influência sobre o outro. (MAINGUENEAU, 2005a, 2006; 2008a; 2010a)

A semelhança entre os dois *ethos discursivos* está relacionada ao papel do orador: ao tomar a palavra, ele controla, de maneira mais ou menos conscientemente e de maneira bastante variável a imagem que ele constrói de si. Pode ser pela sua maneira de falar e / ou pelo conteúdo de sua fala. Assim, através do enunciado / enunciação, o locutor “suscita adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser”. (MAINGUENEAU, 2010a, p. 79-80)

Vemos que, embora seja associado ao locutor, na medida em que ele é a fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor. Maingueneau (2006;

2008a) acredita que o destinatário atribui ao locutor inscrito no mundo extradiscursivo (ou *extra-corporis*) traços que são na realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer.

Dessa forma, o *ethos discursivo mostrado* pode ser concebido como

[...] mais ou menos carnal, concreto ou mais ou menos ‘abstrato’. Tudo depende, antes de qualquer outra coisa, do modo como se traduz o termo *ethos*: caráter, retrato moral, imagem, costumes oratórios, feições, ar, tom... Pode-se privilegiar a dimensão visual (‘retrato’) ou a musical (‘tom’), a psicologia vulgarizada (‘caráter’)... - O *ethos* pode ser concebido como mais ou menos saliente, manifesto, singular vs coletivo, partilhado, implícito e visível. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 16)

Num pequeno exercício de aplicação dessas sub-categorias de *ethos* propostas por Maingueneau a uma parte de nossos *corpora*, poderíamos afirmar que no romance de Flaubert há uma menor incidência de *ethos discursivo dito* e maior predominância de *ethos discursivo mostrado*, visto que há poucas falas entre as personagens em geral, e mais particularmente entre Charles, que é tido como uma pessoa tímida, fechada, e Emma, que costuma pensar mais do que falar. *Madame Bovary* é conhecido por ser um romance predominantemente descritivo, composto de poucos diálogos e muito discurso indireto livre.

Como veremos no capítulo IV, Emma constrói seu *ethos* muito mais com suas ações, posturas, atitudes, gestos, enfim, com seu *ethos discursivo mostrado*, do que dizendo, com seu *ethos discursivo dito*. Um pouco diferente de Emma, Flaubert, sobretudo, em sua *Correspondance*, constrói seu *ethos* muito mais no nível discursivo dito do que mostrado. Como veremos no capítulo II, Flaubert se expõe, constrói sua imagem exatamente dizendo aos seus co-enunciadores, “com todas as letras”, “eu sou isso, eu não sou aquilo” (BARTHES, 1975, p. 203). Já no capítulo III, quando tratamos do *ethos* do romance *Madame Bovary*, veremos que sua imagem é construída por seus leitores (incluindo aí, Flaubert, nós mesmos e uma multiplicidade de outras vozes) que dizem “*Madame Bovary* é isso, não é aquilo”, ou seja, pelo *ethos discursivo dito* por outrem. Evidentemente que todos esses leitores “dizem” e “mostram” os vários *ethé* do romance.

Percebemos, enfim, que essas várias subcategorias da noção de *ethos* são complexas, frágeis, que seus limites são tênues e que nenhum desses tipos de *ethos* diz

respeito a uma representação estática e bem delimitada dos sujeitos falantes, mas uma forma primordialmente dinâmica construída por eles. Além disso, as características que definem todos esses *ethé* variam entre o *interdiscursivo* (o pré ou prévio), o *intradiscursivo* (o dito) e *extradiscursivo* ou *extra-corpus* (o mostrado). Vemos que o *ethos*, seja ele *pré-discursivo* (ou *prévio*), *discursivo mostrado* ou *dito* (ou ainda, *presente*), sempre será distinto dos atributos “reais” do locutor, ainda que passem pelo *logos*, pela linguagem, pela palavra, pelo texto, pelo discurso, porque sempre haverá, entre o sujeito falante e tudo isso, a subjetividade e, com ela, as possibilidades de sentidos.

Finalizamos essa seção e esse capítulo teórico afirmando, mais uma vez com a ajuda de Maingueneau, que nosso objetivo é buscar delinear o *ethos* em suas várias dimensões, conforme apregoa o estudioso:

A problemática do *ethos* pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. [...] Afinal, cremos que a adesão do destinatário se opera por um escoramento recíproco entre a cena de enunciação, da qual o *ethos* participa, e o conteúdo nela desdobrado. (MAINGUENEAU, 2001a, p. 153-154; MAINGUENEAU, 2006, p. 290; MAINGUENEAU, 2008a, p. 29)

CAPÍTULO II

*J'en arrive à la conviction quelquefois
qu'il est impossible d'écrire.*²⁵

(Flaubert)

²⁵ Às vezes, chego à convicção de que é impossível escrever.

2. FLAUBERT E SEUS *ETHÉ*

Flaubert, enfant désenchanté d'un siècle où il ne trouve pas sa place.²⁶ (AUREGAN, 1991, p. 15)

Flaubert n'est pas un écrivain.²⁷ (HABANS *apud* AUREGAN, 1991, p. 32-33)

Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel.²⁸ (SAINTE-BEUVE, 1927, p. 183)

Flaubert a beaucoup de lien avec la médecine.²⁹ (KASHIWAGI, 2009, p. 207)

Flaubert ne juge jamais.³⁰ (AUREGAN, 1991, p. 44)

Flaubert, exubérant, excessif, cru, choquant, énorme.³¹ (AUREGAN, 1991, p. 97)

Flaubert se moque sans cesse.³² (DONATELLI, 2009, p. 67)

Flaubert est la Bovary de son livre.³³ (AUREVILLY *apud* BLIX, 2009, p. 244-245)

Flaubert n'est pas sympathique, il est ridicule.³⁴ (SARTRE, 1980, p. 36)

Flaubert, un homme très hostile.³⁵ (EVRARD & VALETTE, 1999, p. 61)

Flaubert n'accepte pas la médiocrité.³⁶ (POYET, 2007, p. 155)

Flaubert, avant tout un artiste.³⁷ (MAUPASSANT *apud* POYET, 2007, p. 185)

Flaubert est l'écrivain par excellence.³⁸ (POYET, 2007, p. 272)

Flaubert é um dos escritores mais lúcidos. (LLOSA, 1979, p. 73)

Flaubert is not a regional novelist.³⁹ (TILLET, 1966, p. 9)

²⁶ Flaubert, criança desencantada de um século no qual ele não encontra seu lugar.

²⁷ Flaubert não é um escritor.

²⁸ Flaubert usa a pena como outros o bisturi.

²⁹ Flaubert tem muitas ligações com a medicina.

³⁰ Flaubert nunca julga.

³¹ Flaubert, exuberante, excessivo, cru, chocante, enorme.

³² Flaubert zomba incessantemente.

³³ Flaubert é a Bovary de seu livro.

³⁴ Flaubert não é simpático, ele é ridículo.

³⁵ Flaubert, um homem muito hostil.

³⁶ Flaubert não aceita a mediocridade.

³⁷ Flaubert, antes de tudo um artista.

³⁸ Flaubert é o escritor por excelência.

Iniciamos esse segundo capítulo com uma série de aforizações a respeito de Gustave Flaubert, em razão da forte ligação que elas têm com a temática desse capítulo. Trata-se de enunciados que colocam em destaque a figura do autor e que, por isso, ocupam posição relevante, não somente nos textos originais dos quais eles foram retirados, mas também em nossa dissertação. São dizeres que sintetizam os *ethé* do autor. Conforme Maingueneau (2012), as aforizações são fragmentos que ocupam um lugar privilegiado no discurso e que propõem uma norma com *ethos* solene. É o tipo de frase que marca o posicionamento dos enunciadores, e ao mesmo tempo, ressalta a coisa enunciada. São citações que poderiam ser repetidas como se fossem manchetes ou como intertítulos. Nossa lista de enunciados poderia ser muito mais extensa, preenchendo, aqui, dezenas de páginas. Mas, por uma questão de economia, e a título de ilustração, ficamos somente com as supracitadas. Assim, nosso desafio é – a partir das inúmeras possibilidades de interpretação –, recuperar a maneira pela qual os *ethé* de Flaubert são construídos, por ele próprio e por terceiros, ao longo do tempo.

Nos debruçarmos sobre as instâncias enunciativas presentes nos processos comunicacionais que compõem nossos *corpora* não é uma tarefa fácil. Sabemos o quão instáveis são as fronteiras que separam, por exemplo, os *ethé* de Flaubert *comunicante-cidadão* de Flaubert *comunicante-autor*, e o quão permeáveis e fluidos são os limites entre esses sujeitos comunicantes e os sujeitos enunciadores, sejam eles autores ou personagens.⁴⁰

Procedemos, então, à (re)composição dos *ethé* de Flaubert em duas etapas, correspondendo a duas facetas desse mesmo ser social com uma identidade psicológica, ou seja, Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* e Flaubert *sujeito-comunicante-autor*, ambos pertencentes ao universo situacional, ao espaço externo da encenação narrativa. Essa divisão em etapas é meramente metodológica e se faz necessária porque pretendemos tratar dos *ethé* de Flaubert a partir de suas experiências no mundo das práticas sociais, através de sua biografia pessoal, cidadã, e também dos *ethé* enquanto

³⁹ Flaubert não é um romancista regional.

⁴⁰ Tal instabilidade não é privilégio apenas das instâncias de produção no / do processo de comunicação. Nas instâncias de recepção, os *tu-destinatários* e os *tu-interpretantes* também trazem consigo várias dificuldades de identificação, distinção e composição.

escritor, autor de *Correspondance* e de *Madame Bovary*. Acreditamos que o delineamento dos *ethé* de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* refletirá, ou melhor, fará eco, direta ou indiretamente, não apenas nos *ethé* de Flaubert *sujeito-comunicante-autor*, mas também nos *ethé* de sua obra, através das temáticas ali presentes e na composição dos *ethé* de suas personagens.

Para a consecução de nossos objetivos nesse capítulo, nos valem, além do aporte teórico, de algumas biografias do autor, escritas, por exemplo, por Mouchard & Neefs (1986), Rey & Séginger (2009) e Biasi (2009), alguns estudos críticos consultados tais como Aurégan (1991), Alikavazovic (2003) e Pierrot (2012), e de alguns leitores ilustres de Flaubert como, por exemplo, Baudelaire (1948), Llosa (1979), Sarraute (1996) e Sartre (1971, 1980a, 1980b). O uso de todo esse material mostra-se relevante e revelador dos *ethé* de Flaubert enquanto *sujeito-cidadão* e também enquanto *sujeito-autor*.

Entretanto, não pretendemos, com isso, esgotar os textos consultados, aprofundar nas questões concernentes à biografia e tampouco nos posicionar sobre as interrogações que esse gênero suscita. Partimos do pressuposto de que as experiências vividas interferem, ecoam, de uma forma ou de outra, no *ethos* do indivíduo, que somos a somatória daquilo que vivemos. Certamente, a imagem de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* nos ajudará a compor o *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-autor*. Para nós, um engendra o outro reciprocamente, ambos deixando vestígios que podem revelar muitos aspectos dos *ethé* de Flaubert, por um lado, e dos *ethé* da obra e das personagens, por outro.

Vemos que o *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante* é compósito. Ele inclui, dentre vários dados, os biológicos, os biográficos, os psicológicos e os sociais construídos não só pelo próprio Flaubert mas também por aqueles que discorrem sobre ele. Charaudeau (2009a, p. 325), também acredita que a construção da identidade do sujeito é compósita. Para ele,

A questão identitária é uma questão complexa. Por um lado, porque resulta de um entrecruzamento de olhares: o do sujeito comunicante que procura construí-la e impô-la a seu parceiro, o sujeito interpretante; este não pode evitar, a seu turno, de atribuir uma identidade àquele em função de seus próprios *a priori*.

Os *ethé* de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* e *sujeito-comunicante-autor* consistem, desse modo, em uma combinação de dados de sua vida, de comportamentos e traços deixados por seus atos de linguagem que se juntam, por sua vez, aos atos de linguagem de outrem sobre essa combinação e que levam os sujeitos, entre outras coisas, a reconhecer, reiterar, recriar, reforçar, legitimar, reconstruir, mascarar e / ou deslocar esses *ethé* resultando, então, em um mecanismo complexo de influências intersubjetivas e interdiscursivas. Começamos, então, com considerações a respeito do *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão*.

2.1. FLAUBERT SUJEITO-COMUNICANTE-CIDADÃO

Vemos que os biógrafos com os quais trabalhamos nessa dissertação buscam construir os *ethé* de Flaubert e explicar sua obra a partir de traços, vestígios do vivido já a partir de sua infância. Assim, suas relações com a família e com a escola durante esse período tornam-se elementos preciosos na (re)constituição desses *ethé*.

Para Aurégan (1991, p. 5), por exemplo, grande parte da infância de Flaubert foi vivida no Hospital Hôtel-Dieu, local onde seu pai, famoso médico de Rouen, trabalhava: “*Le petit Gustave vit une enfance assez morne dans le cadre austère et vaguement morbide de l’hôpital auquel est annexé le pavillon des Flaubert*”⁴¹. O autor relata que Flaubert teve uma infância difícil, na qual a doença e a morte eram presenças constantes, o que viria justificar, ou melhor, determinar a vida adulta de Flaubert e sua relação com a literatura, com as temáticas abordadas em sua obra e influenciar, de alguma forma, a construção de suas personagens. Parece-nos que Aurégan faz tais afirmações a partir do próprio testemunho de Gustave, que em uma carta endereçada a Mlle. Leroyer de Chantepie⁴², em 1857, descreve sua infância no hospital:

⁴¹ O pequeno Gustave viveu uma infância sombria no ambiente hospitalar austero e vagamente mórbido no qual está anexado o pavilhão dos Flaubert.

⁴² Maria-Sophie Leroyer de Chantepie (1800-1889) correspondeu durante anos com George Sand. Com Flaubert, teve uma relação epistolar a partir da publicação de *Madame Bovary*, que durou até a morte do autor.

Je suis né à l'hôpital (de Rouen – dont mon père était le chirurgien en chef ; il a laissé un nom illustre dans son art) et j'ai grandi au milieu de toute les misères humaines – dont un mur me séparait. Tout enfant, j'ai joué dans un amphithéâtre. Voilà pourquoi, peut-être j'ai des allures à la fois funèbres et cyniques.⁴³ (FLAUBERT, 1980, p. 697)

Reiterando essa relação entre a vida e a obra, Gaultier (*apud* PALANTE, 2008, p. 43) afirma que é possível ler *Madame Bovary* “[...] *en s’attachant à montrer sous l’aspect morbide, ainsi qu’il [Flaubert] l’a considéré lui-même avec une nuance de pessimisme, ce singulier pouvoir de métamorphose*”⁴⁴. Assim, como desdobramento / espelhamento da vida de Flaubert no livro *Madame Bovary*, podemos citar a profissão de médico de Charles e suas limitações, o ambiente mórbido da farmácia de Homais, a fragilidade da saúde de Emma, seu envenenamento e sua morte.

Nessa mesma linha de raciocínio, Biasi (2009) relaciona a fragilidade da saúde de Flaubert, desde sua infância, com o universo situacional no qual o autor viveu, ou seja, ao fato de o século XIX na França ter sido marcado por uma medicina rudimentar, incapaz de conter a alta mortalidade infantil. Os relatos apontam que durante toda a sua vida, Flaubert precisou lidar com sua saúde instável. Isso justificaria sua reclusão e o abandono dos estudos, ambos causados pelos problemas nervosos e epiléticos do autor. Toda essa situação que compõe sua vida privada marcaria a constituição do *ethos* não só de Flaubert – *sujeito-comunicante-autor*, mas também de sua obra e de suas personagens. Emma, por exemplo, é descrita diversas vezes no romance como tendo uma “*maladie nerveuse*”. Dito de outra maneira, Flaubert pode ter se valido de seus próprios sintomas para descrever os delírios e as doenças de Emma. Segundo Kashiwagi (2009, p. 209) “*Les trois épouses Bovary ont toutes quelques traits d’une épilepsie dont Flaubert parlait d’ailleurs plutôt dans sa Correspondance comme d’une ‘maladie nerveuse’*”⁴⁵.

Corroborando com o que dizem os críticos sobre o *ethos* de *doente* de Flaubert, ele próprio, em sua *Correspondance* fala a respeito de seu estado de saúde delicado. Em

⁴³ Nasci no hospital (de Rouen – onde meu pai era cirurgião-chefe; ele deixou um nome ilustre em sua arte) e cresci em meio a todas as misérias humanas – separadas por uma parede. Quando criança, brinquei no anfiteatro. Talvez por isso tenho ares ao mesmo tempo funébre e cínicos.

⁴⁴ [...] tentando mostrar o aspecto mórbido, assim como ele [Flaubert] o considerava, num tom de pessimismo, esse poder singular da metamorfose.

⁴⁵ As três esposas Bovary possuem, todas elas, alguns traços de epilepsia que Flaubert já relatava em sua *Correspondência* como uma 'doença nervosa'.

uma de suas cartas endereçadas a Colet, ele lhe diz: “*Je me suis senti tout à coup emporté par un torrent de flammes. [...] J’ai souvent senti nettement mon âme qui m’échappait, comme on sent le sang qui coule par l’ouverture d’une saignée*”⁴⁶ (FLAUBERT, 1980, p. 219). A Mlle. Leroyer, Flaubert relata como buscou a cura para sua doença:

Vous me demandez comment je me suis guéri des hallucinations nerveuses que je subissais autrefois ? Par deux moyens : 1^o en les étudiants scientifiquement, c’est-à-dire en tâchant de m’en rendre compte, et 2^o par la force de la volonté. J’ai souvent senti la folie me venir⁴⁷ (FLAUBERT, 1980, p. 716).

Voltando aos relatos dos estudiosos da vida e da obra de Flaubert, chamamos Dumesnil (*apud* LAPP, 1966, p. 171), para quem “*Flaubert utilise très nettement sa maladie nerveuse, par un phénomène d’auto-observation, et il se sert de cette observation pour créer des images*”⁴⁸.

Ao contrário do que afirmam os críticos supracitados, Lapp (1966, p. 170) diz não acreditar que Flaubert tenha explorado sua doença para criar suas personagens: “*Although it is well known that Flaubert suffered from the convulsive seizures, no complete or detailed attempt has been made, as far as I know, to demonstrate the extent to which he exploited them in his works.*”⁴⁹

Uma continuidade do posicionamento a respeito da constituição do *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão*, pode ser percebida nos relatos específicos sobre sua vida escolar, nos quais deparamo-nos com as dificuldades de Gustave de aprender a ler e a escrever. Caroline, sua sobrinha, atesta, em *Souvenirs sur Gustave Flaubert* (2012), que ele chorava por não conseguir aprender as letras com a mesma rapidez que

⁴⁶ Senti-me subitamente arrastado por uma torrente de chamas. Senti, muitas vezes, claramente, minha alma me escapar, como quando sentimos o sangue esvair-se pelas veias.

⁴⁷ Você me pergunta como me curei das alucinações nervosas que eu tinha antigamente? De duas maneiras: 1^a, estudando-as cientificamente, ou seja, tentando me dar conta do que elas são, e 2^a, pela força de vontade. Eu sempre senti a loucura me acometer.

⁴⁸ Flaubert usa muito claramente sua doença nervosa, através da auto-observação, e ele se serve disso para criar imagens.

⁴⁹ Embora se saiba que Flaubert sofria de crises convulsivas, nenhuma pesquisa completa ou detalhada, até onde sei, foi capaz de demonstrar que ele explorou essas crises em sua obra.

sua irmã mais nova. O próprio Flaubert, em *Mémoires d'un fou* [1838], sua primeira narrativa autobiográfica, faz questão de dizer que...

Je fus au collège dès l'âge de 10 ans et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes [...]. J'y vécus donc seul et ennuyé, tracassé par mes maitres et raillé par mes camarades. J'avais l'humeur railleuse et indépendante, et ma mordante et cynique ironie n'épargnait pas plus le caprice d'un seul que le despotisme de tous.⁵⁰ (FLAUBERT, 2001, p. 472)

Mais tarde, já na adolescência, durante sua passagem pelo liceu, ele é...

[...] exclu du Collège royal pour avoir dirigé un chahut monstre, Flaubert est reçu au baccalauréat le 23 août 1840. Sans mention. Sans enthousiasme, pressé par son entourage, il se résigne à poursuivre des études de droit à Paris⁵¹ (AURÉGAN, 1991, p. 6)

Flaubert não encontra seu lugar, se sente descolado e desencantado com a vida e com o ser humano. Sartre (1971) afirma que as crises nervosas de Flaubert na sua juventude são uma resposta para o impasse onde o autor se encontrava, longe da família, fazendo estudos que odiava e sendo constantemente cobrado e comparado pela figura paterna e pela sociedade ao irmão mais velho, que seguiu a carreira de médico, como o pai: “*Le corps de Flaubert prend en charge, sous forme de troubles subis, les paroles qui ne peuvent être prononcées*”⁵² (SARTRE, 1971). Com base no que afirmam Sartre e Maingueneau (2005a; 2006; 2008a; 2010a) podemos dizer que o *ethos* de Flaubert é também mostrado, presentificado pelo corpo...

Ethos pré-discursivo, ethos discursivo mostrado e ethos discursivo dito, muitas vezes um engendrando o outro, um refletindo e refratando o outro. Concordamos com Maingueneau (2001a, p. 27), quando ele afirma que “longe de enunciar num solo

⁵⁰ Frequentei o colégio desde os 10 anos e lá contraí, desde cedo, uma profunda aversão pelos homens. [...]. Lá, vivi sozinho e angustiado, perseguido por meus professores e ridicularizado pelos colegas. Tinha o humor ácido e independente, e minha mordaz e cínica ironia não poupava o capricho e despotismo de ninguém.

⁵¹ Expulso do Collège Royal por liderar um grande tumulto, Flaubert consegue se formar, sem nota (sem menção), no dia 23 de agosto de 1840. Desinteressado e sob pressão de seus familiares, ele se resigna a dar continuidade aos estudos de Direito em Paris.

⁵² O corpo de Flaubert assume, sob a forma de distúrbios sofridos, as palavras que não podem ser proferidas.

institucional neutro e estável, o escritor [Flaubert] alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade”. É justamente nesse campo, nessa “paratopia” na qual Flaubert se inscreve que buscamos delinear seus *ethé*.

A escrita de Flaubert pode ser considerada especular, visto que é composta de fragmentos do vivido. Mas ela é mais do que isso, é uma forma de Flaubert expurgar suas dificuldades de relacionamento com a família, com a escola e com o mundo, além das particularidades relativas à inscrição no campo literário. Com base nesse entendimento, temos uma passagem em *Madame Bovary* que exemplifica bem a situação. Charles Bovary é mal sucedido na cirurgia de pé equino de Hippolyte e, por essa razão, Emma o acusa de ser um médico medíocre. Nas leituras que fizemos das biografias de Flaubert, encontramos testemunhos do autor de que seu pai também foi mal sucedido na cura da doença de pé equino. Coincidência?⁵³ Ernst acredita que não. Para a autora, esse episódio traz consigo uma dupla repreensão: a de Emma em relação a Charles e a de Gustave em relação a seu pai. Desse modo, para a autora, os problemas de Gustave com a família são “curados” com a sua escrita: “[...] *les griefs de Gustave contre son père infructueux dans la science des pieds-bots et dans celle des affections morales. L’écriture sera donc sa cure*”⁵⁴ (ERNST, 2009, p. 187).

Recorrendo mais uma vez às correspondências deixadas por Flaubert, continuamos a (re)compor o *ethos* do *sujeito-comunicante-cidadão*, relatando como ele se vê e se descreve. Compartilhamos, desse modo, com a visão de Mouchard & Neefs (1986, p. 27) quando eles asseveram que:

⁵³ Sainte-Beuve, em 4 de maio de 1857, por ocasião do lançamento de *Madame Bovary*, também registra chama a atenção para os ecos da vida de Flaubert em sua obra: “*Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d’autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout !*” (SAINTE-BEUVE, 1927, p. 183) [“Filho e irmão de médicos distintos, M. Gustave Flaubert serve-se da pena como outros do escalpelo. Anatomistas e fisiologistas, eu vos encontro em toda parte”].

⁵⁴ [...] e as queixas de Gustave contra seu pai, mal sucedido na cura do pé equino e das afeições morais. A escrita será a sua cura [...]

Dans ses lettres et (selon les échos qui nous en sont parvenus) dans la conversation, Flaubert n'a guère cessé de hurler sa rage contre l'époque où un hasard malheureux l'avait laissé choir. N'était-il pas fait pour un autre temps, ou pour aucun, ou pour tous ?⁵⁵

Vejam os alguns testemunhos de Gustave sobre sua visão de mundo e de si mesmo. Em uma carta escrita a Louis Bouilhet⁵⁶, ele declara...

Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à la bouche comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir ; j'en veux faire une pâte dont je barbouillerai le XIX^e siècle, comme on dore de bougee [bouse] de vache les pagodes indiennes, et qui sait ? cela durera peut-être ?⁵⁷
(FLAUBERT, 1980, p. 600)

No desenvolvimento de nosso raciocínio sobre o *ethos* de Flaubert cidadão, mas já avançando um pouco sobre o *ethos* de Flaubert autor, esses fragmentos nos autorizam a construir alguns paralelos. Por um lado, temos Gustave com seus sentimentos e sensações em relação ao universo situacional no qual ele se encontra: uma sociedade burguesa atrasada, estúpida e sufocante. Por outro lado, sua pretensão é fazer dessa “massa” material com o qual e sobre o qual ele escreve, purificando o mundo com sua escrita. Flaubert execra a vida interiorana e despreza o camponês: “*Le paysan, qui est plat comme une punaise par amour de son bien, se transforme en bête féroce dès qu'il a perdu sa vache*”⁵⁸ (FLAUBERT, 1997, p. 248). Entretanto, é com base nesse universo e nesse tipo de sociedade que se inspira e escreve *Madame Bovary*.

A mediocridade do mundo descrita por Flaubert parece ser responsabilidade também da burguesia. Para Poyet (2007, p. 155), por exemplo, “*Flaubert n'accepte pas [cette] médiocrité: qui pourrait le lui reprocher?*”⁵⁹ Já na sua infância, em suas primeiras

⁵⁵ Em suas cartas, e (de acordo com o feedback que chegou até nós) em conversas, Flaubert nunca deixou de gritar sua raiva contra a época em que um infeliz acidente lhe havia acontecido. Não foi ele feito para um outro tempo, ou nenhum, ou para todos?

⁵⁶ Louis Bouilhet (1822-1869), escritor e dramaturgo francês, professor de literatura e funcionário da biblioteca de Rouen, foi amigo de Flaubert e crítico severo de *Madame Bovary*, durante sua escritura.

⁵⁷ O ódio que sinto contra a estupidez de minha época me sufoca. Tenho a sensação de me subir merda à boca como hérnias comprimidas. Mas quero guardá-la, condensá-la, torná-la dura; fazer disso uma massa com a qual emporcalharei o século XIX, assim como se doiram com merda de vaca os pagodes indianos, e quem sabe? será que isso dura?

⁵⁸ O camponês, que é desprezível como uma pulga, se transforma em besta feroz quando perde sua vaca.

⁵⁹ Flaubert não aceita a mediocridade quem poderia culpá-lo?

cartas aos amigos do colégio, Gustave censura a atitude dos burgueses. Aos nove anos de idade, ele já se mostra consciente do universo a seu redor: “*Tu as raison de dire que le jour de l’an est bête [...] J’écrirais des comédies et toi tu écriras tes rêves; et comme il y a une dame qui vient chez papa et qui nous conte toujours des bêtises je les écrirais*”⁶⁰ (FLAUBERT, 1973, p. 4).

Em uma outra carta, agora endereçada a Colet, Gustave lhe confessa: “*Je me délecte profondément dans la contemplation de toutes les ambitions aplaties. [...] On ne pourra être plus bourgeois ni plus nul*”⁶¹ (FLAUBERT, 1973, p. 492-493). Continuando, em carta escrita à sua mãe, por ocasião de sua estada em Atenas, o autor diz: “*Que les bourgeois soient heureux, je ne leur envie pas leur lourde félicité!*”⁶² (FLAUBERT, 1973, p. 734). Dos excertos acima citados, percebemos que ele critica a maneira de ser, de viver e de ver o mundo por parte dos burgueses. Ao dizer isso, Gustave se mostra, mostra sua identidade, seu *ethos*.

Além de atacar a classe burguesa, Flaubert não poupa críticas à Igreja, à Medicina, às classes intelectual e política de sua época. De acordo com Donatelli (2009), o autor zombava dos saberes e dos conhecimentos produzidos por seus contemporâneos, que afirmavam lhe serem suficientes. Flaubert criticava também os ditos do cristianismo, considerados por ele imorais: “*je hais la démocratie (telle du moins qu’on l’entend en France), parce qu’elle s’appuie sur la ‘morale de l’évangile’, qui est l’immoralité même.*”⁶³ (FLAUBERT, 1997, p. 314). Flaubert estabelece, assim, uma equivalência entre Estado, Ciência e Religião, todos rebaixados à condição de estupidez e imoralidade.

Como podemos observar, Flaubert era um homem de opiniões fortes. Ele dizia odiar os republicanos: “*Les républicains de toute nuance me paraissent les pédagogues*

⁶⁰ Você está certo em dizer que a virada do ano é estúpida. [...] Gostaria de escrever comédias e você escreverá sobre seus sonhos, e como há uma senhora que vem à casa de meu pai e que sempre nos diz coisas absurdas, eu escreveria sobre elas.

⁶¹ Deleito-me profundamente na contemplação de todas as ambições rasas. [...] Não há nada mais burguês nem mais estúpido.

⁶² Que os burgueses sejam felizes, não lhes invejo sua felicidade pesada.

⁶³ Odeio a democracia (tal como a entendemos na França, pelo menos), porque ela se apóia na “moral do evangelho”, que é ela também a própria imoralidade.

*les plus sauvages du monde*⁶⁴ (FLAUBERT, 1980, p. 152); detestar os religiosos: “*La fraternité est une des plus belles inventions de l’hypocrisie sociale. On crie contre les jésuites.*”⁶⁵ (FLAUBERT, 1980, p. 313), desprezar os críticos: “*La critique est au dernier échelon de la littérature comme forme, presque toujours, et comme valeur morale, incontestablement.*”⁶⁶ (FLAUBERT, 1980, p. 368; grifos do autor).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Aurégan (1991, p. 98) nos mostra que Flaubert rejeitava o socialismo, que ele chamou de “farsa do passado”; reprovava as utopias revolucionárias: “*on a senti instinctivement ce qui fait le fond de toutes les utopies sociales: la tyrannie, l’anti-nature, la mort de l’Âme.*”⁶⁷ (FLAUBERT, 1991, p. 402); recusava o conservadorismo: “*la peur du socialisme va nous jeter dans un régime conservateur d’une bêtise renforcée*”⁶⁸ (FLAUBERT, 1997, p. 324). Tinha um desprezo aristocrático pelo povo, a quem ele nomeava “*le troupeau toujours haïssable*” (FLAUBERT, 1997, p. 375-376)⁶⁹; era pessimista com relação a democracia: “*tout le rêve de la démocratie est d’élever le prolétaire au niveau de bêtise du bourgeois*”⁷⁰. (FLAUBERT, 1997, p. 384) Em suma, um anarquista niilista: “*tous les drapeaux ont été tellement souillés de sang et de merde qu’il est temps de n’en plus avoir du tout*”⁷¹ (FLAUBERT, 1997, p. 64).

Para alguns críticos, no entanto, Flaubert seria um artista que finge sentir o que sente. Mouchard & Neefs (1986, p. 28), se perguntam, por exemplo, se “*les colères de Flaubert, pourtant, ne sont-elles pas théâtrales? Ne tournent-elles pas à la pose, parfois?*”⁷² Essa leitura do *ethos* de Flaubert é possível, se levarmos em consideração o que ele diz, por exemplo, sobre a Arte: “*L’Art est une représentation; nous ne devons*

⁶⁴ Os republicanos de todo tipo me parecem os pedagogos os mais selvagens do mundo.

⁶⁵ A fraternidade é uma das mais belas invenções da hipocrisia social. Abaixo os jesuitas.

⁶⁶ A crítica está muito aquém da literatura enquanto forma, quase sempre, e como *valor moral*, incontestavelmente.

⁶⁷ [...] sentimos, no fundo, o que fazem todas as utopias sociais: a tirania, a anti-natureza, a morte da alma.

⁶⁸ [...] o medo do socialismo vai nos jogar em um regime conservador de estupidez reforçada.

⁶⁹ [...] o rebanho sempre odioso.

⁷⁰ [...] o sonho de toda democracia é elevar o proletariado ao nível de estupidez da burguesia.

⁷¹ [...] todas as bandeiras foram tão sujas de sangue e de merda que está na hora de acabar com tudo isso.

⁷² Não seriam, no entanto, teatrais, as raivas de Flaubert? Não seriam elas, às vezes, uma pose?

penser qu'à représenter. (FLAUBERT, 1980, p. 157). [...] *C'est le seul moyen de supporter l'existence.* (FLAUBERT, 1980, p. 832). [...] *L'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses!* (FLAUBERT, 1980, p. 691). [...] *Le culte de l'art donne de l'orgueil; on n'en a jamais trop. Telle est ma morale*⁷³ (FLAUBERT, 1997, p. 648). Para o autor, a Arte é, assim, o que possibilita o homem fugir de sua existência medíocre e alcançar a plenitude, ou seja, o Bem e o Belo, conforme veremos no excerto abaixo.

Assim, a única saída encontrada por Flaubert para fazer face à estupidez do mundo, à mediocridade dos homens sejam eles burgueses, políticos, religiosos, intelectuais, parece ser sua escrita, sua arte. Mas também a Arte, segundo Flaubert, (FLAUBERT, 2007, p. 885) está sujeita às idiotices dos homens:

Il n'y a de bête, en fait d'art, que i) le gouvernement; ii) les directeurs de théâtre; iii) les éditeurs; iv) les rédacteurs en chef des journaux; v) les critiques autorisés; enfin tout ce qui détient le Pouvoir, parce que le Pouvoir est essentiellement stupide. Depuis que la Terre tourne, le Bien et le Beaux ont été en dehors de lui.⁷⁴

Aumentando um pouco mais o leque de temas que nos ajudam a (re)tratar o *ethos* de Flaubert cidadão, passemos aos registros de suas experiências amorosas e sexuais. Em carta enviada a Colet, Gustave revela que *“Il y a peu de femmes que, de tête au moins, je n'ai pas déshabillées jusqu'au talon. [...] Quant à l'amour, ç'a été le grand sujet de réflexion de toute ma vie*⁷⁵ (FLAUBERT, 1980, p. 124).

Ainda que tenha refletido sobre o amor, tido algumas amigas e amantes, Gustave nunca se casou, nunca formou um lar com nenhuma mulher. Retificando esse ponto de vista, em outra ocasião, ele conta a Colet que,

⁷³ A Arte é uma representação; devemos, então, representar. [...] É o único meio de suportar a existência. [...] A Arte deve estar acima dos problemas pessoais e das susceptibilidades nervosas. [...] O culto à Arte é motivo de orgulho; ela nunca é demais. Esse é o meu lema.

⁷⁴ Há imbecis envolvidos também com as artes: i) o governo; ii) os diretores de teatro; iii) os editores; iv) os redatores-chefes dos jornais; v) os críticos autorizados; enfim, todos aqueles que detem o Poder, porque o Poder é essencialmente estúpido. Desde que o mundo é mundo que o Bem e o Belo estiveram fora do Poder.

⁷⁵ Há poucas mulheres que, de cabeça pelo menos, eu não tenha despido até o calcanhar. [...] Quanto ao amor, ele tem sido o grande tema de discussão na minha vida.

Quant à vivre avec une femme, à me marier, comme vous me le conseillez, c'est un horizon que je trouve fantastique. Pourquoi ? Je n'en sais rien. L'être féminin n'a jamais été emboîté dans mon existence⁷⁶ (FLAUBERT, 1997, p. 597)

Além disso, o autor nunca teve filhos. A ideia de ter filhos o apavorava:

L'idée de donner le jour à quelqu'un me fait horreur. Je me maudirais si j'étais père. – Un fils de moi, oh non, non, non! que toute ma chair périsse, et que je ne transmette à personne l'embêtement et les ignominies de l'existence⁷⁷ (FLAUBERT, 1980, p. 205).

Ainda que Gustave não tenha tido filhos sabemos que ele criou, com o auxílio de sua mãe, a sobrinha Caroline. Depois da morte da irmã, ele assumiu a responsabilidade de educar a criança e de assegurar seu futuro.

Durante boa parte de sua vida adulta, Gustave preferiu se isolar em sua casa em Croisset, onde tinha sossego para escrever sua obra. Quase não participava dos eventos mundanos de Paris.⁷⁸ Durante muitos anos, recluso, Flaubert mostrava-se sensível, frágil, infeliz e registrava seus sentimentos em suas cartas: “*Je me sens devenir de jour en jour plus sensible et plus émouvable. Un rien me met la larme à l'œil. Il y a des choses insignifiantes qui me prennent aux entrailles*”⁷⁹ (FLAUBERT, 1973, p. 678). Nos perguntamos, aqui, se (e em que medida) a tristeza e a infelicidade de Emma Bovary foram constituídas, de forma especular, aos sentimentos do escritor, se (e em que medida) soariam como um eco da situação vivida por seu criador.

Percebemos, em outras correspondências a Colet, que há uma certa melancolia no tom que ele usa para descrever seus hábitos de ermitão: “*Si vous saviez dans quelle plate monotonie je vis, vous vous étonneriez même que je m'aperçoive encore de la différence*

⁷⁶ Quanto a viver com uma mulher, casar-me, como você me aconselha, esse é um horizonte que acho fantástico. Por quê? Eu não sei. O ser feminino nunca se encaixou em minha vida.

⁷⁷ A ideia de dar vida a alguém me horroriza. Me amaldiçoaria se fosse um pai. - Um filho meu, oh não, não, não! que toda minha carne apodreça, e que eu não transmita a ninguém a estupidez e as ignomínias da existência humana.

⁷⁸ Barthes (2000, p. 170) nomeia esse recolhimento de Flaubert de “sequestro flaubertiano”.

⁷⁹ Sinto que me torno a cada dia mais sensível e mais emotivo. Qualquer coisa me faz chorar, mesmo as mais insignificantes me tocam profundamente.

*de l'hiver à l'été et du jour à la nuit.*⁸⁰ (FLAUBERT, 1980, p. 17) Dois anos mais tarde, ele confessa...

Moi, je me suis recuit dans ma solitude. Ma mère prétend que je deviens sec, hargneux et malveillant. Ça se peut! Il me semble pourtant que j'ai encore du jus au cœur. L'analyse que je fais continuellement sur moi me rend peut-être injuste à mon égard [...] Je suis très las⁸¹ (FLAUBERT, 1980, p. 456).

Esse tom de desânimo continua sendo a tônica em uma outra carta, dessa vez à Mme Jules Sandeau, na qual ele se compara ao tempo: “*Je suis comme le temps, sombre et sans soleil.*”⁸² (FLAUBERT, 1991, p. 232)

Apesar de levar uma vida reclusa, Gustave, depois da morte de seu pai e sua avó paterna, em 1846, e de sua mãe, em 1870, reforça seu *ethos* de solitário, ao confessar a Maxime du Camp⁸³ que sentia falta da família, da companhia e da visita de seus amigos: “*Je vis seul, très seul, de plus en plus seul. Mes parents sont morts. Mes amis me quittent ou changent.*”⁸⁴ (FLAUBERT, 1973, p. 265)

Flaubert, aos vinte e quatro anos, escreve a esse mesmo amigo, relatando-lhe as sensações físicas e psíquicas as quais estava vivendo naquele momento. São sensações que, direta ou indiretamente, reforçam seu *ethos*:

Et moi j'ai les yeux secs comme du marbre. C'est étrange autant je me sens expansif, fluide, abondant et débordant dans les douleurs fictives, autant les vraies restent dans mon cœur âcres, dures; elles s'y cristallisent à mesure qu'elles y viennent⁸⁵ (FLAUBERT, 1973, p. 257).

⁸⁰ Se você soubesse como vivo na monotonia, você ficaria surpresa ao saber que eu ainda consigo ver a diferença entre o inverno e o verão, entre o dia e a noite.

⁸¹ Recolho-me em minha solidão. Minha mãe acha que estou me tornando seco, grosseiro e hostil. É bem provável! Parece-me, entretanto, que ainda tenho forças no coração. A meu ver, a análise que faço constantemente de mim torna-me uma pessoa injusta. [...] Estou muito cansado.

⁸² Sou como o tempo, sombrio e sem sol.

⁸³ Maxime du Camp (1822-1894), autor e fotógrafo francês, membro da Academia Francesa, foi fundador da *Revue de Paris* e contribuidor assíduo da *Revue des Deux Mondes*. Foi amigo e interlocutor de Flaubert, sobretudo, enquanto esse escrevia *Madame Bovary*.

⁸⁴ Vivo sozinho, muito sozinho, cada vez mais sozinho. Meus pais morreram. Meus amigos me abandonaram ou mudaram.

⁸⁵ Tenho os olhos secos como mármore. É estranho, quanto mais me sinto expansivo, fluido, abundante e transbordante de dores fictícias, mais as dores reais permanecem em meu coração amargas e duras; elas se cristalizam assim que ali chegam.

No mesmo ano, ele escreve a Ernest Chevalier⁸⁶, dizendo-lhe que não mudou, que desde que se conheceram, continua sendo a mesma pessoa, com os mesmos hábitos de outrora. Seu *ethos* de solitário é mais uma vez revelado, dito por ele próprio, valendo-se da metáfora de uma ostra que vive no aquário para descrever seu ambiente de trabalho e ilustrar sua condição:

Moi je reste tel que tu m'as connu, sédentaire et calme dans ma vie bornée, le cul sur mon fauteuil et la pipe au bec. Je travaille, je lis, je fais un peu de grec, je rumine du Virgile ou de l'Horace, je me vautre sur un divan de marocain vert que j'ai fait confectionner récemment. Destiné à me mariner sur place, j'ai fait orner mon bocal à ma guise et j'y vis comme une huître rêveuse⁸⁷ (FLAUBERT, 1973, p. 293).

Através das leituras dos relatos sobre Flaubert e também de suas cartas, tentamos recuperar, ainda que fragmentadamente, o *ethos* do *sujeito-comunicante-cidadão*. Iniciamos nossas considerações valendo-nos de fragmentos de sua história de vida, que percorremos cronologicamente desde seu nascimento, passando pela sua infância, adolescência até chegar à vida adulta. Como se fechássemos um círculo da vida, como último aspecto a considerar com relação a esse *ethos* específico, trataremos da temática da morte.

Ao escrever a Colet sobre a morte da sua personagem Emma, Flaubert diz saber o que é passar pela experiência da morte: “*Je suis sûr que je sais ce que c'est que mourir*”⁸⁸ (FLAUBERT, 1980, p. 219). Seguindo essa linha de raciocínio, podemos dizer, juntamente com Poyet (2007, p. 59), que o autor possui uma “[...] *désespérance affichée, une justification de l'envie de suicide qui viendra quelquefois [le] frôler!*”⁸⁹ Assim, na saúde e na doença, na alegria e na tristeza, na vida e na morte, mais uma vez podemos

⁸⁶ Ernest Chevalier (1820-1887) foi amigo de infância de Flaubert e destinatário de um grande número de cartas escritas pelo escritor, desde a sua juventude até 1850, momento em que se afastam devido ao casamento do amigo e sua diplomação em Direito.

⁸⁷ Continuo o mesmo desde que você me conheceu, sedentário e calmo na minha vida limitada, com a bunda na minha cadeira e o cachimbo na boca. Trabalho, leio, estudo um pouco de grego, rumino Virgílio ou Horácio, deito-me em um sofá de couro verde que mandei fazer recentemente. Destinado a me marinar no mesmo lugar, decorei meu aquário a meu gosto e vivo nele como uma ostra sonhadora.

⁸⁸ Tenho certeza de que sei o que é morrer.

⁸⁹ [...] uma desesperança estampada, uma justificativa para o desejo de suicídio que virá, às vezes, atormentá-lo!

imaginar, crer que o *ethos* de Flaubert e o de Emma, de alguma forma, se tocam, numa espécie de eco.

Percebemos, ao final desse trajeto, a importância da *Correspondance* de Flaubert, na qual ele se revela, revela seu jeito de ser, de ver e ler o mundo e a si próprio. Todos esses excertos de que nos valem aqui nos levam a supor que as experiências pelas quais Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* passou em sua infância, sua adolescência e também em sua vida adulta marcaram, compuseram sua identidade, seus *ethé*, moldando seu caráter e também construindo a imagem que o autor criou de si mesmo e, talvez, o de Emma, como veremos mais adiante. Feitas essas considerações, passemos à próxima seção onde nos detemos no *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-autor*.

2.2. FLAUBERT SUJEITO-COMUNICANTE-AUTOR

Chega, agora, o momento de analisarmos a composição do *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-autor*. A riqueza de dados trazidos à tona pelos *corpora* com os quais trabalhamos faz com que sejam abordados vários aspectos capazes de nos ajudar a tratar desse *ethos*. Nesse percurso, muito provavelmente, negligenciaremos muitos pontos, fatos da vida do autor, devido a pluralidade e a diversidade de possíveis objetos de discussão revelados pela leitura dos *corpora*. Entretanto, atentaremos para discorrer sobre os aspectos mais recorrentes e considerados mais relevantes e que, por conseguinte, proporcionam uma amplitude maior de reflexões.

Como vimos na seção anterior, o *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* se mostra presente, direta ou indiretamente, nos *corpora* escolhidos. Afinal, seu *ethos* se faz não só a partir daquilo que ele viveu enquanto cidadão, mas também a partir dos relatos sobre sua vida. Agora, nas próximas seções, continuamos a ver que esse *ethos* se liga ao *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-autor*. Certamente, aquilo que o autor viveu na sua vida privada refletirá naquilo que ele escreveu. De maneira especular, os dois *ethé* se amalgamam, se (con)fundem.

2.2.1. FLAUBERT E SUAS DIFICULDADES COM A ESCRITA

Ao contrário do que pensam alguns biógrafos, certos críticos partem do princípio de que mais importante do que se debruçar sobre a vida privada de um autor, é conhecê-lo no seu fazer literário, nas suas relações com a escrita. Para esses críticos, deve haver primazia dos aspectos literários em detrimento dos extraliterários, ainda que ambos se complementem e confluam para o entendimento do *ethos* do autor. Flaubert parece concordar com esses críticos ao afirmar: “*je n’aime pas intéresser le public avec ma personne*”⁹⁰ (FLAUBERT, 1997, p. 379). Lemos, nesse fragmento, o seu oposto ali implícito, ou seja, Flaubert quer interessar o público com seu trabalho de autor. Dito de outra maneira, Flaubert prefere ser lembrado por seu *ethos de autor* ao seu *ethos de cidadão*.

Segundo Poyet (2007, p. 199), por exemplo,

En fait, les propos de Flaubert visent le plus souvent à une approche globale qui permette de généraliser des concepts à partir de leur établissement spécifique et personnel. Flaubert apparaît bien comme un penseur de la littérature et c’est bien dans cette dimension très intellectualisante qu’il convient d’abord d’inscrire son discours épistolaire. Avant d’être un écrivain qui raconte son travail, Flaubert est un philosophe de l’art littéraire, un conceptualiseur qui s’oppose pour ce faire, d’avance, à toutes les idées reçues, à toutes les facilités et à toutes les compromissions.⁹¹

Para Poyet, Flaubert, antes mesmo de ser um romancista, é um filósofo da literatura, *ethos* que pode ser apreendido em sua *Correspondance*. Esse posicionamento coincide com nossa leitura segundo a qual o *ethos* de Flaubert pode ser mostrado, dito e efetivado por sua função autor, pensador, intelectual, alguém que possui uma visão particular da Literatura, de uma maneira geral, e da sua própria escritura, em particular. Na esteira do que foi mencionado no fragmento acima, até mesmo na *Correspondance* podemos

⁹⁰ [...] não gosto de interessar o público com a minha pessoa.

⁹¹ De fato, os propósitos de Flaubert visam, frequentemente, uma abordagem global que permita generalizar conceitos a partir de seu estabelecimento específico e pessoal. Flaubert surge como um pensador da literatura e é nessa dimensão bastante intelectualizante que devemos inscrever primeiramente seu discurso epistolar. Antes de se tornar um escritor que fala sobre seu trabalho, Flaubert é um filósofo da arte literária, um conceitualizador que se opõe com antecedência a todos os estereótipos, a todas as facilidades e a todos os compromissos.

perceber elucubrações de Flaubert a respeito da Literatura, do seu fazer literário, e, por conseguinte, seu *ethos* de autor.

Mesmo com “a morte do autor”, nos termos de Barthes (1987, p. 49-53), que realiza um esvaziamento da figura do autor, priorizando a escritura e a imanência do texto, afirmando que a figura do autor é um construto histórico, acreditamos que seu *ethos* permanece vinculado à sua vida e é passível de ser resgatado em sua obra.

Flaubert, por sua vez, afirma, em carta a Colet, que ele “[...] *veut qu’il n’y ait pas dans [son] livre un seul mouvement, n’y une seule réflexion de l’auteur*”⁹² (FLAUBERT, 1980, p. 43). Cinco anos mais tarde, em uma outra carta escrita a Mlle. Leroyer de Chantepie, Flaubert tece novamente comentários sobre seu papel de autor. Numa linha um pouco divergente daquilo que ele havia dito anteriormente, (e também diferente da de Barthes), ele vê o autor não como uma instância morta, esvaziada e sem importância, mas, ao contrário, divina. Ele afirma que “*L’artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu’on le sente partout, mais qu’on ne le voie pas*”⁹³ (FLAUBERT, 1980, p. 691).

Segundo Gengembre (1990, p. 17-46), Flaubert é um escritor para quem o exercício da literatura é visto como problemático. A sequência e encadeamento natural de ideias são duas das maiores dificuldades que o autor precisa lidar quando se trata de tecer seu texto. O árduo processo de criação lhe desgasta e lhe toma muito tempo. Em cartas enviadas a Colet, em anos subsequentes, Flaubert declara que, na confecção de *Madame Bovary*, sente dificuldades de escrever:

J’ai commencé hier au soir mon roman. J’entrevois maintenant des difficultés de style qui m’épouvantent. Ce n’est pas une petite affaire que d’être simple. J’ai peur de tomber dans le Paul de Kock ou de faire du Balzac chateaubrianisé.⁹⁴ (FLAUBERT, 1980, p. 5)

Bovary aura été un tour de force inouï et dont moi seul jamais aurai conscience: sujet, personnage, effet, etc., tout est hors de moi.⁹⁵ (FLAUBERT, 1980, p. 140)

⁹² [...] quer que não haja no [seu] livro um só movimento, uma só reflexão do autor.

⁹³ O artista deve estar em sua obra assim como Deus na criação, invisível e todo-poderoso; podemos senti-lo em todos os lugares, ainda que não possamos vê-lo.

⁹⁴ Comecei o meu romance na noite passada. Agora posso ver as dificuldades de estilo que me aterrorizam. Não é fácil ser simples. Tenho medo de ser como Paul de Kock ou de fazer um Balzac chateaubrianizado.

La *Bovary* marche à pas de tortue; j'en suis désespéré par moments [...] Quelle lourde machine à construire qu'un livre, et compliquée surtout!⁹⁶ (FLAUBERT, 1980, p. 156)

Je n'ai jamais de ma vie rien écrit de plus difficile que ce que je fais maintenant [...] il me faut faire parler, un style écrit, des gens du dernier commun... (FLAUBERT, 1980, p. 159-160)⁹⁷

Dieu! Que ma *Bovary* m'embête! J'en arrive à la conviction quelques fois qu'il est *impossible d'écrire*. J'ai à faire un dialogue de ma petite femme avec un curé, - dialogue canaille! et épais. Et, parce que le fonds est commun, il faut que le langage soit, d'autant plus propre. L'idée et les mots me manquent. Je n'ai que le *sentiment*. (FLAUBERT, 1980, p. 301; grifos do autor)⁹⁸

Além de traçar a imagem do romance *Madame Bovary*, seu *ethos*, nesses fragmentos, Flaubert confessa suas dificuldades com a escrita, mas, também, faz uma espécie de crítica (literária) a Paul de Kock, a Balzac e a Chateaubriand, cujos traços estilísticos o autor teme parecer.

Em uma outra carta a Colet, Flaubert continua sua reflexão a respeito do fazer literário: *Mais quant à arriver à devenir un maître, jamais, j'en suis sûr. Il me manque énormément, l'innéité d'abord, puis la persévérance du travail.*" (FLAUBERT, 1973, p. 303)⁹⁹

Uma continuidade desse posicionamento a respeito do *ethos* de Flaubert-autor como desdobramento de Flaubert-cidadão, ou melhor, entre o escritor e o homem, pode ser percebida no trecho transcrito abaixo:

Une définition de l'écrivain ou le roman d'un homme : le dilemme est posé là, dans la confrontation entre les deux aspects irréductibles de Flaubert, tantôt homme et bien homme, qui se plait et pousse quelques jérémiades, et l'écrivain qui s'enthousiasme et se

⁹⁵ *Bovary* terá sido um feito inédito do qual somente eu terei consciência: assunto, personagem, efeito etc., tudo isso está além de mim.

⁹⁶ A *Bovary* caminha a passos de tartaruga; em certos momentos, fico desesperado com isso [...] Que tarefa árdua essa a de fazer um livro, e, sobretudo, complicada!

⁹⁷ Nunca escrevi nada na minha vida mais difícil do que o que estou fazendo [...] É preciso ter um estilo de escrita comum como falam as pessoas comuns.

⁹⁸ Deus! Como minha *Bovary* me chateia! Ela me leva, às vezes, à convicção de que é impossível escrevê-la. Estou criando um diálogo da minha pequena mulher com um padre, - diálogo canalha! e grosseiro. – E como o fundo é muito ordinário, é necessário que a linguagem seja um tanto quanto clara. A ideia e as palavras me fogem. Tenho somente o sentimento.

⁹⁹ Quanto a conseguir tornar-me um mestre, nunca, tenho certeza. Sinto muita falta; primeiramente do inato, depois da perseverança no trabalho.

montre toujours transporté par la littérature, qu'il la lise ou l'écrive. (POYET, 2007, p. 271)¹⁰⁰

Em sua *Correspondance*, temos várias passagens nas quais Flaubert atesta que não consegue escrever e, para conseguir um ambiente propício ao trabalho da escrita, o autor se recolhe, como dissemos, por vários anos em Croisset. Na trilha de Poyet, Pater (1966a, p. 26) acredita que, se recolhendo, o autor descobre a vocação da sua vida – escrever: “*Necessitated by weak health to the regularity and the quiet of a monk, he was but kept the closer to what he had early recognized as his vocation in life.*”¹⁰¹

O próprio Flaubert parece assumir integralmente o ponto de vista de Poyet e Pater quando afirma, em carta enviada a Du Camp, que:

Quant à mon poste d'homme de lettres, je te le cède de grand cœur [...] Je suis tout bonnement un bourgeois qui vit retiré à la campagne, m'occupant de littérature et sans rien demander aux autres, ni considération, ni honneur, ni estime même¹⁰² (FLAUBERT, 1980, p. 121).

Também em 1852, em seu segundo ano de escrita de *Madame Bovary*, Flaubert se queixa da solidão e das dificuldades em encontrar seu verdadeiro objetivo. Em mais uma carta a Colet, ele menciona que a falta de regularidade no trabalho de escrita do romance lhe atrapalha, lhe corta o ritmo: “*J'ai bien du mal à me remettre au travail. Ces 15 derniers jours de repos m'ont tout à fait dérangé. Pour le moment mon sujet me manque entièrement. Je ne vois plus l'objectif. La chose à dire fuit au bout des mes mains quand je la veux saisir*”¹⁰³ (FLAUBERT, 1980, p. 27).

¹⁰⁰ Uma definição do escritor ou o romance de um homem: o dilema se coloca no confronto entre os dois aspectos irredutíveis de Flaubert, o homem que gosta de se lamentar e o escritor que se entusiasma e se mostra sempre levado pela literatura, seja a lida ou escrita por ele.

¹⁰¹ Ele precisava da regularidade e da quietude de um monge, por causa de sua saúde frágil. Ao se recolher, ele se manteve mais próximo daquilo que ele reconheceu como sua vocação.

¹⁰² Quanto à minha posição de homem de letras, eu a cedo com prazer [...] eu vivo simplesmente como um burguês que vive isolado no interior, ocupando-me com a literatura e sem pedir aos outros, ou consideração, ou a honra ou mesmo a estima.

¹⁰³ Tenho dificuldades para voltar ao trabalho. Esses 15 dias de descanso acabaram me atrapalhando bastante. Agora, o assunto me foge completamente. Não consigo ver o objetivo. A coisa a dizer escapa das minhas mãos quando tento segurá-la.

O que vemos claramente nessas passagens é a construção do *ethos* do autor (e também de seu romance), forjado por ele próprio na sua relação com a escrita. A imagem de Flaubert vítima do seu próprio trabalho é desenhada em cada carta, cada vez que ele fala sobre o processo de escritura. Dedicado à Literatura, vivendo dela, por ela e para ela, Flaubert se autoneomeia “*homme-plume*”: “[...] *je suis un homme-plume, je sens par elle, à cause d’elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle*” (FLAUBERT, 1980, p. 42).¹⁰⁴ Em outros termos, diríamos que a situação de Flaubert é paradoxal. Sempre insatisfeito com aquilo que escreve, ele não desiste, procura, obstinadamente, na escrita, o conforto que ela lhe nega. Escrever, escrever de novo, refazer, não abandonar o trabalho, buscando a perfeição – sua obsessão, seu objetivo final. As dificuldades de se trabalhar a escrita não é dissimulada, ao contrário, torna-se tema de reflexão importante na *Correspondance*.

Vemos, entretanto, com Flaubert, que o processo de escritura nem sempre é penoso e que, apesar das dificuldades, é na Literatura que o autor encontra sua vocação e seu alento. Encerramos essa seção com dois excertos sobre o prazer que a escrita, que o trabalho literário proporciona ao autor:

N’importe, bien ou mal, c’est une délicieuse chose que d’écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. [...] Le seul moyen de supporter l’existence, c’est de s’étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle.¹⁰⁵ (FLAUBERT, 1980, p. 483/832)

Enfin! Étourdissons-nous avec le bruit de la plume et buvons de l’encre. Ça grise mieux que le vin. (FLAUBERT, 1991, p. 167) [...] Le vin de l’Art cause une longue ivresse et il est inépuisable.¹⁰⁶ (FLAUBERT, 1980, p. 832)

¹⁰⁴ [...] sou um homem-pena, sinto por ela, por causa dela, em relação a ela e muito mais com ela.

¹⁰⁵ Pouco importa, bem ou mal, escrever é uma coisa deliciosa. Ao escrever, não somos mais nós mesmos, circulamos por toda a nossa criação. [...] O único meio de suportar a existência é se lançar na literatura como em uma orgia perpétua.

¹⁰⁶ Enfim! Embriaguemo-nos com o barulho da pena e bebamos a tinta. Isso é melhor que vinho. [...] O vinho da Arte causa uma longa embriaguez e ele é inevitável.

2.2.2. O ESTILO DE FLAUBERT

Convictos de que o *ethos* de Flaubert se fez e se faz a partir do que ele viveu e partir daquilo que escreveu, partimos, aqui, de mais um pressuposto: o de que o *ethos* de Flaubert se constrói na maneira como ele escreve. Vimos acima que Flaubert *sujeito-comunicante-autor* temia que seu estilo se parecesse com os de Paul de Kock, de Balzac e de Chateaubriand. Apesar desse seu medo, ele não conseguiu escapar das comparações entre esses e tantos outros autores. Para Bart (1966c p. 74), por exemplo, “*Flaubert discovered upon publishing Madame Bovary how much his work invites comparison with the novels of Balzac. The setting, the subject, even the characters seem to belong to the Comédie Humaine.*”¹⁰⁷

O fato de propor um desdobramento de Flaubert em duas instâncias especulares, EUc-cidadão e EU-c autor, não é privilégio nosso. O próprio autor se vê dividido no que diz respeito a seu estilo:

Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts: un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d’aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l’idée; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu’il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu’il reproduit. [...] Je fais du style cannibale. (FLAUBERT, 1980, p. 30; grifos do autor)¹⁰⁸

Esses estilos de que fala Flaubert traduzem-se na sua maneira singular, individual e subjetiva de escrever e ver a literatura.

A maneira particular de escrever de Flaubert faz com que certos críticos lhe imputem o *ethos* de escritor-cirurgião. Sainte-Beuve (1927), por exemplo, compara a escritura de Flaubert à profissão de médico (tão presente na obra e na vida do autor).

¹⁰⁷ Flaubert descobriu, após a publicação de *Madame Bovary*, o quanto seu trabalho convida à comparação com os romances de Balzac. O cenário, o assunto, até mesmo as personagens parecem pertencer à *Comédie Humaine*.

¹⁰⁸ Há em mim, literariamente falando, dois homens distintos: um que gosta de *gritarias*, de lirismo, de grandes voos de águia, de todas as sonoridades da frase e das ideias de vanguarda; um outro que pesquisa e cava o real como pode, que gosta de denunciar o pequeno acontecimento de forma tão veementemente quanto o grande, que gostaria de fazer sentir quase *materialmente* as coisas que ele reproduz. [...] Faço o estilo canibal.

Segundo ele, Flaubert manipula a pena assim como outros (incluindo seu pai) o bisturi. Aurégan (1991, p. 38-39), por sua vez, afirma que a maneira de escrever de Flaubert, sempre impessoal, fria e impassível, chocou e escandalizou seus contemporâneos, por unir o passado ao presente de sua história de vida e de sua escritura. Aurégan (1991, p. 17), valendo-se do jargão médico, assevera que: “*Décrire pour Flaubert ne consiste pas à mimer le réel mais à le miner. La description [...] de Flaubert, fils du positivisme, est analytique, disséquant le réel pour mettre à nu son anatomie*”.¹⁰⁹ Também para Kashiwagi (2009, p. 207),

Flaubert a beaucoup de lien avec la médecine. [...] Son expérience directe de la médecine a contribué à l’élaboration de *Madame Bovary* tout autant que l’utilisation d’une documentation et la connaissance des évolutions de la science médicale au XIXe siècle, dont le roman rend bien compte.¹¹⁰

Além de Aurégan e Kashiwagi, Vatan (2009, p. 225) também afirma que “[les thèmes médicaux] confèrent à Flaubert le statut d’un écrivain-médecin dressant un tableau clinique impartial sans avoir à répondre moralement des excès de son héroïne.”¹¹¹ E, finalizando, Bart (1966a, p. 40), diz que “*Flaubert’s writings of the novel do give enormous importance to scientism, the belief in the great role properly to be attributed to science*”.¹¹² Assim, mais uma vez, percebemos um *ethos* ecoar no outro, reciprocamente: o de Flaubert sujeito-comunicante-cidadão e de Flaubert sujeito-comunicante-autor, ambos instituídos na sociedade burguesa francesa do século XIX, ambos produzindo ecos até os dias de hoje.

¹⁰⁹ Descrever, para Flaubert, não é imitar a realidade, mas miná-la. A descrição [...] de Flaubert, filho do positivismo, é analítica, dissecando o real para expor sua anatomia.

¹¹⁰ Flaubert tem muitas ligações com a Medicina. [...] Sua experiência direta com a Medicina contribuiu com a elaboração de *Madame Bovary*, bem como com a utilização de uma documentação e o conhecimento da evolução da Ciência Médica no século XIX, cujo romance tematiza.

¹¹¹ [os temas médicos] conferem à Flaubert o estatuto de um escritor-médico, estabelecendo um quadro clínico imparcial, sem responder pelos excessos morais de sua heroína.

¹¹² [...] Os escritos de Flaubert sobre o romance dão enorme importância ao cientificismo, à crença no grande papel a ser atribuído à ciência.

2.2.3. FLAUBERT E O REALISMO

Nessa seção, discutimos o *ethos* de Flaubert, composto a partir de reflexões sobre a sua inscrição no movimento literário *Realismo*. Antes, porém, faz-se necessário apresentar, ainda que sucintamente, algumas questões sobre essa escola literária. Em primeiro lugar, cabe dizer que não é nossa intenção discutir questões relativas à problemática de gênero e subgêneros, seja ele discursivo, textual ou literário, e tampouco tratar das características específicas do gênero literatura e seus subgêneros. Em segundo lugar, acreditamos ser suficiente montar um panorama sobre a escola literária *Realismo* que atenda aos nossos objetivos, ou seja, que nos ajude a elucidar o *ethos* de Flaubert dentro desse gênero no qual os críticos geralmente o classificam.

É comum lermos que o *Realismo* é definido a partir de alguns traços temáticos comuns a um grupo de escritores, ligados a um momento histórico específico (segunda metade do século XIX). Como exemplo desses traços, podemos citar: cientificismo, impessoalidade, imparcialidade, neutralidade, impassividade, descrições predominantemente detalhadas, objetivas e frias de personagens e cenários que demonstram desequilíbrios sociais e morais, reação ao *Romantismo* e suas imaginações, subjetividades e sentimentalismos, denúncia das injustiças sociais, desprezo pela burguesia, retrato fiel do cotidiano construído a partir da realidade circundante do autor, linguagem clara e equilibrada. Complementando essa lista já extensa, Llosa enumera aquilo que ele considera características próprias da escrita de Flaubert: “[...] o método flaubertiano: esta lenta, escrupulosa, sistemática, obsessiva, teimosa, documentada, fria e ardente construção de uma história. (LLOSA, 1979, p. 60) [...] Flaubert é um dos escritores mais lúcidos a respeito deste processo de conversão do real em fictício” (LLOSA, 1979, p. 73).

Em seu manual didático, Nicola (1993, p. 158) registra que “*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é considerado o primeiro romance realista da literatura universal”. Faraco e Moura (1995, p. 219) coadunam com a visão de Nicola, ao afirmarem que “A publicação do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, na França, é um dos marcos importantes do realismo”. Para citarmos um exemplo de manual francês,

temos em Rincé & Lecherbonnier (1986, p. 427) o seguinte depoimento: “*Flaubert n’aura jamais vraiment fini avec ses fantasmes romantiques, parce que son réalisme n’est pas seulement l’antidote d’un romantisme ‘viscéral’: il en est aussi le paradoxal aboutissement*”¹¹³.

Cabe ressaltar que Flaubert não gostava dos críticos e tampouco de ser classificado em escolas literárias. Em carta a Colet, o autor registra sua aversão por aqueles que “criticavam” sua obra: “*Ses critiques (gens de lettres) sont des putains qui finissent par ne plus jouir. Ils traitent l’art comme celle-ci les hommes, lui sourient tant qu’ils peuvent, mais ne l’aiment plus*”¹¹⁴ (FLAUBERT, 1980, p. 105). Flaubert registra, em vários momentos, seu desgosto em ser “enquadrado” seja como escritor realista, seja como romântico. Fiquemos somente com dois desses momentos: “*On me croit épris du réel, tandis que je l’exècre; car c’est en haine du réalisme que j’ai entrepris ce roman*” (FLAUBERT, 1980, p. 643)¹¹⁵. “*Mais je m’abîme le tempérament à tâcher de n’avoir pas d’école! A priori, je les repousse toutes. [...] Je recherche, par-dessus tout, la Beauté, dont mes compagnons sont médiocrement en quête*” (FLAUBERT, 1997, p. 1000)¹¹⁶.

Retomando todas essas características que definem o movimento *Realismo* e as “aplicando” à obra de Flaubert, não nos surpreende o fato de o autor ser tachado de *realista* pelos críticos. Ainda que ele deteste o real e não aceite o título de “mestre do realismo”, se seguirmos os manuais e a divisão da literatura em gêneros, percebemos que todas as características acima listadas definem perfeitamente a obra de Flaubert e, por conseguinte, seu *ethos* de *sujeito-comunicante-autor*.

Dando sequência ao delineamento do *ethos* de Flaubert a partir de seu pertencimento a uma escola literária, citamos Auerbach (1966, p. 132), segundo o qual,

¹¹³ Flaubert não acabou com seus fantasmas românticos, porque seu realismo não é apenas o antídoto de um romantismo ‘visceral’: ele é também o resultado paradoxal.

¹¹⁴ Esses críticos (homens das Letras) são como putas que não gozam mais. Eles tratam a arte como se ela fosse igual a eles, lhe sorriem enquanto podem, mas não a amam mais.

¹¹⁵ Dizem que sou apaixonado pelo real, enquanto que, na verdade, eu o execro, pois é somente por ódio ao realismo que escrevi esse romance.

¹¹⁶ Mas faço o possível para não ter escola! *A priori*, eu rejeito todas elas. [...] Estou procurando, acima de tudo, a beleza, pela qual meus companheiros estão procurando mal.

“*In Flaubert realism becomes impartial, impersonal, and objective*”¹¹⁷; e Aurégan (1991, p. 17), que endossa a visão de Flaubert a respeito da relação entre autor e obra:

S’abstenant de juger les personnages ou les événements qu’il [Flaubert] présente, le récit acquiert une sorte d’objectivité impersonnelle, le fameux ‘regard clinique’ qu’évoquait Sainte-Beuve. Ainsi mis à distance, décrit en extériorité, privé de cette solidarité qui unissait le créateur à sa création, le monde est vidé de sa signification, exhibant sa laideur et son néant. C’est cette impartialité affectée, ce refus de juger ses personnages que le procureur Pinard reprochera à l’auteur de *Madame Bovary* en déclarant : ‘l’œuvre au fond n’est pas morale.’¹¹⁸

Com base nos fragmentos acima, vemos que há concordância entre vários críticos a respeito de Flaubert e sua forte ligação com o movimento literário *Realismo*, ou melhor dizendo, com o *ethos* de autor-realista. Ainda que o autor negue sua inserção na escola *realista*, vemos, através da escrita do próprio autor, que o real é seu campo de pesquisa literário e que a realidade se funde nele.

Finalizando essa seção, vale registrar mais um depoimento que nos possibilita retomar o paralelo entre o trabalho de escritura de Flaubert, ou seja, o do *EUc autor*, com sua insatisfação com o mundo, ou seja, o do *EUc cidadão*:

Flaubert n’a cessé de révéler la médiocrité et la laideur du réel ainsi que l’instinct d’imbécillité enraciné dans la société de son époque. [...] La faillite de l’intelligence, les sottises individuelles et collectives ne sont plus alors situées historiquement mais acquièrent un aspect universel comme si la Bêtise constituait l’essence même de l’homme. Dans sa vision pessimiste et nihiliste qui a recours à l’humour grotesque, l’écrivain déshumanise l’être humain et désacralise l’existence.’ (EVRARD & VALETTE, 1999, p. 45)¹¹⁹

¹¹⁷ O realismo em Flaubert torna-se imparcial, impessoal e objetivo.

¹¹⁸ Abstendo-se de julgar as personagens ou os acontecimentos que ele [Flaubert] apresenta, a narrativa adquire uma espécie de objetividade impessoal, o famoso ‘olhar clínico’ evocado por Sainte-Beuve (1927). Assim, colocado à distância, descrito em sua exterioridade, privado dessa solidariedade que unia o criador à sua criação, o mundo é esvaziado de sua significação, exibindo sua feiura e seu niilismo. É essa imparcialidade afetada, essa recusa em julgar suas personagens que Pinard, procurador de justiça, acusou o autor de *Madame Bovary*, declarando: ‘a obra, no fundo, não é moral.’

¹¹⁹ Flaubert não parou de revelar a mediocridade e a feiura do real, assim como o instinto de imbecilidade enraizado na sociedade de sua época. [...] A falta de inteligência, as loucuras individuais e coletivas não são mais situadas historicamente, mas adquirem um aspecto universal como se a Estupidez constituísse a própria essência do homem. Em sua visão pessimista e niilista na qual usa o humor grotesco, o escritor desumaniza o ser humano e dessacraliza a existência.

2.2.4. ETHOS DE FLAUBERT POR ILUSTRES

Selecionamos para essa seção um conjunto de fragmentos de opiniões de pessoas ilustres no universo da Literatura que nos ajudam a construir, eles também, o *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-autor*. Começamos por Sarraute (1996), teórica, crítica literária e escritora do Nouveau Roman francês, segundo a qual o nome de Flaubert traduz-se como unanimidade: ele é o mestre de todos os literatos, o precursor do romance atual, ponto indiscutível. Ainda segundo a escritora, Flaubert responde, com sua obra, às preocupações e às exigências dos escritores de hoje. Por se preocupar com o fazer literário, dar ênfase aos aspectos formais, estruturais do romance, dedicar-se à linguagem, ao discurso, Flaubert é tido, por Sarraute, como escritor pioneiro, *avant-garde* do romance moderno:

Livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait, n'est-ce pas là tout ce vers quoi tend le roman moderne? Et comment, après cela, douter que Flaubert en est le précurseur ? (SARRAUTE, 1996, p. 1640)¹²⁰

Assim como para Sarraute, Flaubert é tido por Llosa como um precursor, sobretudo devido à sua reflexão sobre a importância absoluta da forma. Segundo Llosa (1979), que escreveu *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*, Flaubert transformou em tema de romance o mundo dos homens medíocres e os espíritos desprezíveis e, concomitantemente, mostrou que na ficção tudo depende essencialmente da forma. Llosa, em um movimento catártico, constrói seu próprio *ethos*, ao construir os *ethé* de Flaubert e de sua obra. *A Orgia Perpétua* é uma crítica, e, ao mesmo tempo, uma autocrítica.

Se, por um lado, Llosa se identifica com o *ethos* de Flaubert autor, sobretudo no que diz respeito a forma de ver, ler e compor o romance, por outro lado, ele, ao criticar Gustave em sua forma de ver o mundo, acaba traçando seu *ethos* de *sujeito-comunicante*:

¹²⁰ Livros sobre nada – quase sem assunto, sem personagens, intrigas e todos os velhos acessórios –, reduzidos a um puro movimento que os aproxima de uma arte abstrata; não apontaria tudo isso para o romance moderno? Daí, como duvidar que Flaubert seja o precursor do romance moderno?

Flaubert era um profundo egoísta no que diz respeito à injustiça social, e, ao longo de sua vida, não se preocupou senão com os problemas que diziam respeito a sua pessoa e à literatura. Com o pretexto de odiar o burguês, odiava e desprezava os homens; amava a literatura porque lhe parecia uma maneira de escapar à vida e de vingar-se dela, e no que se refere à história era terrivelmente pessimista: o futuro sempre seria pior que o presente, que era pior que o passado, e nada tinha remédio, fato que, ademais, não lhe parecia injusto, porque os homens não mereciam outra coisa. Este ceticismo catastrófico e arrogante sobre o destino humano é, talvez, a recôndita explicação de sua teoria da impassibilidade, sua defesa de uma arte indiferente e objetiva, na qual tudo acontece sem emoção nem intervenção alheia, de uma literatura sem moralidade. (LLOSA, 1979, p. 187)

Nos delineamentos dos *ethé* de Flaubert feitos por Sarraute e Llosa, constata-se que o autor é um talentoso escritor, que revolucionou a forma de escrever, que concebeu sua obra, tida como referência de literatura universal, harmonizando a estrutura e o tema composto de um universo sórdido, povoado por mediocridades e estupidez.

Cabe registrar que o posicionamento de Sarraute e Llosa não coincide completamente com o de Sartre (1971), que escreveu a obra inacabada, toda ela sobre Flaubert, em três volumes – *L'Idiot de la famille* –, na qual critica Flaubert de ter sistematicamente distorcido a realidade social de sua época, em uma escolha neurótica que obedece a todas as motivações pessoais assim como ideológico-literárias. Para Sartre, Flaubert teria se tornado o grande escritor do Segundo Império porque, em sua juventude, escolheu o devaneio e a misantropia universal.

Em entrevista concedida a Clément e a Pingaud, Sartre (1980a, p. 33-37), afirma que:

Flaubert se relisait fort mal. Il y avait des choses qu'il ne comprenait pas. On ne peut pas dire qu'il était bête, mais on ne peut pas dire qu'il était intelligent. C'était autre chose; c'était une intelligence très moyenne, avec, par moment, des vues d'une grande pénétration. [...] Il n'était jamais vrai dans son rapport avec les autres, et les gens étaient gênés autour de lui sans savoir exactement pourquoi. [...] Je suis très sévère avec lui, pourquoi ne le serai-je pas ? [...] Il n'est pas sympathique, il est ridicule, mais il a écrit *Madame Bovary*. [...] Je n'aime pas Flaubert. [...] Quand je disais là ce ne sont pas des insultes, ce sont des regrets.¹²¹

¹²¹ [...] Flaubert se relia muito mal. Haviam coisas que ele não entendia. Não podemos dizer que ele era estúpido, mas não podemos dizer que ele era inteligente. Era outra coisa; era uma inteligência mediana, com, em alguns momentos, visões de grande penetração.[...] Ele não era jamais verdadeiro em suas relações com os outros, e as pessoas eram incomodadas por ele sem saberem exatamente porque. [...] Sou muito severo com ele, porque não o seria? [...] Ele não é simpático, ele é ridículo, mas ele escreveu *Madame Bovary*. Não gosto de Flaubert. [...] Quando falo mal dele não considero insultos, são contrições.

Ainda que considere *Madame Bovary* uma obra prima, Sartre, nesse fragmento, (re)compõe o *ethos* de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* amalgamado ao *ethos* de *sujeito-comunicante-autor*, o *ethos* de uma pessoa antipática e desagradável.

Nessa mesma entrevista, Sartre liga a imagem de Flaubert à imagem de Emma Bovary. Para o autor:

En fait, [Flaubert] était sans aucun doute androgyne : Emma, c'est lui, mais pas au sens où on le dit d'après lui-même ('Madame Bovary c'est moi.') C'est dans les fantasmes, les images. C'est une chose particulière, une manière d'être, de concevoir le monde. [...] Chez Flaubert, j'ai à faire à un vrai androgyne. Un drôle d'androgyne, tout est toujours tellement grossier chez lui [...] *Madame Bovary*, c'est une vraie femme, malgré le machisme de Flaubert. [...] Il y a là un sens de la femme chez un machiste. (SARTRE, 1980a, p. 34/37)¹²²

Sartre, nesse excerto, liga os *ethé* de Flaubert *sujeito-comunicante* ao *ethos* da personagem Emma Bovary, mostrando suas semelhanças, as influências de um no outro. Antes de fecharmos esse capítulo sobre os *ethé* de Flaubert *sujeito-comunicante*, propomos tratar de mais uma faceta de sua identidade já anunciada por Sartre, aquela ligada ao *ethos* de Emma Bovary. Cabe ressaltar que não é nossa intenção nesse momento tratar do *ethos* de Emma propriamente dito. Para isso, dedicamos um outro capítulo.

2.2.5. FLAUBERT E SEU *ETHOS* LIGADO AO DE EMMA

Para um grande número de críticos e biógrafos, é natural, sintomática, a confluência entre os *ethé* de Flaubert *sujeito-comunicante* e os de sua personagem Emma Bovary. Os *ethé* de ambos ecoam uns nos outros. Para Aurégan (1991, p. 45), por exemplo:

¹²² Na verdade, [Flaubert] era, sem dúvida, andrógino: Emma, é ele, mas não no sentido do que ele diz de si mesmo ('Madame Bovary c'est moi'.) É nas fantasias, nas imagens. [...] É uma coisa particular, uma maneira de ser, de conceber o mundo. [...] Em Flaubert, vejo um verdadeiro andrógino. Um andrógino esquisito, tudo é, o tempo todo, tão grosseiro nele [...] *Madame Bovary*, é uma verdadeira mulher, apesar do machismo de Flaubert. [...] Há ali um sentido da mulher em um machista.

Emma est un double de son créateur. Comme l'artiste, elle cherche à dépasser par l'imagination les limites que lui impose le réel; comme lui, elle occupe une place marginale dans la vie sociale, dépouillée de tout pouvoir économique et politique. Mais le créateur donne forme à ses rêves, il les écrit et Emma n'est qu'une lectrice, simple consommatrice passive des rêves des autres. En cela elle est le contraire même de l'écrivain.¹²³

Com base nessas comparações, Aurégan (1991) conclui que Flaubert, ao construir a personagem, criou Emma à sua imagem e semelhança, e que a vida de Emma, com seu fracasso e seu suicídio, é a forma como o autor se desprende de seu passado “romântico”. Em uma associação durável e reciprocamente proveitosa, os *ethé* de Flaubert e de Emma se (con)fundem.

Nessa mesma linha de raciocínio, Baudelaire (1948, p. 239), vê, na simbiose entre Flaubert e Emma, uma doação recíproca de sangue, fazendo com que Emma possua em seu corpo o sangue de Flaubert e, ao mesmo tempo, que Flaubert possua o sangue de Emma: “[Flaubert] *n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et ... Madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, Madame Bovary est restée un homme.*”¹²⁴ Tal simbiose é confirmada pelo próprio Flaubert, ao afirmar que:

Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, - ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, - deux indigestions réelles car j'ai vomi tout mon dîner.¹²⁵ (FLAUBERT, 1991, p. 562)

Desse modo, percebemos uma via de mão dupla na escrita de Flaubert, o que nos ajuda a, mais uma vez, compor seus *ethé*. O autor se utiliza dos sintomas de suas personagens

¹²³ Emma é um duplo de seu criador. Assim como o artista, ela procura ultrapassar, pela imaginação, os limites que o real lhe impõe; assim como ele, ela ocupa um lugar marginal na vida social, privada de todo o poder econômico e político. Seu criador, entretanto, dá forma aos seus sonhos, ele os escreve e Emma é somente uma leitora, mera consumidora passiva dos sonhos dos outros. Nisso, ela é o oposto do escritor.

¹²⁴ [Flaubert] não foi capaz de deixar de injetar um sangue viril nas veias de sua criação, e ... Madame Bovary, pelo que há nela de mais enérgico, mais ambicioso e mais sonhador, Madame Bovary permaneceu um homem.

¹²⁵ Meus personagens imaginários me afetam, me perseguem, ou melhor, eu é que estou neles. Enquanto descrevia o envenenamento de Emma Bovary, tinha o sabor de arsênico na boca, e estava eu próprio envenenado de tal modo que fui acometido de duas indigestões consecutivas muito reais, pois vomitei todo o meu jantar.

para justificar seus próprios, e, em um caminho inverso, se vale de seus próprios sintomas para compor os *ethé* de Emma, ainda que ele negue, textualmente, em uma carta a Leroyer de Chantepie, essa relação e diga exatamente o contrário:

Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y a en une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. (FLAUBERT, 1980, p. 691)¹²⁶

Como podemos perceber, em uma espécie de circularidade, de espelhamento ou de eco, os *ethé* de Flaubert *sujeito-comunicante* dão vida aos *ethé* de Emma e essa, por sua vez, ajuda a delinear os *ethé* de Flaubert.

Em conformidade com todos os testemunhos colhidos nesse capítulo, constatamos que não há “um” Flaubert, mas vários Flaubert, que emergem de cada leitura de cada um dos que convidamos para compor esse capítulo, todas elas ligadas a uma conjuntura psico-sócio-histórica. Reiteramos, por fim, o que diz Pingaud (1980) a esse propósito:

[...] Rares sont ceux qui prennent Flaubert en bloc: pour Proust ou pour Kafka, Flaubert, c'était essentiellement *L'éducation*. Pour Sartre comme pour James, c'est *Bovary*. Aujourd'hui l'accent se déplacerait plutôt vers *Bouvard* et *La Tentation*. Ainsi, il y a des Flaubert qui se succèdent depuis un siècle.¹²⁷ (PINGAUD, 1980, p. 1).

Vimos nesse capítulo que Flaubert é o EU-comunicante responsável pela elaboração do texto, pelas escolhas lexicais, pelas ideias propostas. É ele quem estabelece o contrato comunicativo e se utiliza de estratégias enunciativas para propor os sentidos de seus textos. Segundo Charaudeau (2008, p. 49),

[...] não há relação de transparência entre EUE e EUC. EUE é somente uma representação linguageira parcial de EUC. O EUE é apenas uma máscara de discurso usada por EUC. [Há] um EUE que mascara a intencionalidade do EUC [...] o EUE oculta o EUC em maior

¹²⁶ *Madame Bovary* não tem nada de verdadeiro. É uma história totalmente inventada; não coloquei na obra nada de meus sentimentos nem de minha existência. A ilusão (se existe alguma) vem, ao contrário, da impessoalidade da obra. Esse é um dos meus princípios, o de não me inscrever nela.

¹²⁷ Raros são aqueles que tomam Flaubert em bloco: para Proust ou para Kafka, Flaubert era, essencialmente, *A educação [sentimental]*. Para Sartre, assim como para James, Flaubert era [*Madame Bovary*]. Hoje, a ênfase se deslocaria mais para *Bouvard [et Pécuchet]* e para *A Tentação [de Saint-Antoine]*. Assim, há vários Flaubert que se sucedem há mais de um século.

ou menor grau. [...] Em todo caso, nunca afirmaremos que Eue é totalmente transparente com relação a EUC.

Nossa proposta nesse capítulo foi o de retirar, ainda que parcialmente, essa máscara e revelar, ao menos um pouco, sua identidade, seu *ethos* para, com isso, mostrar seus desdobramentos e suas relações que essa instância enunciativa estabelece com as demais no romance *Madame Bovary*.

Valendo-nos mais uma vez da metáfora utilizada por Charaudeau, e aplicando-a a Flaubert, o sujeito-comunicante, ainda que coberto (e justamente utilizando-se dessa cobertura) pela máscara dos sujeitos-enunciadores (narrador e personagens), se revela. Dito de outra maneira, valendo-se da voz do narrador¹²⁸ e das demais personagens, Flaubert profere seu discurso, escreve sua obra, registra sua visão de mundo e, ao fazer isso, se mostra, constrói seus *ethé*.

Ressaltamos, no final desse capítulo, o caráter plural, multifacetado e até mesmo, por vezes, contraditório de Flaubert: crítico, doente, melancólico, produtivo, pessimista, romântico, mas também realista, revoltado, incompreendido... eis algumas imagens que espelham Flaubert, *ethé* que ecoam suas múltiplas identidades.

¹²⁸ Cabe registrar que, mesmo conscientes de sua importância na obra, por questões didáticas e estruturais, decidimos por não nos debruçarmos, nessa dissertação, sobre o complexo narrador do romance *Madame Bovary*, sua constituição, suas funções, seus *ethé*. Sugerimos, para suprir essa falta, a leitura da obra de Sartre (1971), por exemplo.

CAPÍTULO III

*Madame Bovary c'est moi!*¹²⁹

(FLAUBERT)

¹²⁹ Madame Bovary sou eu!

3. O ROMANCE *MADAME BOVARY* E SEUS *ETHÉ*

Madame Bovary appartient à l'Art.¹³⁰ (SAINTE-BEUVE, 1927, p. 164)

Madame Bovary, une véritable œuvre d'art [qui] n'a pas besoin de réquisitoire [...] une gageure, une vrai gageure, un pari, comme toutes les œuvres d'art, – était créée.¹³¹ (BAUDELAIRE, 1948, p. 238)

Madame Bovary, une révolution dans les lettres.¹³² (MAUPASSANT *apud* NEEFS, 2006a, p. 30)

Madame Bovary, une peinture exécration au point de vue de la morale.¹³³ (PINARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 627)

Madame Bovary is simply not a nice novel about nice people [...] is fortunately an inimitable work. [...] Everything in the book is ugly.¹³⁴ (JAMES, 1966, p. 55-63)

Madame Bovary, un livre sur rien.¹³⁵ (SARRAUTE, 1996, p. 1640)

Madame Bovary n'est pas le livre sur rien, mais un livre sur des riens.¹³⁶ (DUCHET, 2006, p. 43)

Madame Bovary é, com efeito, um mundo de seres cujas existências se compõem de mesquinhezas, hipocrisias, misérias e sonhos menores. (LLOSA, 1979, p. 117)

Madame Bovary, un roman à portée sociale, sinon idéologique.¹³⁷ (GENGEMBRE, 1990, p. 112)

Madame Bovary, un roman de la fatalité.¹³⁸ (THIBAUDET *apud* WADA, 2009, p. 206)

Madame Bovary, un roman de la médecine.¹³⁹ (AZOULAI, 2009, p. 231)

¹³⁰ *Madame Bovary* pertence à Arte.

¹³¹ *Madame Bovary*, uma verdadeira obra de arte, que não precisa de “julgamento” [...] um desafio, um verdadeiro desafio, uma aposta, como todas as obras de arte, – foi criada.

¹³² *Madame Bovary*, uma revolução nas letras.

¹³³ *Madame Bovary*, uma pintura execrável sob o ponto de vista da moral.

¹³⁴ *Madame Bovary* não é simplesmente um romance agradável sobre pessoas boas. [...] felizmente, é uma obra inimitável. [...] Tudo no livro é feio.

¹³⁵ *Madame Bovary*, um livro sobre nada.

¹³⁶ *Madame Bovary* não é um livro sobre nada, mas sobre os nada.

¹³⁷ *Madame Bovary*, um romance de impacto social, até mesmo ideológico.

¹³⁸ *Madame Bovary*, um romance da fatalidade.

¹³⁹ *Madame Bovary*, um romance da Medicina.

Assim como procedemos no capítulo II, iniciamos esse terceiro capítulo também com uma série de aforizações, agora a respeito do livro *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e também pela mesma razão: a forte ligação que elas têm com a temática desse capítulo. As aforizações que abrem esse capítulo sintetizam, parcialmente, a multiplicidade de *ethé* de *Madame Bovary* e sua complexidade. Cabe ressaltar que, nesse capítulo, trataremos dos *ethé* do romance construídos por Flaubert e por terceiros, por leitores ilustres que convidamos para se manifestarem sobre a obra.

Para cada palavra que compõe *Madame Bovary*, certamente houve e haverá muitas outras, enunciadas, escritas, publicadas sobre ela. Houve e ainda haverá muito mais, se levarmos em conta a vida de Flaubert *sujeito-comunicante-cidadão* e *sujeito-comunicante-autor*, considerado por muitos um dos maiores escritores de todos os tempos. Paradoxalmente, poderíamos dizer que *Madame Bovary* dispensa comentários visto que, para Baudelaire (1948), por exemplo, e também para muitos outros leitores, trata-se de uma obra perfeita. Mas, apesar de tudo o que já foi dito, ainda assim, *Madame Bovary* não se esgota. Essa dissertação e, mais especificamente, esse capítulo, é uma prova recente disso.

Para a consecução dos nossos objetivos e tendo em vista nosso direcionamento metodológico, que tenciona colocar em destaque a construção dos *ethé* de *Madame Bovary*, achamos por bem dividir esse capítulo em partes. Iniciamos com uma reflexão a respeito do título do livro, por acreditarmos que ele é de suma importância na composição de sua imagem, de seu *ethos*. Em seguida, contamos com a colaboração do próprio Flaubert, que tece comentários sobre seu romance. Após colher o testemunho de Flaubert, tratamos do processo judicial contra a *Revue de Paris* e seus editores e contra o autor e sua obra. Na sequência, passamos a palavra àqueles que, ao comentarem a obra, nos ajudam a tecer seus *ethé*. Fechando esse capítulo, far-se-á necessário abordar a problemática da inscrição de *Madame Bovary* no movimento literário *realismo*. Como já dito, isso certamente ajuda a marcar, a especificar o *ethos* da obra, do autor e até mesmo da personagem.

3.1. *ETHOS* DE *MADAME BOVARY* A PARTIR DO TÍTULO

O título de um livro funciona como uma espécie de cartão de visita. Em contato com ele, iniciamos um entendimento daquilo que será lido. O título geralmente sinaliza uma perspectiva interpretativa, antecipa algumas informações contidas no interior da obra, de modo a formar a opinião prévia do leitor. É comum lermos um livro porque nossa atenção foi captada primeiramente pelo título. Ele é o prenúncio, um *ethos prévio* do texto. Um dos principais objetivos do título é captar a atenção do leitor. Daí, a importância de refletirmos sobre poder do título do romance de Flaubert e sobre a construção dos sentidos propostos por ele.

O título e o subtítulo de um livro exercem uma função intelectual, nos ensinam, nos guiam a ler o texto. Para Eco, eles delineiam, sugerem e apresentam aquilo ou aquele(a) que será narrado(a); eles são já são uma interpretação (ECO, 2001). Já para Sarraute (1972, p. 48), “*Le titre [d’un roman] est toujours une chose extrêmement grossière et simplifiée.*”¹⁴⁰ Ao lermos o título do livro de Flaubert – *Madame Bovary* –, podemos até concordar com Sarraute que é apenas mais um título como outro qualquer, simples, grosseiro e simplificado, pois não traz muitas informações a respeito do que se trata. De um livro chamado *Madame Bovary* espera-se a narrativa sobre uma mulher casada. O nome próprio tem como referência um estado civil, ainda que, para Duchet (1976, p. 143), “*rien dans ce titre n’appartient à Emma*”¹⁴¹, ou seja, o sobrenome de *Bovary* pertence a Charles e o título de *Madame* não faz exatamente jus ao papel da personagem no romance.

Entretanto, esse título ganha especificidade e riqueza quando acompanhado de seu subtítulo¹⁴² – *Mœurs de province* – o que nos remete a uma sociedade específica – a província –, e à forma como ela vive – seus modos. Um romance cujo título evidencia

¹⁴⁰ O título [de um romance] é sempre uma coisa extremamente grosseira e simplificada.

¹⁴¹ Nada nesse título pertence a Emma.

¹⁴² O subtítulo do romance de Flaubert, *Madame Bovary*, foi suprimido nos catálogos das livrarias no século XIX e ignorado pelas editoras e por muitos críticos a partir de então. Cabe ressaltar que a edição da Pléiade (1951), assim como várias outras edições, inclusive em língua portuguesa, não contam com o subtítulo. Intitula-se somente *Madame Bovary*. Mesmo assim, achamos por bem, nessa dissertação, “resgatar” o subtítulo do romance, para nos ajudar na consecução de nossos objetivos.

relações simbólicas e dicotômicas tais como Paris / província, cidade / campo, sociedade rural / sociedade urbana, camponês / burguês, privado / público, homem / mulher, normas / transgressões. Esses *Mœurs de province* são, na verdade, as vozes que ditam as condutas, que pronunciam os intertextos, que decidem os modos e os modelos da sociedade de Flaubert: “*Oui, ce sont bien là les mœurs de cette province où je suis né, où j’ai passé ma vie*”.¹⁴³ (FLAUBERT, 1980, p. 654)

Gengembre (1990, p. 33) também trata da importância do título na obra de Flaubert. Segundo o autor, “*au commencement était le titre*.”¹⁴⁴ e negligenciar o título (e o subtítulo) do romance de Flaubert seria privar-se de uma abordagem mais completa, mais interessante. Flaubert não inova na escolha do título (completo): valeu-se do código balzaquiano, um título quase arquetípico. O subtítulo completa, complementa o título, classifica a obra em uma espécie de subgênero, de subcategoria, o que, como já dissemos anteriormente, orienta a leitura, sugere um percurso, cria uma expectativa. O subtítulo do romance pode ser, então, entendido como uma (re)formulação do título, um prolongamento que se inscreve em sua dupla determinação, a dos *mœurs* e a da *province*. As vozes dos modos e da província são, desse modo, parte integrante do romance, o constitui em texto e em sociedade. Vemos, assim, que o título e o subtítulo interferem, direcionam e condicionam a construção dos sentidos e os *ethé prévios* do romance.

Tratamos, a seguir, da colaboração de Flaubert na compreensão do *ethos* da obra *Madame Bovary*.

3.2. ETHOS DE MADAME BOVARY SEGUNDO FLAUBERT

Iniciamos essa seção com uma celeuma que envolve a célebre frase que teria sido dita por Flaubert e que sintetiza, de certa maneira, a imagem que ele constrói de seu romance: “*Madame Bovary c’est moi!*”. Depois de pesquisarmos, vimos que não se pode comprovar que essa frase foi realmente enunciada por Flaubert. Até onde pudemos aferir,

¹⁴³ Sim, estão bem aí os costumes dessa província onde eu nasci, onde passei minha vida.

¹⁴⁴ No início, era o título.

ela não está registrada em nenhum documento, em nenhuma carta ou manuscrito. Dizem que foi uma afirmação oral feita à sua amiga Amélie Bousquet¹⁴⁵. Também não se sabe ao certo, pela ambiguidade da frase, se *Madame Bovary* refere-se ao romance ou à personagem. Ainda que não se possa provar que Flaubert a pronunciou, e a que(m) se refere, essa aforização nos remete ao *ethos*, seja de Flaubert, seja do romance *Madame Bovary*, seja da personagem Madame Bovary. De qualquer maneira, temos uma aforização (dentre várias outras) que constrói sentidos diversos e ecos de *ethos*.

Como já vimos, Flaubert, ao mesmo tempo que redige o romance *Madame Bovary*, escreve parte de sua *Correspondance*. Nela, o autor, reflete sobre o processo de escritura do romance e, conseqüentemente, delinea, traça imagens da obra. Pelo o que as cartas nos apresentam, conforme já dito, o trabalho de escritura lhe despertou muitas emoções. Em várias passagens, Flaubert confessa que *Madame Bovary* é complicada, que lhe dá muito trabalho. São comuns sentimentos tais como ódio, desprezo, desespero, amargura, tédio, cansaço, ansiedade, relacionados à complexidade e às dificuldades de escrita em geral e desse romance em particular.

De acordo com carta escrita a Colet, a expectativa de Flaubert (1980, p. 31) é de que *Madame Bovary* seja um livro sobre nada, visto que sua busca por um romance perfeito baseava-se não no tema, mas na forma, no estilo:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.¹⁴⁶

Desde o momento em que iniciou *Madame Bovary*, grande parte de sua correspondência é marcada por declarações semelhantes ao excerto acima, expressando seus sentimentos e sensações no que diz respeito à obra, ao processo de sua produção, enfim, ao *ethos* do romance.

¹⁴⁵ Amélie Bosquet (1815-1904), escritora francesa que publicava sob o pseudônimo de Emile Bosquet, correspondente de Flaubert e inspiradora de algumas cenas da obra *Madame Bovary*.

¹⁴⁶ O que me parece lindo, o que gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem ligação com o exterior, que se sustentasse por si próprio, pela força interna de seu estilo, como a terra se sustenta sozinha, um livro que não tivesse quase nenhum assunto ou pelo menos que o assunto fosse quase invisível, se fosse possível.

A obra, publicada primeiramente em folhetim, causou um grande *frisson* na sociedade francesa, no momento de seu lançamento, o que levou Flaubert a escrever inúmeras cartas nas quais ele “se explica”. Em algumas delas, o autor esclarece a origem de *Madame Bovary*. Quando os críticos literários contemporâneos de Flaubert o acusavam de ser ele próprio a fonte de inspiração para sua obra, ele respondia: “*C’est une histoire totalement inventée; je n’y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence*”¹⁴⁷ (FLAUBERT, 1980, p. 691). Outros diziam, ainda, que ele teria se inspirado em um caso da época, o de Delamare – habitante da cidade de Ry, que traiu o marido médico e se suicidou depois de ser descoberta. Porém, Flaubert nega toda e qualquer influência externa. Em uma carta a Émile Cailteaux¹⁴⁸, ele reafirma: “*Non, Monsieur, aucun modèle n’a posé devant moi. Madame Bovary est une pure invention. Tous les personnages de ce livre sont complètement imaginés et Yonville-l’Abbaye lui-même est un pays qui n’existe pas ainsi que la Rieulle, etc.*”¹⁴⁹. (FLAUBERT, 1980, p. 728). Entretanto, em uma outra carta a Colet, Flaubert se contradiz, ao confessar uma outra posição a respeito da influência de sua vida na sua obra: “*Je me suis toujours défendu de rien mettre de moi dans mes œuvres, et pourtant j’en ai mis beaucoup.*”¹⁵⁰ (FLAUBERT, 1973, p. 302).

Do exposto, vimos que Flaubert constrói o *ethos* de sua própria obra como uma estratégia discursiva para a preservação de sua própria face, no sentido de gerar efeitos específicos. De acordo com seu ponto de vista, a partir de seu testemunho registrado em suas cartas, ele sintetiza seu posicionamento a respeito de *Madame Bovary*: “*Toute la valeur de mon livre, s’il en a une, sera d’avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire*”¹⁵¹ (FLAUBERT, 1980, p. 57).

¹⁴⁷ *Madame Bovary* não é real. É uma história totalmente inventada, eu não coloquei a metade dos meus sentimentos ou minha existência.

¹⁴⁸ Tabelião francês, correspondente ocasional de Flaubert.

¹⁴⁹ Não, senhor, não me vali de nenhum modelo. *Madame Bovary* é uma invenção pura. Todos os personagens desse livro são completamente imaginados, e Yonville-l’Abbaye é um país que não existe [...]

¹⁵⁰ Eu sempre me proibi de colocar alguma coisa sobre mim no meu trabalho, e ainda assim, coloquei muito.

¹⁵¹ Todo o valor de meu livro, se é que ele o tem, é o de ter sido feito suspenso sobre o duplo abismo, o do lirismo e da vulgaridade.

Apesar da validade geral das afirmações de Flaubert, elas não dizem tudo sobre a obra, são apenas algumas das muitas formas possíveis de conferir um *ethos* ao romance. Para darmos continuidade à apreensão dos *ethé* de *Madame Bovary*, passemos, a seguir, ao processo judicial aberto pelo Ministério Público contra Flaubert e seu romance. Acreditamos que tal processo, além de ter causado grande comoção na sociedade da época, colaborou e ainda colabora na (re)constituição do *ethos* da obra, além dos *ethé* do autor e da personagem.

3.3. ETHOS DE MADAME BOVARY NO PROCESSO JUDICIAL

Vimos, nas seções anteriores, que, durante o processo de escritura de *Madame Bovary*, Flaubert passou por muitos momentos de dificuldades. Ao enviar os manuscritos para a *Revue de Paris* para publicação em partes, o autor passa por novas e difíceis experiências. A revista condiciona a publicação da obra à supressão de várias passagens consideradas por ela impróprias. Seus problemas com o romance estariam apenas começando. Depois de longa negociação entre o autor e a revista, algumas dessas passagens foram modificadas e outras suprimidas, para a grande insatisfação de Flaubert, que não deixou de reclamar diretamente com o responsável pela editoração de *Madame Bovary*, Léon Laurent-Pichat¹⁵²:

[La *Revue*] a gardé pendant trois mois *Madame Bovary*, en manuscrit, et, avant d'en imprimer la première ligne, elle devait savoir à quoi s'en tenir sur ladite œuvre. C'était à prendre ou à laisser. Elle a pris, tant pis pour elle; une fois l'affaire conclue et acceptée, j'ai consenti à la suppression d'un passage fort importante, selon moi, parce que la *Revue* m'affirmait qu'il y avait danger pour elle. Je me suis exécuté de bonne grâce mais je ne cache pas que, ce jour-là, j'ai regretté amèrement d'avoir eu l'idée d'imprimer. Or je ne ferai rien, pas une correction, pas un retranchement, pas une virgule de moins, rien, rien!
¹⁵³ (FLAUBERT, 1980, p. 649-650)

¹⁵² Léon Laurent-Pichat (1823-1886), político, poeta e um dos fundadores da *Revue de Paris*. Laurent-Pichat também foi arrolado como réu no caso do Ministério Público contra Flaubert e Madame Bovary.

¹⁵³ [A Revista] guardou durante três meses *Madame Bovary*, em manuscrito, e, antes de imprimir a primeira linha, ela devia saber do que a obra tratava. Era pegar ou largar. Ela pegou, azar o dela; uma vez o negócio concluído e aceito, eu permiti a supressão de uma passagem muito importante, na minha opinião, porque a Revista me disse que ela apresentava perigo. Aceitei de bom grado, mas não escondo, desde esse dia,

Assim, logo depois da publicação dos primeiros capítulos na *Revue de Paris*, Flaubert se arrepende de ter publicado o livro, pelo menos naquelas condições. Desgostoso com a situação, ele confessa seus sentimentos, em carta a Frédéric Baudry:

Comme je regrette maintenant de l'avoir publiée! Tout le monde me conseille d'y faire quelques légères corrections, par prudence, par bon goût, etc. Or, cette action me paraît à moi, une lâcheté insigne puisque, dans ma conscience, je ne vois dans mon livre rien de blâmable (au point de vue de la morale la plus stricte). Voilà pourquoi j'ai dit à Lévy de tout arrêter.¹⁵⁴ (FLAUBERT, 1980, p. 680)

Naquele momento, Flaubert ainda não imaginava que seu desejo de interromper a publicação de *Madame Bovary* era compartilhado com outros. Antes da terceira parte do romance ser publicado na revista, o Promotor do Estado da Sexta Corte Correccional do Tribunal do Sena, em Paris, Monsieur Pinard, abre um processo contra a *Revue de Paris*, seus editores, contra Flaubert e contra a continuidade da publicação de seu livro, acusando-o de obscenidade e blasfêmia, por ter “ultrajado a moral pública e a religião”. Com esse processo, fica suspensa a continuidade da publicação da obra.

Nesse processo, para sustentar a acusação, a promotoria, na pessoa de Pinard, lê fragmentos do romance no tribunal, tece comentários sobre a imagem da obra e de sua personagem, analisa algumas grandes cenas: a traição de Emma com Rodolphe, sua transição religiosa, sua relação amorosa com Léon, a cena de seu envenenamento e de sua morte, e, em todas essas cenas, vê o duplo delito de ofensa à moral pública e à religião (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951). Uma das razões de o promotor acusar Flaubert de ter escrito um livro ruim é que ele apresenta sua heroína – Emma Bovary – como uma mulher adúltera, lasciva, que zomba da religião e consome todo o dinheiro do marido levando-o à falência. Durante o julgamento, Pinard pondera que, a obra, com as peripécias, as experiências extraconjugais, o consumismo desenfreado e o suicídio da personagem, por exemplo, podem influenciar negativamente as pessoas. Dito de outra maneira, o que se temia era que o público leitor, numa relação especular, se identificasse

arrependo-me amargamente de tido a ideia de imprimir esse romance. Aliás, não farei mais nada, nenhuma correção, nenhum corte, nem mais uma vírgula, nada, nada!

¹⁵⁴ Como me arrependo agora de tê-la publicado! Todo mundo me aconselhou a fazer pequenas correções, por prudência, por bom gosto etc. Além disso, essas correções me parecem uma covardia assumida, já que, na minha consciência, não vejo nada de censurável no meu livro (do ponto de vista mais estrito da moral). Por isso, disse a Levy para parar tudo.

com o *ethos* da heroína, e, de alguma forma, a copiasse. Por essa razão, Pinard sugere que título do livro deveria ser outro: “*On l’appelle Madame Bovary; vous pouvez lui donner un autre titre, et l’appeler avec justesse: Histoire des adultères d’une femme de province.*”¹⁵⁵ (PINARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 618)

Com o intuito de defender Flaubert e sua obra, seu advogado de defesa, Monsieur Sénard¹⁵⁶, inicia seu discurso afirmando que *Madame Bovary* é um livro honesto e coloca sob suspeita o efeito negativo do romance e da imagem da personagem nos leitores. Para Sénard, a obra pode ser traduzida pelas seguintes palavras: “*l’excitation de la vertu par l’horreur du vice.*” Mostra-se, assim, através de uma argumentação por refutação, exatamente o oposto do que afirma a promotoria. *Madame Bovary* poderia e deveria ser lido como um romance que exalta a virtude e condena o vício. Desse modo, continua o advogado, não seria aceitável o título sugerido pela promotoria de “*Histoire des adultères d’une femme de province*”. Ao invés desse título, Sénard sugere um outro, o de “*Histoire de l’éducation*”:

Ce livre, mis dans les mains d’une jeune fille, pourrait-il avoir pour effet de l’entraîner vers les plaisirs faciles, vers l’adultère ou de lui montrer, au contraire, le danger dès les premiers pas, et de la faire frissonner d’horreur ? (SENARD, 1856 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 637)¹⁵⁷

Colocada a questão nos termos do advogado de defesa, entendemos que a consciência do leitor, suas expectativas, suas experiências e seus conhecimentos indicarão quais os percursos de leitura serão feitos, e quais os *ethé* do romance serão assimilados.

O tribunal, para justificar o veredito, propõe uma reflexão sobre o fazer literário, sobre a função da literatura. Afirma-se que a missão da literatura

¹⁵⁵ É chamado de *Madame Bovary*; vocês podem dar-lhe outro título, e chamá-lo adequadamente: *História da esposa adúltera da província*.

¹⁵⁶ A título de curiosidade, registramos que Flaubert escreveu uma dedicatória na primeira edição de *Madame Bovary*, a seu advogado de defesa, em homenagem e agradecimento por ter garantido, com defesa magnífica, com eloquência e devoção, a publicação do romance.

¹⁵⁷ Esse livro, colocado nas mãos de uma jovem, poderia ter o efeito de levá-la aos prazeres fáceis, ao adultério ou, ao contrário, mostrar-lhe o perigo desde os primeiros passos, e fazê-la estremecer de horror?

[...] doit être d'orner et recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs plus encore que d'imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau de désordres qui peuvent exister dans la société. [...] ne pas permettre sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre.¹⁵⁸ (*apud* FLAUBERT, 1951, p. 682-683)

Ao final do veredito, Flaubert, *Madame Bovary*, a revista e seus editores são absolvidos pela Sexta Corte Correccional do Tribunal do Sena, em Paris, em fevereiro de 1857: “*Le tribunal les acquitte de la prévention portée contre eux et les renvoient sans dépens*”¹⁵⁹ (FLAUBERT, 1951, p. 683). Com esse processo, recuperamos mais alguns *ethé* de *Madame Bovary*, de Flaubert e de Emma Bovary. Dependendo da acusação e / ou da defesa, temos *ethé* do romance, e por conseguinte, de Flaubert e da personagem, distintos. Para a acusação, todos merecem punição por terem sido (por terem os *ethé* de) injuriosos e obscenos. Para a defesa, todos merecem a absolvição por terem sido (por terem os *ethé* de) exemplares e inspiradores.

Passemos, na sequência, à (re)construção de mais alguns *ethé* do romance *Madame Bovary*, agora, segundo a opinião de alguns críticos.

3.4. ETHOS DE MADAME BOVARY SEGUNDO ALGUNS CRÍTICOS

Após termos marcado alguns *ethé* do romance *Madame Bovary* a partir de depoimentos de Flaubert e também de registros do processo judicial, recolhemos, agora, imagens do romance apreendidas nos testemunhos de alguns críticos, de alguns autores.

Por ocasião do lançamento de *Madame Bovary* em etapas na *Revue de Paris*, a crítica, em sua grande parte, foi hostil ao romance, que não foi apenas mal acolhido, mas sobretudo mal compreendido. Duranty (1857 *apud* SOUDAY, 1921)¹⁶⁰ foi um dos

¹⁵⁸ [...] deve ser a de decorar e recriar o espírito, elevando, assim, a inteligência e purificando os modos, ao invés de expressar o mau gosto do vício, desenhando um quadro de desordens existentes na sociedade. [...] Não permitir, sob o pretexto de pintar os hábitos ou as cores locais, reproduzir falas e ações das personagens que um escritor se propôs pintar.

¹⁵⁹ O Tribunal os absolve da acusação feita contra eles e os libera sem custas.

¹⁶⁰ <http://www.bmlisieux.com/curiosa/souday.htm>. Acessado em 05.10.2010.

primeiros a criticar *Madame Bovary*, antes mesmo de ter lido. Em sua revista *Le Réalisme*, ele descreve o romance como um desenho geométrico, linear, calculado minuciosamente e, além disso, sem sentimentos, sem emoção, sem vida. Segundo Souday, as descrições em *Madame Bovary* são sempre matérias e nunca impressões artísticas:

Mais il ne faut pas se dissimuler que ce fut surtout un succès de scandale. La valeur littéraire de l'ouvrage n'y était pour rien, ou presque rien. Tout le mérite de ce lancement revient au parquet, qui intenta des poursuites pour outrage à la religion et aux bonnes mœurs.¹⁶¹ (SOUDAY, 1921)

Ao contrário do que pensa e diz Duranty (1857), Llosa (1979) vê *Madame Bovary* como uma construção compacta que combina com perícia, rebeldia, violência, melodrama e sexo, ingredientes que tornam a obra pródiga. Aumentando ainda mais essa lista, Llosa continua:

[...] em *Madame Bovary* ocorrem tantas coisas como em um romance de aventuras – casamentos, adultérios, bailes, viagens, passeios, logros, doenças, espetáculos, suicídio –, só que se trata, em geral, de pequenas aventuras. [...] mas devido ao estilo materialista de Flaubert, a realidade subjetiva em *Madame Bovary* tem também consistência, peso físico, igual que a objetiva. Que os pensamentos e os sentimentos no romance parecessem fatos, que pudessem ver-se e quase tocar-se (LLOSA, 1979, p. 17).

Seguindo essa linha de raciocínio, Llosa sustenta que *Madame Bovary* é composta de uma coleção de tópicos, de tipos-clichês, tais como o mercador Lheureux invejoso, antissemita e rapaz, os tabeliões e funcionários sórdidos e malvados, e os políticos tagarelas, hipócritas e ridículos.

Assim como Llosa, Gengembre (1990) também tece comentários sobre *Madame Bovary*, a partir de uma série de elementos que a compõem, traços que a distinguem e acabam, por conseguinte, construindo seu *ethos*. Para o autor, *Madame Bovary* é um romance da fatalidade, do fracasso, da determinação temperamental e social. Em seu entendimento, a obra é forte, repleta de sensualidade, violenta e desesperada. Gengembre critica os leitores que veem em *Madame Bovary* uma glorificação do adultério. Esses,

¹⁶¹ Mas não devemos dissimular que *Madame Bovary* fez sucesso devido ao escândalo. O valor da obra literária não contribuiu em nada, ou quase nada. Todo o mérito desse lançamento é atribuído ao julgamento dos promotores, que instituiu o processo de desprezo à religião e aos bons costumes.

segundo o autor, têm uma moral mesquinha e repugnante e são incapazes de ver quem fala e sobre o que se fala. Assim, a obra tem o poder de desestabilizar os leitores: “*Madame Bovary est un roman à portée sociale, sinon idéologique*”¹⁶² (GENGEMBRE, 1990, p. 112). Considerando essas características listadas acima, o crítico afirma que o romance acaba por dar um tom cinza à sociedade, aos discursos e aos comportamentos da época.

Também são plausíveis as afirmações de Aurégan (1991), segundo as quais, *Madame Bovary* é, de certa forma, porta-voz dos estereótipos da época do autor no campo profissional, político, religioso e social. O crítico busca registrar o *ethos* do livro, listando mais algumas de suas características: a insatisfação, a rotina monótona da vida rural, os sonhos desgastados da sociedade provincial, a feiura das coisas e das pessoas, a pequena burguesia gananciosa com sua irresistível vontade de ascensão econômica e social, enfim, uma obra repleta de clichês: “*un livre rageur et ironique sur la bêtise*”¹⁶³ (AUREGAN, 1991, p. 41).

Sarraute, em seu artigo crítico e teórico intitulado “*Flaubert le précurseur*” (1996), concorda somente em parte com o posicionamento de Aurégan e dos demais estudiosos supracitados, mas com ele não coincidindo completamente. Para a estudiosa, o que faz *Madame Bovary* ser um *chef d’œuvre* não é o fato de a obra vincular, de maneira espetacular e especular, o social, o ideológico, o cultural e o religioso de uma sociedade em uma época específica, como geralmente se afirma. Sarraute não acredita que *Madame Bovary* seja um romance que explica, que exemplifica, algo que lhe é externo. Ao contrário, o livro é voltado para si próprio, uma obra que se justifica, um romance feito de palavras que priorizam as palavras, numa linguagem que remete a si própria. É uma escrita que se recusa a servir a algum propósito, que não seja ela própria, na qual a forma ocupa o papel predominante. Nesse sentido, ela concorda com Flaubert quando ele diz que *Madame Bovary* “*est un livre sur rien*”. Segundo Sarraute, tudo aquilo que é considerado inaceitável pela crítica contribui para a perfeição da obra. O que é defeito para os outros, é qualidade para ela. Mas, o que nenhuma obra fez melhor que *Madame*

¹⁶² *Madame Bovary*, um romance de impacto social, até ideológico.

¹⁶³ [...] um livro brutal e irônico sobre a estupidez.

Bovary é a atualização, ou a recriação de substância psíquica romanesca nova nomeada pela escritora de “inautêntica”, de “*trompe l’œil*”¹⁶⁴. Por essa razão, Sarraute afirma que, *Madame Bovary* marca o acontecimento da literatura moderna.

Após essa breve reunião de testemunhos sobre o romance e suas imagens construídas por alguns estudiosos, passemos à última etapa desse percurso, tentando traçar os perfis dos *ethé* de *Madame Bovary*, agora, a partir de sua inscrição nas questões relativas ao movimento, à escola literária.

3.5. ETHOS DE MADAME BOVARY A PARTIR DE SUA INSCRIÇÃO NA ESCOLA LITERÁRIA REALISTA¹⁶⁵

Segundo a Teoria Semiolinguística, cada gênero do discurso supõe a instauração de um contrato tácito entre os envolvidos no processo de interlocução cuja função é a de determinar esse gênero, individualizá-lo entre os diversos outros. É esse contrato, enquanto determinante do gênero, que vai orientar o comportamento dos parceiros no processo de interação. Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 251), reconhecem as dificuldades de abordagem teórica no tratamento de gênero devido a sua natureza complexa: “ora leva-se em conta, de modo preferencial, a *ancoragem social* do discurso, ora sua *natureza comunicacional*, ora as *regularidades composicionais* dos textos, ora as *características formais* dos textos produzidos” (grifos dos autores). Guardadas as devidas proporções, o que dissermos aqui sobre gênero discursivo, pode ser aplicado no entendimento da classificação das obras literárias em escolas, em movimentos literários.¹⁶⁶

¹⁶⁴ ilusão de ótica.

¹⁶⁵ Cabe registrar que não é nosso objetivo aqui tratar de questões relativas ao gênero (discursivo, textual e / ou literário), e tampouco relativas às escolas literárias, com suas nuances e seus limites de demarcação. Deixemos isso para estudiosos, especialistas linguistas e literários que se interessam e se dedicam e essa temática. Pretendemos apenas identificar, apresentar os *ethé* de *Madame Bovary* a partir de sua inserção em um (ou mais) movimento literário.

¹⁶⁶ Cientes de que o gênero discursivo, o textual e o literário são de naturezas distintas, reconhecemos que a maioria dos teóricos com os quais trabalhamos se debruça, mais particularmente, sobre os gêneros discursivos e textuais. Entendemos que o gênero discursivo engendra todos os discursos e todos os textos inclusive os literários. Queremos, com isso, esclarecer e desfazer uma possível e aparente contradição; nos valeremos de críticos literários e também de teóricos, de analistas dos discursos para tratarmos também de

Ainda para Maingueneau (2001a, p. 65), o gênero é como uma embalagem, um elemento periférico. O texto, para o autor, excede toda a determinação, e o gênero não é exterior ao texto, mas, em vez disso, uma de suas condições. Ele afirma, ainda, que “... as correntes pragmáticas tornaram a reflexão sobre os gêneros um eixo principal de qualquer abordagem dos enunciados”. O teórico ainda atribui o êxito de uma enunciação ao comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence.

Maingueneau (2001a, 2005a, 2005b, 2006), em várias oportunidades, afirma, de fato, que há uma relação estreita entre *ethos* e gênero discursivo. A partir das possibilidades de leituras que os estudos de Maingueneau oferecem no que diz respeito a essa questão, as ampliamos e as aplicamos aos nossos *corpora*, por entendermos que todo e qualquer gênero, literário ou não, comporta uma distribuição prévia de papéis que acabam por determinar, em parte, o *ethos* das instâncias enunciativas. Ainda que o leitor nada saiba previamente, por exemplo, sobre Flaubert, o simples fato de o romance *Madame Bovary* pertencer ao gênero discursivo narrativo, literário, ser um romance, datado do século XIX, estar ligado a um posicionamento ideológico particular, e ser categorizado, classificado em uma escola literária específica, é o suficiente para levar esse leitor a criar expectativas em matéria de *ethos*.

Enquanto que Charaudeau e Maingueneau tratam prioritariamente de gênero discursivo / textual, Portella (1976), discute, sobretudo, o conceito de movimento literário, que, segundo ele:

[...] guarda apenas o seu merecimento didático. Pouco ou nada informa sobre o específico do fenômeno literário. Fato que se agrava quando sabemos que todo grande inventor transcende ou ultrapassa a linha divisória da escola. Liberta-se dos próprios princípios que o acionaram. Heidegger já disse que o poeta só é grande quando se desqualifica (PORTELLA, 1976, p. 37).

Como veremos, na sequência, esse parece ser, sem dúvida, o caso de Flaubert. Sabemos que os discursos, que os textos (literários ou não), por questões de terminologia, de

movimentos literários. Isso porque, ao nosso ver, muito do que se afirma sobre gêneros discursivo e textual vale, em certa medida, para o gênero literário e também para os movimentos literários. Percebemos, ainda, que tanto para os analistas do discurso quanto para os críticos literários, as questões relativas a gênero (seja ele discursivo, textual e / ou literário) e aquelas relativas aos movimentos literários são complexas, algumas vezes polêmicas, abertas e carentes de mais estudos e melhor fundamentação.

organização formal, convenções e normas reguladoras, fatores pragmáticos, intuitivos ou intencionais, e, ainda, por questões de ordem semântica, estilística e temática, se inserem em um gênero e um movimento literário. Assim, concordamos com Mello (2004, p. 88) quando ele diz que:

[...] nenhum texto, literário ou não, pode ser situado fora de uma norma genérica, visto que uma mensagem só existe no quadro das convenções pragmáticas fundamentais que regem as trocas discursivas e que se impõem ao usuário da língua tanto quanto as convenções do código linguístico [...]

Se, conforme afirmam Mari & Silveira (2004, p. 66), o gênero (e, complementando, a escola) “‘pavimenta’ o caminho de acesso ao sentido de uma prática de linguagem, ele também acena para formas de comportamento que derivamos desse sentido”, podemos classificar, delimitar os *ethé* do romance *Madame Bovary* a partir da sua classificação em gêneros discursivos e em escolas literárias.

Para Evrard & Valette (1999), Flaubert transita entre o movimento romântico (ou Romantismo) e o movimento realista (ou Realismo). Sobre essa classificação, gostaríamos de registrar que o movimento romântico aqui considerado não deve ser confundido com o estado de alma romântico de um poeta. O Romantismo é um movimento estético, que compreende o final do século XVIII e o início do século XIX, e que, segundo Proença Filho (1978), se caracteriza pela imaginação criadora, subjetivismo, evasão, senso de mistério, consciência da solidão, reformismo, culto da natureza, retorno ao passado, sentimentalismo, idealização da mulher, dentre outras características que o definem.

Já o Realismo também não pode ser confundido com a realidade, com o real, ainda que mantenha relação com eles. Trata-se de uma escola literária, que compreende a segunda metade do século XIX, e que se caracteriza pela ruptura com o Romantismo, pelo objetivismo, cientificismo, pela preocupação com a observação e análise da realidade, a retratação da vida contemporânea, a clareza, o equilíbrio e a harmonia textual, a descrição minuciosa dos ambientes e das personagens feitas por um narrador neutro, e uma rigorosa lógica entre as causas (biológicas e sociais), que determinam o comportamento dos protagonistas, dentre várias outras características que definem esse

movimento. (PROENÇA FILHO, 1978).

Entretanto, nem todos concordam com Proença Filho, nessa separação tão clara e tão didática das escolas como ele a faz. Gengembre (1990, p. 10-11) lista certas dificuldades em delimitar as características que definem os dois movimentos literários:

S'il est difficile de cerner avec précision ce qu'a pu être la 'bataille romantique', il est encore plus peut-être de définir la 'bataille réaliste'. Il n'est pas de réalisme que contre un certain romantisme, sans qu'il s'agisse d'une volonté d'éradication totale. Le romantisme reste le fond commun du siècle, même si ses apparents 'excès', ses tics, ses modes indisposent. Mais la pensée romantique a modifié de façon définitive les mentalités et les catégories de la représentation littéraires. Il suffit d'énumérer les grandes orientations fondamentales du romantisme pour s'en convaincre. Le rapport au temps, de la limite angoissante à l'universel extatique, du rôle du souvenir à l'intuition du devenir, du sens de l'histoire du mal du siècle, du goût du passé à l'ancrage dans la tradition et à l'utopie futuriste.¹⁶⁷

Partindo dos parâmetros tomados por Proença Filho e Gengembre, de suas maneiras de ver e classificar os movimentos literários supracitados, passamos, na sequência, a depoimentos de outros críticos que constroem o *ethos* da obra a partir de sua inserção em correntes, em escolas literárias.

Evrard & Valette (1999) ponderam que *Madame Bovary* se situa entre os dois principais movimentos literários (Romantismo e Realismo), por manter um diálogo com essas duas tendências, com essas duas escolas. Havia, em Flaubert, um romântico que achava a realidade rasa demais e um realista que achava o romantismo vazio demais. Flaubert, que foi educado dentro da estética romântica, a reformou e deu início à escola realista. Foi aquele que encerrou o romantismo e inaugurou a corrente realista. Daí o título que lhe foi imputado, o de "pai do realismo". Como afirma Llosa (1979), *Madame Bovary*, pelo fato de possuir elementos tanto do Romantismo quanto do Realismo, seria mais justo dizer que trata-se de um Romantismo complementado pelo Realismo e não negado.

¹⁶⁷ Se é difícil determinar com precisão o que foi a "batalha romântica", é, talvez, ainda mais difícil definir o que é foi a "batalha realista". O Realismo é, de certa forma, um rompimento com Romantismo, ainda que não se trate de sua erradicação total. O Romantismo continua sendo o pano de fundo do século XIX, ainda que seus aparentes "excessos", suas manias, seus métodos causem indisposição. Entretanto, o pensamento romântico modificou definitivamente as mentalidades e as categorias de representação literárias. Basta enumerar as grandes orientações fundamentais do Romantismo para se convencer disso. A relação com o tempo, o limite angustiante relativo ao universal estático, o papel da memória na intuição do futuro, o sentido da história do mal do século, o gosto pelo passado preso à tradição e à utopia futurista.

Já para Sugaya (2009), *Madame Bovary* deve ser inserida no movimento *romantismo*, visto que o romance é composto por diferentes saberes e discursos heterogêneos ligados a sua estética e a sua forma. Nessa mesma linha de raciocínio, Turnell (1996) assevera que *Madame Bovary* é um estudo sobre o panorama romântico, já que seu tema principal é o desejo romântico de uma felicidade que não pode ser alcançada pela experiência comum, o que leva à desilusão.

Visão um pouco diferente sobre a inserção de *Madame Bovary* em um movimento literário é defendida por Gengembre (1990), para quem o romance de Flaubert é essencialmente *realista*, visto que instaurou uma nova ordem, alterando, perturbando e até mesmo subvertendo a escrita romanesca. Sua técnica, sua ambição, sua perfeição estilística passam a ser referência na literatura. Ainda segundo o autor, Flaubert pertenceu a uma grande corrente de pensamento europeu, que por volta de 1850 abandonou decepcionada o *romantismo* para encarar a ficção com olhos desiludidos. Flaubert procurou, portanto, a objetividade, devido à sua teoria de arte que era evitar a interferência do próprio “eu” para não causar pressão sobre o leitor.

Auerbach (2001) constata que, *Madame Bovary* apresenta-se como uma violenta reação a Stendhal, a Balzac e ao *romantismo*, ao propor o *realismo* apartidário, impessoal, objetivo e moderno. A obra de Flaubert, com seu estilo, com sua seriedade fundamental e objetiva, a partir da qual as próprias coisas falam e se ordenam diante do leitor, supera o ímpeto e a insegurança própria dos românticos. Ainda segundo Auerbach, o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado, e, por outro lado, o engarçamento de personagens e acontecimentos cotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea fazem, de *Madame Bovary*, um romance que se inscreve como referência no *realismo*, uma obra que apresenta profunda confiança na verdade da linguagem, empregada com responsabilidade, honestidade e esmero.

Além de Auerbach, Baudelaire e Sarraute também veem a obra de Flaubert como moderna, como precursora. Para Baudelaire (1948), *Madame Bovary* repousa sobre a

força do estilo do autor, um estilo nervoso, colorido, sutil, exatamente em um plano banal:

Plusieurs critiques avaient dit: cette œuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il, le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur? En d'autres termes, où est le réquisitoire? (BAUDELAIRE, 1948, p. 239)¹⁶⁸

E para Sarraute, *Madame Bovary* é moderna, por não apontar, por não significar algo que lhe seja exterior. Ela é moderna porque não tem a pretensão de ser significativa, não propõe ler o mundo. Por essa razão, Flaubert é o testemunho superlativo da criatividade realista, realista como estrutura, como forma consciente da linguagem. Daí, Sarraute considera Flaubert o precursor de um outro movimento literário, o *Nouveau Roman* francês. *Romântico* ou *realista*, clássico ou moderno, conservador ou inovador, o romance *Madame Bovary* acaba por ter seu *ethos* delineado pelas querelas dos movimentos literários e também pelas questões genéricas.¹⁶⁹

Assim como iniciamos esse capítulo com uma série de aforizações que, de algum modo, apresentam os *ethé* de *Madame Bovary*, achamos por bem, e a título de ilustração, fecharmos o mesmo capítulo também com aforizações, dessa vez, determinando os perfis dos *ethé* do romance a partir do movimento literário.

Madame Bovary, il s'agit d'un des romans les plus romanesques de la littérature française.¹⁷⁰ (SEGINGER, 2009, p. 14)

¹⁶⁸ Muitos críticos disseram: essa obra, muito bonita pelo rigor e vivacidade das descrições, não contém uma única personagem que representa a consciência moral, que expressa a consciência do autor. Onde está a personagem lendária e proverbial, encarregada de explicar a história e direcionar a inteligência do leitor? Em outras palavras, qual é a acusação?

¹⁶⁹ Cabe ressaltar, aqui, a força retórica / argumentativa da Literatura, o seu poder de interferir nos afetos e nas ações humanas, e também em suas opiniões, a partir do momento em que ela (a Literatura) cai no fluxo social, é lida e enunciada. A construção do *ethos* do romance, assim como qualquer *ethos*, depende do auditório, de seus valores, de sua inserção social e de suas ideologias. Tudo isso escapa ao *sujeito comunicante autor* e, assim, o romance ganha vida própria, com seu próprio *ethos*, que depende da ativação da enunciação pela leitura, em épocas e sociedades distintas, por leitores com valores os mais variados, gerando, enfim, efeitos retóricos múltiplos. Toda essa questão será tratada em profundidade em uma pesquisa futura, quando estudarmos especificamente o *pathos* em Flaubert e em sua obra.

¹⁷⁰ *Madame Bovary*, trata-se de um dos romances mais românticos da literatura francesa.

Madame Bovary, le premier roman de la littérature moderne [...] le roman de la description maniaque et objective [...] qui s'écrit contre les livres, le roman anti-romanesque.¹⁷¹ (AUREGAN, 1991, p. 18/46-47)

Madame Bovary, le roman contre le romantisme.¹⁷² (WINTER, 2009, p. 194)

Madame Bovary, un roman qui apporte toutes les conventions du genre [...] un chef d'œuvre du roman réaliste.¹⁷³ (GENGEMBRE, 1990, p. 18/33)

Madame Bovary, le roman de l'infailible dégradation.¹⁷⁴ (SEGINGER, 2009, p. 101)

Madame Bovary is a study of the Romantic outlook.¹⁷⁵ (TURNELL, 1966, p. 145)

Após termos delineado alguns *ethé* do romance *Madame Bovary*, seja através de seu título e ainda nas palavras de seu autor, seja a partir do Processo e também de testemunhos de estudiosos, de críticos a respeito da inserção do romance em um gênero literário, remarcarmos o quão complexos, variados são os *ethé* da obra. Eles foram forjados pelo autor, mas também podem ser edificados por todos aqueles que leram e que lerão *Madame Bovary*. A obra, depois de lançada, não pertence mais ao seu autor. Com os *ethé* da obra acontece a mesma coisa; a obra adquire vida própria, independente de seu criador. Sua imagem, sua identidade se atualizará a cada leitura, e a cada leitura, novas possibilidades de sentidos surgem, ecoados e ecoando em outras leituras, em outros *ethos*.

Ao final desse capítulo, vemos que, paradoxalmente, um livro sobre o nada, quase sem assunto, que se mantém pela força interna de seu estilo, como afirma Flaubert, *Madame Bovary* diz tanta coisa e nos faz dizer outras tantas. Vemos que Flaubert conseguiu o que queria e muito mais... um livro sobre o nada, mas que se mantém vivo, se sustenta como a terra no vazio do universo. Passemos, agora, ao capítulo IV, onde tratamos dos *ethé* da personagem Emma Bovary.

¹⁷¹ *Madame Bovary*, o primeiro romance da literatura moderna [...] o romance da descrição maníaca e objetiva [...] um livro que se escreve contra os livros, o romance antirromântico.

¹⁷² *Madame Bovary*, o romance contra o romantismo.

¹⁷³ *Madame Bovary*, um romance que carrega todas as convenções do gênero [...] uma obra prima do romance realista.

¹⁷⁴ *Madame Bovary*, o romance da degradação infalível.

¹⁷⁵ *Madame Bovary* é um estudo sobre o panorama romântico.

CAPÍTULO IV

*Ma pauvre Bovary, sans doute,
souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois,
à cette heure même.*¹⁷⁶

(FLAUBERT)

¹⁷⁶ Minha pobre Bovary, sem dúvida, sofre e chora em centenas de cidades da França ao mesmo tempo, nesse exato momento.

4. OS *ETHÉ* DE EMMA BOVARY

Emma est lascive.¹⁷⁷ (CHAUDIER, 2009, p. 144)

Emma Bovary, une fureur d'un vouloir-vivre effrénée.¹⁷⁸ (GRACQ, 1980, p. 82)

Emma Bovary, un mythe littéraire et un mythe féminin.¹⁷⁹ (JAYOT, 2012, p. 91)

Emma Bovary, une mauvaise lectrice.¹⁸⁰ (GAILLARD, 2012, p. 74)

Emma est le personnage construit par le roman et dévoré par lui.¹⁸¹ (GENGEMBRE, 1990, p. 80)

Emma Bovary est donc coupable.¹⁸² (CHAUDIER, 2009, p. 138)

Emma n'est décidément pas une femme 'comme il faut'.¹⁸³ (REY, 2009, p. 129)

Emma véhicule des clichés sentimentaux du romantisme.¹⁸⁴ (AUREGAN, 1991, p. 43)

Emma, habitée par le désir de savoir.¹⁸⁵ (LECLERC, 2009, p. 23)

Emma Bovary est une paysanne ayant reçu une éducation citadine et vivant comme une petite-bourgeoise.¹⁸⁶ (DROUET, 2009, p. 59)

Emma Bovary est souvent apparu comme la tragédie de la condition inférieure des femmes.¹⁸⁷ (MATSUZAMA, 2009, p. 87)

Emma, envieuse de la position d'autrui.¹⁸⁸ (SEGINGER, 2009, p. 100)

Emma est parmi les premières héroïnes lectrices de la petite bourgeoisie.¹⁸⁹ (OLDS, 2009, p. 108)

¹⁷⁷ Emma é lasciva.

¹⁷⁸ Emma Bovary, um querer viver louco e desenfreado.

¹⁷⁹ Emma Bovary, um mito literário e um mito feminino.

¹⁸⁰ Emma Bovary, uma má leitora.

¹⁸¹ Emma é uma personagem construída pelo romance e devorada por ele.

¹⁸² Emma Bovary é, então, culpada.

¹⁸³ Emma não é, definitivamente, uma mulher 'como se deve ser'.

¹⁸⁴ Emma veicula clichês sentimentais do romantismo.

¹⁸⁵ Emma, habitada pelo desejo de saber.

¹⁸⁶ Emma Bovary é uma interiorana, tendo recebido uma educação urbana e vivendo como uma pequeno-burguesa.

¹⁸⁷ Emma Bovary aparece, muitas vezes, como a tragédia da condição inferior das mulheres.

¹⁸⁸ Emma, invejosa da situação dos outros.

Para sermos coerentes, assim como fizemos nos dois capítulos anteriores, iniciamos esse quarto capítulo nos valendo, mais uma vez, de uma série de aforizações, agora, a respeito de Emma Bovary. A razão pela qual ilustramos esse capítulo com aforizações é a forte ligação com a imagem da personagem. Ressaltamos, novamente, que nesse capítulo trataremos dos *ethé* de Emma Bovary construídos por ela própria, enquanto sujeito enunciador e também por terceiros, que a leram e forjaram *ethé* nessas leituras. Esses *ethé* construídos por outros são, na verdade, efeitos de sentido produzidos a partir de, ou melhor, pelo próprio *ethos* dito ou mostrado da personagem. Dito de outra maneira, temos, como parâmetro, na composição das seções que se seguem, os vários *ethé* de Emma Bovary já cristalizados por ela própria e também por outras personagens, por Flaubert e por alguns críticos e estudiosos de *Madame Bovary*.

Após fichamento dos *corpora*, selecionamos um total de sete perfis de Emma mais recorrentes que delineiam seus *ethé*: *leitora romântica, provinciana, familiar, doente, religiosa, burguesa e adúltera*. Cabe registrar que a ordem das seções foi escolhida de forma aleatória, já que Emma Bovary mantém, quase o tempo todo, todas essas características que a definem. Cabe também ressaltar que esses adjetivos e substantivos não comportam a totalidade dos *ethé* de Emma Bovary e não são tampouco excludentes entre si.

Os *ethé* de Emma são predominantemente delineados em sua negatividade. Lattre, por exemplo, enumera, em seu livro *La Bêtise d'Emma Bovary* (1980), uma série de razões, de características e ações de Emma que compõem e sintetizam seus vários *ethé*. Coletamos e enumeramos, aqui, algumas dessas frases assertivas:

Emma n'a pas d'intelligence [...] n'a pas de profession [...] n'a pas d'esprit d'observation [...] n'a pas l'oreille fine [...] ne sait pas parler [...] n'entend rien de ce que les autres disent [...] n'écoute pas Charles [...] n'aime pas sa fille [...] n'aime pas Charles [...] n'est pas une bonne épouse [...] n'est pas une bonne mère [...] ne comprend pas son rôle dans la société [...] n'a pas d'idée sur sa vie conjugale [...] ne sent rien par sa fille [...] ne voit pas Rodolphe, pas plus qu'elle ne verra Léon [...] ne compose pas [...] ne calcule pas [...] n'est nulle part [...] ne s'adapte pas à la réalité [...] n'en éprouve ni le désir ni le besoin [...] tout ce qui n'est pas elle, n'est pas de son affaire [...] ne voit

¹⁸⁹ Emma está entre as primeiras leitoras heroínas da pequena burguesia.

dans le monde que la matière de sa rêverie [...] ne veut pas voire et, quand elle voit, ne voit pas ce qu'elle voit [...] elle ne bouge pas [...]¹⁹⁰

Após essa lista síntese de negatividades que caracterizam Emma, passemos à (re)composição dos *ethé* da personagem a partir do primeiro traço levantado por nós.

4.1. *ETHOS* DE EMMA LEITORA ROMÂNTICA

Compagnon, em seu livro *O Demônio da Teoria – Literatura e senso comum*, mais especificamente no capítulo sobre o leitor (2003, p. 139-164), assevera que “a leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação [...] o leitor aplica o que lê à sua própria situação [...] seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro”. Esse parece ser, inclusive, o caso de Emma Bovary, que, ao ler, cristaliza e somatiza sua relação com o mundo, com os outros, e, sobretudo, consigo mesma: “*Emma ne pouvait s’imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu’elle avait rêvé*”¹⁹¹ (FLAUBERT, 1951, p. 327).

Suas leituras de romances, revistas e jornais são decisivas na composição de seu *ethos*. Há uma relação especular entre Emma e aquilo que ela lê. A personagem mantém um elo entre o passado e o futuro concentrado no presente da leitura. Ela entra, então, em uma ordem temporal distinta, não só porque o mundo lido não lhe é contemporâneo mas, sobretudo, porque, ao ler, ela se remete a um passado e a um futuro que são antes de mais nada o da própria leitura e não o da própria vida: leitura interrompida, suspensa pelo tempo da vida, o que a leva ao risco de uma fragmentação. Mas, a cada leitura, a cada

¹⁹⁰ Emma não tem inteligência [...] não tem uma profissão [...] não tem poderes de observação [...] não tem um bom ouvido [...] não sabe conversar [...] não ouve nada do que os outros dizem [...] não escuta Charles [...] não gosta de sua filha [...] não gosta de Charles [...] não é uma boa esposa [...] não é uma boa mãe [...] não compreende seu papel na sociedade [...] não tem nenhuma ideia sobre a sua vida conjugal [...] não sente nada por sua filha [...] não enxerga Rodolphe, nem Léon [...] não compõe [...] não calcula [...] não está em lugar algum [...] não se adapta à realidade [...] não sente nenhum desejo ou necessidade [...] tudo o que não é ela, não lhe diz respeito [...] vê o mundo como o assunto do seu devaneio [...] não quer enxergar e quando enxerga, não vê que enxerga [...] ele não se move [...]

¹⁹¹ Emma não podia convencer-se agora de que aquela tranquilidade em que vivia fosse a felicidade que ela havia sonhado. (FLAUBERT, 1970, p. 36)

retomada, a continuidade é restabelecida. Ler é, assim, para Emma, projetar-se em um tempo outro, tempo suspenso, entrecortado.

As leituras de Emma mostram-se desejanter, visto que a fazem sonhar, são condutoras de fantasias, de fetiches. Embora saibamos que Barthes, em “Sobre a leitura” (1987), não trata especificamente de *Madame Bovary*, temos a impressão de que o estudioso está descrevendo a personagem de Flaubert e seu ato de ler. Há, nas leituras de Emma, um desejo erótico no qual o mundo inteiro é abolido, as emoções do corpo estão presentes, mescladas; mundo imaginário, suspenso, de fruição e de volúpia para o qual ela é deportada, onde ela se abisma, se perde. Esse tipo de leitura, para Barthes, é: “não é um gesto parasita [mas] um trabalho de linguagem [...] é uma nomeação em *devenir*” (1992, p. 44-45) As leituras de Emma lhe suscitam ideias, lembranças e desejos. São leituras intensas, que suspendem o tempo e a vida da personagem, a transportam para lugares que lhe possibilitem escapar de sua realidade.

Flaubert delinea esses *ethé* de Emma *leitora romântica* no próprio romance:

Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié de quelque bon petit frère [...] Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leur jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir.¹⁹² (FLAUBERT, 1951, p. 323-325)

Emma deseja, através das leituras que faz, tudo o que ela não tem. Para alguns críticos, a literatura é um veneno para Emma, tão forte e nocivo quanto aquele que ela tomou para se matar. É interessante notar que a *literatura-veneno* consumida por Emma é justamente o “Romance Romântico”, movimento que Flaubert tanto critica. São romances recheados de sentimentalismo, de subjetividades enfim, tudo o que Flaubert diz atacar, denunciar com o próprio romance *Madame Bovary*. Olds (2009) nos alerta,

¹⁹² Ema lera *Paulo e Virgínia*, sonhara com a cabana de bambus, com o preto Domingos, com o cão Fiel e, principalmente, com a doce amizade de algum irmãozinho [...] Quisera viver nalgum velho solar, como aquelas castelãs de corpete compridos que, sob os ornatos de ogivas, passam os dias com o cotovelo apoiado ao peitoril e o queixo na mão, a espera de ver surgir do extremo horizonte algum cavaleiro de pluma branca, galopando num cavalo preto. (FLAUBERT, 1970, p. 34)

entretanto, que foi Flaubert e não Emma que leu demais, embora tenha sido ela que sofreu as consequências desse ato.

Para Aurégan (1991), Emma procura ir além dos limites da imaginação impostos pelo real. Por ocupar um lugar marginal na vida social, e se ver privada de todo o poder econômico e político, ela busca fugir dessa sua condição através da leitura dos romances e das personagens românticas que ali adquirem vida:

Avant qu'elle se mariât elle avait cru avoir de l'amour ; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse* qui lui avaient paru si beaux dans les livres.¹⁹³ (FLAUBERT, 1951, p. 322)

Uma continuidade do pensamento de Aurégan pode ser percebido em Gaultier (*apud* PALANTE, 2008, p. 61-62), que aponta ainda para a ligação entre as leituras românticas e o desejo pelo luxo: “*l'influence romantique qui agit sur elle par les lectures est la cause des appétits de luxe en même temps que de l'avidité sentimentale qui se développent dans l'âme de la jeune fille*”¹⁹⁴. Para nós, seja pelo luxo, seja para fugir do real, o *ethos* de Emma passa pelas leituras que ela faz.

Dando prosseguimento a esse ponto, Gengembre (1999) e Tillet (1966) afirmam que, ainda que o mundo de fantasia dos romances românticos ofereçam a Emma beleza, riqueza e *glamour*, representado, por exemplo, pela cidade de Paris, a personagem é limitada, pobre em suas fantasias, já que nunca chega a visitar a capital. Desse modo, as leituras a fazem feliz, mas não a satisfazem. Emma sonha, mas o real marca sua presença, e, como num paradoxo, alimenta e desestrutura sua vida e suas visões românticas: “*On a map of Paris she traces imaginary walks; buys a subscription to a Paris paper; reads*

¹⁹³ Antes de se casar, julgara sentir amor; mas, como a ventura resultante desse amor não aparecia, com certeza se enganara, pensava ela. E procurava saber qual era, afinal, o significado certo, nesta vida, das palavras ‘felicidade’, ‘paixão’, e ‘embriaguez’, que nos livros pareciam tão belas. (FLAUBERT, 1970, p. 32)

¹⁹⁴ [...] a influência romântica que age sobre ela através das leituras é a causa do apetite pelo luxo e também da ganância sentimental que crescem na alma da jovem.

novels whose scene is Paris.”¹⁹⁵ (TILLET, 1966, p. 14). Esse desejo de conhecer, morar e até mesmo morrer em Paris está registrado na própria obra de Flaubert: “*Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris.*”¹⁹⁶ (FLAUBERT, 1951, p. 346). Seguindo esse mesmo raciocínio, Sarraute ressalta que:

Tout est sauvé par le regard d’Emma Bovary. C’est ce regard extraordinairement attentif, fasciné, d’une petite-bourgeoise nourrie de ‘littérature’, qui donne à ces images leur intensité, leur force, leurs arrière-plans, et parfois [...] leur subtilité et leur ambiguïté.¹⁹⁷
(SARRAUTE, 1996, p. 1634)

De acordo com o ponto de vista de Llosa (1979), Emma quer gozar. Ela não se resigna a reprimir em si essa profunda exigência sensual que Charles não pode satisfazer. Quer cercar sua vida de elementos supérfluos, de elegância, de refinamento, busca materializar em objetos o apetite de beleza que fizeram brotar nela sua imaginação, sensibilidade e leituras. Inicialmente, Emma deseja conhecer outros mundos, outras pessoas pela literatura. Ela quer que sua existência seja diferente e excitante, que nela figurem a aventura e o risco, os gestos teatrais e magníficos da generosidade e do sacrifício, enfim, um mundo espelhado pela ficção:

Gosto da ambivalência de Ema, que, assim, como planeja com frieza audácias e excessos, emociona-se como uma pateta com leituras ingênuas, sonha com países exóticos de cartão postal adornados de todos os lugares comuns da época, presenteia o homem que ama com um sinete que diz *Amor nel cor*, pede-lhe ‘à meia-noite pense em mim’ e pronuncia às vezes essas grandes frases (‘Não há deserto, precipício ou oceano que eu não atravesse contigo’¹⁹⁸ (LLOSA, 1979, p. 22).

Emma Bovary acredita ser destinada a viver de amores e aventuras que a realidade não pode lhe oferecer. Desenha-se, assim, o *ethos* de uma mulher que, através de suas leituras, sonha ser outra. Nessas circunstâncias, temos um *ethos* de Emma espelhado nas heroínas dos romances românticos.

¹⁹⁵ Em um mapa de Paris, ela traça caminhos imaginários; compra uma assinatura de uma revista de Paris; lê romances cujo cenário é em Paris.

¹⁹⁶ Ambicionava, ao mesmo tempo, morrer e residir em Paris. (FLAUBERT, 1970, p. 51)

¹⁹⁷ Tudo é salvo pelo olhar de Emma Bovary. É esse olhar extraordinariamente atento, fascinado, de uma pequeno-burguesa alimentada pela 'literatura', que dá a essas imagens a sua intensidade, sua força, suas origens e, por vezes [...] sua sutileza e ambiguidade.

¹⁹⁸ Flaubert, 1970, p. 151.

Emma Bovary é vítima das leituras românticas. Entretanto, ela mesma, enquanto personagem de ficção, às vezes, parece não ser. Um dos méritos de Flaubert é justamente o de fazer de Emma (e de todas as demais personagens) um semelhante “realmente” humano. Seu processo criativo, sua técnica seria, assim, o de humanizar as personagens, apagando suas marcas de “ficcionalidade”. *Madame Bovary* é, desse modo, composto, não pelo real como afirma Gengembre (1990), mas por “efeitos de real”, conforme Barthes (1987). Aliás, cabe aqui um parêntese para registrar que Barthes escreveu o artigo intitulado *O efeito de real* valendo-se como exemplo justamente um fragmento da obra de Flaubert para mostrar que:

[...] *nós somos o real*; é a categoria de *real* (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; por outras palavras, a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo, produz-se em um *efeito de real*, fundamento desse verossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade. (BARTHES, 1987, p. 136; grifos do autor)

Barthes finaliza seu artigo dizendo que “hoje, trata-se de esvaziar o signo e fazer recuar infinitamente o seu objeto até por em causa, de modo radical, a estética secular da ‘representação’” (BARTHES, 1987, p. 136). Parece-nos que é exatamente o que faz Flaubert em *Madame Bovary*. Com isso em mente, o autor, apresenta Emma como personagem vítima de ficções, que lia romances românticos, tentando não deixar marcas de que ela própria é feita de ficção. De heroínas de romances dos séculos XVIII e XIX, Flaubert criou uma anti-heroína leitora. Daí, talvez, a razão do fim trágico de Emma, ao invés de romântico. Com isso, Flaubert produz literatura que critica a Literatura. Metaliteratura feita de efeitos de real.

4.2. *ETHOS* DE EMMA PROVINCIANA

Segundo Gaultier (*apud* PALANTE, 2008) não são somente os romances românticos os responsáveis na construção do *ethos* de Emma. Sua origem provinciana também o é. Posição semelhante é a de Butor (2005, p. 86), segundo o qual, Emma Bovary

[...] ce n'est qu'une fille de campagne, son personnage va se creuser sous les yeux de Charles. Elle a des remarques qui ne sont pas celles de son milieu, parce qu'elle a eu une instruction meilleure que la plupart de ses campagnes. Cela aurait dû l'armer pour être heureuse.¹⁹⁹

Relembrando o que foi dito no capítulo III, o título “*Madame Bovary: Mœurs de province*” nos remete à origem de Emma – a província –, e aos modos como ela vive. O título marca uma relação simbólica e dicotômica entre os lugares que ela nasceu, viveu e conheceu – Tostes, Yonville, Rouen –, e o que ela sonha conhecer e viver e morrer – Paris. Temos, assim, que essas dicotomias ajudam a delinear seu *ethos* de interiorana.

Gengembre (1990) evidencia que Emma, apesar de interiorana, se distingue de suas conterrâneas. Ainda que as mulheres românticas sejam vistas como caprichosas, sonhadoras e sentimentais, a personagem se mostra infinitamente superior, visto que ela experimenta de maneira amarga todas as contradições e todas as fantasias possíveis de uma mulher. Emma seria, então, uma mulher complexa, composta de fantasias, de imagens, de representações de sonhos abortados. Emma quer viver melhor, de maneira diferente: para os burgueses provincianos, contemporâneos de Emma e também de Flaubert, isso é incompreensível e inaceitável.

Na trilha de Gengembre, Blix (2009) também vê a condição de interiorana de *Madame Bovary* como uma marca de todo o seu histórico de vida. Se ela definha, por exemplo, a causa “*était dans quelque influence locale*” (FLAUBERT, 1951, p. 352)²⁰⁰, uma ideia que Emma compartilha quando deixa Tostes para se estabelecer em Yonville, uma vez que ela “*ne croyait pas que les choses puissent se représenter les mêmes à des places différentes.*”²⁰¹ (FLAUBERT, 1951, p. 369). De acordo com essa leitura romântica, sua tragédia teria nascido em um estrato social que não se adequava à excelência de sua alma. A impressão de Rodolphe poderia, obviamente, apoiar essa tese: “*d’où diable sort-*

¹⁹⁹ [...] é apenas uma garota do campo, sua personagem vai crescer sob os olhos de Charles. Ela faz observações que não fazem parte do seu meio, porque ela teve uma educação melhor do que a da maioria de suas conterrâneas. Isso deveria ter bastado para que ela fosse feliz.

²⁰⁰ [...] residia em alguma influencia local (FLAUBERT, 1970, p. 151)

²⁰¹ [...] não podia acreditar que as coisas pudessem surgir sempre iguais em lugares diferentes. (FLAUBERT, 1970, p. 69)

elle?”²⁰² (FLAUBERT, 1951, p. 410) ele se pergunta ao achar que ela tem “*la tournure comme une Parisienne*”²⁰³ (FLAUBERT, 1951, p. 410). Homais, por sua vez, enfatiza, de maneira semelhante, a crescente distância entre ela e sua condição atual, quando ele acha que ela “*ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture*”²⁰⁴ (FLAUBERT, 1951, p. 389).

Para nós, as leituras acima de Gengembre e Blix se completam, se complementam. Cada uma afirma, a seu modo, que Emma se distingue da maioria das personagens e das mulheres de sua época, na medida em que ela se destaca do quadro e não se mistura, seja por opção ou por incapacidade, com o seu mundo provinciano. Pensamento que pode ser referendado na obra, conforme fragmento abaixo:

[...] elle jetait parfois aux pauvres toutes les pièces blanches de sa bourse, quoiqu’elle ne fût guère tendre cependant, ni facilement accessible à l’émotion d’autrui, comme la plupart des gens issus de campagnards, qui gardent toujours à l’âme quelque chose de la callosité des mains paternelles. (FLAUBERT, 1951, p. 351)²⁰⁵

Gengembre (1990) afirma que Emma é uma mulher superior e, ao mesmo tempo, a insere, em pé de igualdade, às demais de sua época, todas ideologicamente e imaginativamente alienadas por sua educação, excluídas da vida pública, da produção econômica (exceto as operárias ou as camponesas), dos poderes de decisão. São todas elas mulheres (com o agravante de serem interioranas), condenadas à submissão, à vida medíocre, ao domínio patriarcal e severo. Desprovidas de projeto de vida, elas esperam o tempo passar, as estações irem e virem, esperam, enfim, por um evento improvável, algo que lhes traga alegria de viver. O casamento, para essas mulheres provincianas, é um negócio de ingênuos, que se torna particularmente virulento em uma camada da classe social em transição com o advento da Revolução Industrial. As mulheres vivem, nesse contexto, todo tipo de drama, e Emma não foge à regra. Sob tais condições, o *ethos* de

²⁰² De onde diabo veio ela? (FLAUBERT, 1970, p. 102)

²⁰³ [...] o ar de uma parisiense (FLAUBERT, 1970, p. 102)

²⁰⁴ [...] não estaria deslocada numa subprefeitura (FLAUBERT, 1970, p. 85)

²⁰⁵ [...] dava aos pobres todo o dinheiro em prata que levava na bolsa, não obstante não ser sensível nem fácil de comover-se com infelicidades alheias, como sucede à maior parte das pessoas que descendem de campônios, que conservam sempre na alma alguma coisa da calosidade das mãos paternas. (FLAUBERT, 1970, p. 55)

Emma é delineado como mulher, provinciana, pequeno-burguesa, imagem que afetará sua condição de esposa e mãe, ou seja, seu *ethos* familiar.

4.3. *ETHOS* FAMILIAL DE EMMA

Partimos do pressuposto de que qualquer leitor, na medida em que lê *Madame Bovary*, percebe que o *ethos* de mãe da personagem Emma é negativo, imagem corroborada por Lattre (1980) na introdução desse capítulo. Dito de outra maneira, apreendemos, da leitura desse romance, que Emma, desde a gestação de Berthe, tem dificuldades em aceitar a maternidade, rejeita a filha e até mesmo a maltrata.

Para Llosa (1979), Emma sente um misto de indiferença e franco desgosto pela maternidade. Ela tem consciência clara da situação de inferioridade em que se acha a mulher na sociedade provinciana do século XIX, e isso fica evidente quando engravida. Madame Bovary deseja ardentemente que o filho seja homem “*et cette idée d’avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées.*”²⁰⁶ (FLAUBERT, 1951, p. 371).

Cabe registrar que Emma trata sua filha, ainda no ventre, como “feto”, demonstrando, por um lado, o jargão médico-científico de Flaubert, e por outro lado, a falta de qualquer conotação afetiva por parte da mãe. A própria escolha do nome “Berthe” assinala a especificidade do (des)vínculo da relação mãe-filha. O nome é dado em memória de sua noite em Vaubyessard onde “*elle avait entendu la marquise appeler Berthe une jeune femme*”²⁰⁷ (FLAUBERT, 1951, p. 373). O nome e a própria filha representariam, assim, apenas o veículo das aspirações de Emma, intermediários que incorporam suas fantasias.

²⁰⁶ [...] esta idéia de ter um filho varão era como que a desforra, em esperança, de todas as suas impotências passadas. (FLAUBERT, 1970, p. 72)

²⁰⁷ [...] ouvira a marquesa chamar uma jovem de Berta (FLAUBERT, 1970, p. 73).

Berthe, desde o nascimento, passa a ser um peso na vida de Emma: “*elle apparait donc comme un avorton, comme un personnage resté au stade embryonnaire*”²⁰⁸ (DROUET, 2009, p. 56). A criança está sempre doente, com cólicas e tosse incessante, tem dificuldades de aprendizagem e chora sem parar. O distanciamento para com a filha leva Emma a não reconhecê-la, a vê-la como uma estranha e uma estrangeira. Ainda segundo Drouet (2009, p. 56/59), o estranhamento se dá por espelhamento, ou seja, Emma, ao ver a filha como alguém estranho e estrangeiro, também ela é vista dessa forma: “*Emma aussi s’en est inquiété au point de se demander si sa fille n’était pas une étrangère. [...] L’étrangeté de Berthe signale donc Emma comme étrangère*”²⁰⁹. O estranhamento também é causado pela feiura da criança. O romance apresenta uma cena de violência doméstica na qual Emma mostra-se atormentada pelo carinho da filha. A mãe a empurra contra o armário e ela se machuca. Nesse momento, Emma constrói a seguinte reflexão: “*C’est une chose étrange, comme cette enfant est laide!*”²¹⁰ (FLAUBERT, 1951, p. 396).

Emma não amamenta sua filha, outra mulher o faz em seu lugar. O simples fato de ir até a casa da ama de leite para visitar a filha é, para Emma, um sacrifício: “*pour arriver chez la nourrice, il fallait, après la rue, tourner à gauche, comme pour gagner le cimetière.*”²¹¹ (FLAUBERT, 1951, p. 374) Emma vai visitar sua filha como se ela fosse visitar os mortos. Ao chegar na casa da Senhora Roulet, há um pequeno acidente que, para as mães em geral, seria algo corriqueiro, mas, para Emma, representa algo mais que desagradável, insuportável. Quando Berthe vomita no colarinho da mãe, isso causa uma reação imediata de vergonha e rejeição. Nesse momento, Emma percebe que “*elle [Berthe] avait le bout des oreilles un peu sale*”²¹² (FLAUBERT, 1951, p. 449). A mãe constata que a criança, além de feia e estranha, é suja.

²⁰⁸ Berthe é vista, assim, como um aborto, como uma personagem que permanece em estado embrionário.

²⁰⁹ Emma também se preocupou ao ponto de se perguntar se sua filha não era uma estranha [...] A estranheza de Berthe, sinaliza, assim, Emma como uma estranha.

²¹⁰ Que coisa estranha, como é feia esta criança! (FLAUBERT, 1970, p. 92)

²¹¹ [...] para chegar à casa da ama era preciso, ao fim da rua, virar à esquerda, como quem vai ao cemitério.’ (FLAUBERT, 1970, p. 74)

²¹² [a menina] tinha a ponta das orelhas um pouco suja. (FLAUBERT, 1970, p. 132)

Apesar de não demonstrar amor por Berthe, Emma tenta usar a criança como álibi de sua virtude, para mostrar a todos que ela é uma boa mãe e uma boa pessoa: “*Elle déclarait adorer les enfants ; c’était sa consolation, sa joie, sa folie, et elle accompagnait ses caresses d’expansions lyriques, qui, à d’autres qu’à des Yonvillais, eussent rappelé la Sachette de Notre-Dame de Paris*”²¹³ (FLAUBERT, 1951, p. 388)

Além de querer encarnar, teatralmente, o *ethos* de mãe ideal, que adora sua filha, Emma também deseja assumir para a sociedade o *ethos* de boa esposa, de mulher fiel. Entretanto, antes de tratarmos do *ethos* de *Emma-esposa*, cabe registrar que, em 1802, corroborado pela Igreja, o Código Civil francês define o estatuto de cidadão e reafirma a submissão da mulher ao pai e ao marido. A mulher casada não tem direitos: deve solicitar a permissão do marido até mesmo para trabalhar. Obviamente, lhe era vedado qualquer papel na política: o direito de voto passou a ser concedido às mulheres francesas apenas em 1945. Uma mulher casada, diante da lei e dos costumes, deveria ater-se em cuidar da casa, assegurar a felicidade do marido e a educação dos filhos. Cabe ressaltar, aqui, que esse Código Civil acaba por delinear o *ethos* não só de Emma como o das mulheres francesas em geral naquela época. Sua identidade, a imagem de si (produzida por todos, homens e mulheres) é assegurada pela lei dos homens (*strito e lato senso*). O modo de existência de Emma (e das demais mulheres) é socialmente delineado, estipulado, obrigando-a a ser, a viver, a se ver de acordo com as normas estabelecidas. A imagem que ela cria / tem de si (e dos outros) é, desse modo, condicionada ideologicamente. Emma terá muitas dificuldades de sobreviver nesse contexto, de aceitar essas condições. Vemos que, como ela não consegue se adequar a seu tempo e a seus modos, ela é julgada e condenada.

Para Llosa (1979), a situação de esposa na qual Madame Bovary se encontra, lhe provoca desânimo e desassossego que, pouco a pouco, a convertem em uma mulher adúltera. Essa é a consequência de sua frustração matrimonial, frustração principalmente erótica. O temperamento ardente de Emma não tem um companheiro à altura no marido, e essas insuficientes noites de amor precipitam sua queda:

²¹³ Ela dizia adorar as crianças: eram sua consolação, sua alegria, sua loucura; e fazia acompanhar suas carícias de expansões líricas, as quais a outros que não os de Yonville, recordariam a Sachette de *Notre Dame de Paris*. (FLAUBERT, 1970, p. 84-85)

Quando Ema descobre que está apaixonada por Leão, no começo, em Yonville, sua reação imediata é transformar-se na esposa modelo diante de todos, inclusive do próprio Leão (dama prendada, simples, amável, satisfeita). Ninguém – salvo ela e o leitor – sabe que, sob esta aparência de perfeição e felicidade doméstica, esconde-se uma mulher que ‘fremia de desejos, de raiva, de ódio’. (LLOSA, 1979, p. 124)

Segundo Ernst (2009), tanto para Emma quanto para Charles, o conhecimento sobre o amor é problemático. Se, por um lado, Emma não sabe o quanto Charles a ama, por outro, também Charles não sabe o quanto sua esposa é incapaz de amá-lo. Entretanto, Emma, por um tempo, tenta amar seu marido: “*Elle se demanda pourquoi elle exérait Charles, et s’il n’eût été meilleur de le pouvoir aimer. Mais il n’offrait pas grande prise à ces retours du sentiment, si bien qu’elle demeurait fort embarrassée dans sa velléité de sacrifice.*”²¹⁴ (FLAUBERT, 1951, p. 450).

Lattre (1980, p. 12) é um pouco mais severo em seu julgamento, ou melhor, em seu delineamento do *ethos* de Emma, não só enquanto esposa, mas também enquanto mãe e cidadã. Para o autor:

Elle ne comprend rien. Elle n’est pas du monde où se forme sa vie. Elle est de quelque part et qui n’a pas sa part. En porte à faux. Sur tout : sur sa vie conjugale dont elle n’a pas d’idée ; sur ses tendresses maternelles dont elle ne sent rien ; sur ses exaltations qui ne connaissent pas d’écho. [...] Une bête affolé qui se heurte à toutes le vitres [...] ²¹⁵

Emma abomina tudo o que lhe é próximo: seu marido, sua filha, sua cidade, seus vizinhos, enfim, a sociedade a qual ela pertence. O fato de não aceitar tudo isso acabará por levá-la à condição de estranha e estrangeira, condição essa que a faz adoecer.

²¹⁴ Perguntava mesmo de si para consigo a razão por que detestava Carlos, e se não fora melhor poder amá-lo. Mas ele não dava ocasião para aquela recrudescência do sentimento, de modo que ela ficava muito embaraçada, com os seus desejos de sacrifício (FLAUBERT, 1970, p. 133).

²¹⁵ Ela não entende nada. Ela não pertence ao mundo onde sua vida se dá. Ela pertence a um outro lugar, que não é o seu lugar. Arrisca-se em tudo: em sua vida conjugal da qual ela não tem nenhuma ideia; em suas ternuras maternas nas quais ela não sente nada; em suas exaltações que não encontram eco. [...] Uma besta em pânico que não enxerga um palmo à frente do nariz [...]

4.4. ETHOS DE EMMA DOENTE

Como vimos nas seções anteriores, Madame Bovary tem dificuldades em se adaptar a esse contexto sócio-histórico do século XIX, no qual, no interior da França, as mulheres tinham seus direitos cerceados pela sociedade patriarcal. Com o destino dessas mulheres sob o controle do pai e do marido, não lhes restava muita esperança de uma vida feliz, visto que seus direitos eram limitados. Emma, não suporta a condição de esposa e de mãe além de não aceitar o fato de ser interiorana. Uma das tentativas de saída encontrada pela personagem para escapar dessas condições foi a leitura de romances românticos. Entretanto, ela não consegue se satisfazer e se sente infeliz:

Elle n'était pas heureuse, elle ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? [...] Oh quelle impossibilité ! Rien d'ailleurs ne valait la peine d'une recherche, tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir un dégoût et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute.²¹⁶ (FLAUBERT, 1951, p. 550)

Seu desajuste, sua tristeza e sua infelicidade a levam a adoecer. Emma tem ataques de nervos, desmaios, perda de apetite... A personagem não suporta mais a vida em Tostes e quer se mudar, pois acredita que encontrará a felicidade em outro lugar, em uma cidade maior. Ela tenta convencer Charles, e, para incentivá-lo a mudar de cidade, ela “*but du vinaigre pour se faire maigrir, contracta une petite toux sèche et perdit complètement l'appétit*” (FLAUBERT, 1951, p. 352)²¹⁷ Em um outro episódio, nos deparamos, mais uma vez, com a instabilidade emocional da Senhora Bovary. Na época do rompimento com Rodolphe, quando ela vê seu *tilbury* azul atravessar a praça, ela “*poussa un cri et tomba roide par terre, à la renverse*”²¹⁸ (FLAUBERT, 1951, p. 481) e teve “*le long du*

²¹⁶ [...] não era feliz, nunca o fora. De onde vinha, pois, aquela insuficiência da vida, aquele apodrecimento instantâneo das coisas em que se apoiava? [...] Que impossibilidade! Nada, afinal, valia a pena procurar-se; tudo metia! Cada sorriso ocultava um bocejo de enfado, cada alegria uma maldição, todo prazer o seu desgosto, e os melhores de todos os beijos não deixavam nos lábios senão uma irrealizável ânsia de voluptuosidades mais intensas. (FLAUBERT, 1970, p. 213-214)

²¹⁷ [...] começou a beber vinagre para emagrecer, adquiriu uma tossezinha seca e perdeu totalmente o apetite (FLAUBERT, 1970, p. 70).

²¹⁸ [...] soltou um grito e caiu no solo, de bruços (FLAUBERT, 1970, p. 157).

corps des mouvements convulsifs”²¹⁹ (FLAUBERT, 1951, p. 481). Mais tarde, durante uma discussão com sua sogra sobre a procuração que tinha obtido de Charles, Emma “*se mit à rire d’un rire strident, éclatant, continu : elle avait une attaque de nerfs*”²²⁰ (FLAUBERT, 1951, p. 542). O estado de saúde frágil de Bovary ajuda a compor seu *ethos*. Para alguns críticos, ela será considerada apenas uma pessoa infeliz e doente, para outros, ela se encaixa perfeitamente no diagnóstico de histérica, e ainda para outros estudiosos da obra, ela sofrerá de *bovarismo*.

Segundo Vatan (2009), os tratados médicos da época que descreviam a histeria listam uma série sintomas facilmente identificáveis e relacionados aos problemas de Emma: nervosismo, alterações de humor, desmaios, desejos incomuns, espasmos, sensação de asfixia e estrangulamento, riso súbito, torrentes de lágrimas, estados de prostração e convulsões, etc. Encontramos, em diversas passagens do romance, descrições dos estados físicos e emocionais de Emma, que nos ajudam a construir esse seu *ethos* de mulher *doente, instável, nervosa e histérica*.

Partindo dos parâmetros tomados até aqui, nos valem de mais alguns exemplos retirados do romance para descrever o perfil da Senhora Bovary dentro do quadro de histeria. Um dos primeiros sintomas percebidos em Emma é o sufocamento: “*J’étouffe! S’écria-t-elle en se levant d’un bond.*”²²¹ (FLAUBERT, 1951, p. 480) O segundo sintoma se configura em desmaios e convulsões: “*Félicité dont les mains tremblaient délaçait Madame, qui avait le long du corps des mouvements convulsifs.*”²²² (FLAUBERT, 1951, p. 481) Em seguida, vem o torpor e prostração: “*Elle restait étendue, la bouche ouverte, les paupières fermées, immobile et blanche comme une statue de cire.*”²²³ (FLAUBERT, 1951, p. 481) [...] “*Ce qui effrayait le plus, c’était l’abattement d’Emma; elle ne parlait*

²¹⁹ [...] movimientos convulsivos ao longo do corpo (FLAUBERT, 1970, p. 157).

²²⁰ Emma desatou a rir com um riso estridente, agudo, contínuo; estava com um ataque de nervos (FLAUBERT, 1970, p. 207).

²²¹ Falta-me o ar – gritou ela, erguendo-se dum salto. (FLAUBERT, 1970, p. 157)

²²² Felicidade, as mãos tremulas, desapertava a ama, que tinha movimentos convulsivos ao longo do corpo. (FLAUBERT, 1970, p. 157)

²²³ Ela ficou estendida, a boca aberta, as pálpebras cerradas, as mãos hirtas, imóvel e branca como uma estátua de cera. (FLAUBERT, 1970, p. 158)

pas, n'entendait rien et même semblait ne point souffrir."²²⁴ (FLAUBERT, 1951, p. 483)

Emma, depois de sofrer diversas decepções no casamento, nos relacionamentos com seus amantes, em sua vida social e financeira, tornou-se

[...] difficile, capricieuse, ne buvant un jour que du lait pur, et, le lendemain, des tasses de thé à la douzaine. Souvent elle s'obstinait à ne pas sortir, puis elle suffoquait, ouvrait les fenêtres, s'habillait en robe légère. [...] Elle bavardait avec une abondance fébrile à ces exaltations succédait tout à coup des torpeurs où elle restait sans parler, sans bouger [...] Elle pâlisait et avait des battements de cœur. Charles lui administra de la valériane et des bains de camphre. Tout ce que l'on essayait semblait l'irriter d'avantage²²⁵ (FLAUBERT, 1951, p. 351-352).

Apesar de não encontramos no romance e tampouco na *Correspondance* de Flaubert nenhuma referência explícita, nenhuma utilização da palavra “histeria”, o autor registra o dilaceramento de uma mulher acometida por uma inspiração dolorosa a um mundo inacessível, aspiração sinônima de discordância entre o sonho e a realidade. Essa é, por excelência, a definição de histeria. Para Baudelaire (1948), a histeria não acomete somente mulheres. Assim, a histeria de Emma se liga à do poeta, não no nível moral, penal ou patológico, mas no registro poético. Ambos buscam um ideal valendo-se de uma energia análoga a dos poetas. Emma e Flaubert reagem histericamente contra a ordem social percebida por eles como alienante. Desse modo, a força do sonho, da imaginação, da fantasia, e porque não dizer da ficcionalidade, leva Emma e Flaubert à histeria. Mais uma vez, temos os ecos de *ethos* de um no outro.

Ainda relativo à saúde de Emma, porém seguindo uma linha um pouco diferente da de Vatan, Gaultier, em 1902, criou o termo *bovarysme*, em um artigo que trata de algumas características comportamentais de Emma Bovary e as classifica como sintomas de uma doença psicológica. Segundo o estudioso,

²²⁴ O que mais assustava era a prostração de Ema : ela não falava, não ouvia coisa alguma e parecia até não sofrer. (FLAUBERT, 1970, p. 159)

²²⁵ [...] difícil, caprichosa [...] um dia bebia apenas leite simples e no seguinte chávenas de chá às dúzias. Muitas vezes teimava em não sair, depois sentia-se sufocada, abria as janelas, vestia uma roupa leve [...] As vezes tagarelava com uma abundância febril a estas exaltações sucediam torpores repentinos, em que permanecia sem falar e sem se mover [...] Empalidecia e tinha sobressaltos de coração. Carlos ministrou-lhe valeriana e banhos canforados, mas tudo quanto lhe davam parecia irritá-la ainda mais. (FLAUBERT, 1970, p. 55-56)

Ainsi ce qui est typique en Madame Bovary, c'est bien ce pouvoir de se concevoir autre, idéalisé chez elle jusqu'à constituer sa véritable personnalité et confondu avec la haine de toute réalité à ce point que ces deux éléments, cause et effet l'un de l'autre, inscrivent un cercle où tous ces actes aboutissent.²²⁶ (GAULTIER *apud* PALANTE, 2008, p. 68)

Emma imagina-se outra pessoa, diferente daquilo que ela realmente é. Podemos ver, ao longo da obra, que Emma estabelece relações com as outras personagens sempre marcadas por uma teatralização de sua voz, seus gestos e suas atitudes. Ela acredita ser as heroínas românticas dos romances que lê. Semelhante aos papéis sociais de que nos fala Charaudeau (2006a), a cada momento, Emma “encarna” papéis, personalidades diferentes tais como *esposa fiel*, *leitora sonhadora*, *mulher devota*, *heroína trágica*, a *castelã* que aguarda seu príncipe, a *nobre* que dança com o visconde no baile... Ela parece não enxergar que é uma mulher da província, limitada e sem recursos. Sua maneira de viver indica que ela acredita ser alguém que pertence ao mundo dos contos de fadas. Ainda sob essa perspectiva, Palante (2008) acredita que esse conjunto de papéis poderia representar fugas, tentativas de escapar da realidade triste e cruel, visto que ela se recusa a viver nas condições em que vive, e procura, no mundo da fantasia e da imaginação, um apoio para aguentar o sofrimento da existência. Assim, o *bovarismo* define a situação de Emma: o que ela realmente é lhe é insuficiente, por isso ela busca sempre ser outras. Para Palante (2008, p. 118),

Mais cette ‘conception autre’ d’elle-même signifie-t-elle vraiment une fuite ? N’est-elle pas plutôt le signe d’un refus, refus des conditions qui sont faites à sa vie, refus de ce qui est et de ce qui est donné, c’est-à-dire imposé à son moi par le monde extérieur, autrement dit : refus de la domination ? Emma Bovary n’est-elle pas finalement, plutôt qu’un personnage de l’échec, une héroïne du refus de ce qui est du refus de la réalité dans ce que celle-ci impose à l’individu, le contraint et le somme d’étouffer ses désirs ?²²⁷

Emma se mostra incapaz de (se) imaginar uma vida a partir do real. O *bovarismo* é, então, uma espécie de “defeito” de percepção do mundo, e de si próprio, de sua imagem,

²²⁶ Assim, o que é típico em Madame Bovary, é esse poder de se imaginar outro, idealizado nela a ponto de constituir sua verdadeira personalidade e, confundido com o ódio a toda a realidade a ponto que esses dois elementos, causa e efeito um do outro, instalem um círculo onde todos esses atos se concluem.

²²⁷ Mas essa ‘concepção outra’ dela mesma significa realmente uma fuga? Não é um sinal de recusa, a recusa das condições que são feitas para sua vida, a negação do que existe e daquilo que é dado, ou seja, imposto para ela pelo mundo, em outras palavras: a recusa da dominação? Emma Bovary não é finalmente, ao invés de uma personagem infeliz, uma heroína da recusa, da negação da realidade na medida em que impõe ao indivíduo, e o restringe e impõe a reprimir seus desejos?

de seu *ethos*. Seu erro, se é que podemos nomear assim, consiste em sua incompetência em recusar combinar seu *ethos* com o dos outros, em aceitar o outro enquanto alteridade. Ela deseja ter / ser o *ethos* do outro. Para Emma, seu *ethos* não a particulariza, ao contrário, ele se funde nos *ethé* dos outros. Emma está sempre além (ou aquém) de seu *ethos*, transportada, deslocada, levada.

Seu jeito de ser, suas ações, gestos e expressões, sua fisionomia, enfim, a imagem de si é construída, modelada a partir dos *ethos* construído de outras pessoas, criando uma força de ilusão tal que toma a pessoa incapaz de distinguir (se) na / da alteridade. Emma busca assumir, assim, o lugar do outro, provocando desequilíbrios entre o *eu* e o *tu*, a identidade e a alteridade, a individualidade e a coletividade.

Sendo o *bovarismo* uma faculdade humana universal, essencial, um princípio inerente ao sujeito, à apreensão humana, segundo Gaultier, podemos dizer que Madame Bovary desenvolve, então, “*ce bizarre état pathologique de l’hypnotisé dont la volonté abolie est remplacée par une influence étrangère régissant ses actes et ses idées.*”²²⁸ (GAULTIER *apud* BUVIK, 2012, p. 97)

Com o *bovarismo* temos, assim, uma patologia, um desvio psicológico cujo nome remete à personagem de Flaubert. Doença diagnosticada em pessoas incapazes de perceber a realidade circundante comum, cotidiana, ou, se a percebe, não a aceita, busca outras realidades e gasta toda energia nessa busca. Trataremos, na sequência, de sua tentativa de buscar na religião um apoio para seus devaneios, um remédio para sua enfermidade, uma muleta para sua incapacidade, uma solução para seus problemas.

4.5. *ETHOS* DE EMMA RELIGIOSA

A educação de Emma é tema frequente nos estudos sobre romance *Madame Bovary*. Ela foi educada em um convento de Rouen e essa experiência, além de marcá-la por toda vida, é fundamental na construção de seu *ethos*. Suas ações, seus pensamentos,

²²⁸ [...] esse bizarro estado patológico do hipnotizado, cuja vontade abolida é substituída por uma influência estrangeira que rege seus atos e suas ideias.

enfim, sua visão de mundo, foram construídos dentro do convento, onde recebeu uma esmerada educação religiosa. Dessa forma, seu *ethos* de mulher educada e / ou de mulher que recebeu educação superior a suas conterrâneas, aparece nos vários artigos críticos sobre o romance e sobre sua personagem principal. Há várias passagens no romance que comprovam que Emma segue a maioria dos sete sacramentos da igreja católica, a saber: o batismo (capítulo III, parte II), crisma e eucaristia (capítulo XIV, parte II), penitência (capítulo VI, parte I), extrema-unção (capítulo VIII, parte III), e matrimônio (capítulo IV, parte I).

As bibliotecas a que Emma tem acesso são compostas de obras científicas, religiosas e literárias. Não se interessando pela literatura médica, a personagem toma obras religiosas como objeto de leitura romanesca e vice-versa, ambas alimentando as fantasias e os devaneios da personagem. Como já dito, as leituras de Emma evidentemente fazem parte de sua educação e ajudam na construção de seu *ethos*. Segundo Gengembre (1990, p. 56-57),

Le couvent et les lectures constituent une structuration de l'expérience de la petite fille puis de l'adolescence. Un mixte de mysticisme et d'amour se crée à partir des langueurs éthérées, des confessions, de l'amant céleste : sensualisme et spiritualisme se mêlent dès lors inextricablement. Si le couvent est bien un enfermement, il est contaminé, délicieusement, par un monde extérieur rêvé, imaginé, lu.²²⁹

Essa mistura de sentimentos, profanos e sagrados, por parte de Emma, é descrita em diversas passagens do romance. Quando ela está no convento e participa da missa, por exemplo, ela divaga e “*Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues*”²³⁰ (FLAUBERT, 1951, p. 323). Além disso, quando Emma ia confessar-se, “*elle inventait de petits péchés, afin de rester là plus longtemps, à genoux*

²²⁹ A educação de Emma, tantas vezes comentada, é um bom exemplo do determinismo. O convento e as leituras são uma estruturação da experiência da infância e depois da adolescência. Uma mistura de misticismo e amor são criados a partir da languidez etérea, das confissões, do amante celestial: sensualismo e espiritualismo se misturam inextricavelmente. Se o convento é uma clausura, ele está deliciosamente contaminado, por um mundo exterior sonhado, imaginado, lido. Emma, a versão feminina de Don Quixote, transforma a realidade em ficção, tornando-se um romancista fracassado, uma frustrada, que as letras tentarão satisfazer.

²³⁰ As comparações de noivo, de esposo, de amante celeste e de consórcio eterno, que constantemente aparecem nos sermões, suscitavam-lhe no íntimo da alma, inesperadas doçuras. (FLAUBERT, 1970, p. 33)

dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre”²³¹
(FLAUBERT, 1951, p. 323).

Contudo, vale destacar que, segundo Dord-Crouslé (2009), Emma, depois de sair do convento, não se interessa mais à devoção (religiosa). Ao voltar para casa, ela não segue mais os ditos da igreja. É preciso esperar a crise mística do final da segunda parte do romance para ela reencontrar algum interesse pelas coisas espirituais. Emma procura a Igreja e o padre Bournisien para se reconfortar devido às decepções amorosas. Após a fuga de Rodolphe, Emma deambula desesperada e fica doente ao ponto de achar que vai morrer e pede a comunhão. O sacramento lhe dá alívio imediato, e para cultivar as delícias e prazeres que encontrou, ela ambiciona a santidade.

Propomos, aqui, um pequeno parêntese, para tratarmos de questões maiores que envolvem o *ethos* de *Emma-religiosa* com a crítica que Flaubert faz à Igreja e à Ciência, além da questão do julgamento por crime contra a religião. Sabemos que o Estado, a Ciência, mais particularmente a Medicina, a Igreja, a Escola e a Família são tidas, já no século XIX, e ainda hoje, como instituições que alicerçam a sociedade, ditam comportamentos, inculcam ideologias. A Medicina, por exemplo, se considerou (e, ainda, se considera, acreditamos) como uma irmã da Religião, ambas a serviço da humanidade. Para Dord-Crouslé (2009), no século XIX, o saber médico se junta ao saber religioso para condenar, execrar a literatura em geral e, mais especificamente, o romance, que representa, para eles, um perigo tanto físico quanto moral.

Esse paralelo entre o saber médico e o religioso pode ser constatado em uma passagem do romance de Flaubert. O padre Bournisien se compara a Charles Bovary quanto às suas missões: “[...] *nous sommes certainement, lui et moi, les deux personnes de la paroisse qui avons le plus à faire. Mais lui, il est médecin des corps, ajouta-t-il, avec un rire épais, et moi, je le suis des âmes!*” (FLAUBERT, 1951, p. 393-394)²³² Ironicamente, Flaubert une Medicina e Religião como duas instituições incapazes de solucionar os problemas de Emma.

²³¹ [...] inventava pecadinhos, para se demorar mais tempo de joelhos, na sombra, com as mãos postas e o rosto colado ao confessional, ouvindo cochichar o padre. (FLAUBERT, 1970, p. 33)

²³² Eu e ele somos, certamente, as duas pessoas mais ocupadas da freguesia. Só que ele é o medico do corpo – completou, num grande riso –, e eu o sou da alma. (FLAUBERT, 1970, p. 90)

Flaubert ataca, em *Madame Bovary* e em sua *Correspondance*, todas essas instituições. Em sua *Correspondance*, Flaubert afirma que: “[...] *mon héroïne seulement en crève de masturbation religieuse après avoir exercé la masturbation digitale*”²³³ (FLAUBERT, 1973, p. 708). Corroborando essa ideia de que Flaubert é anti-clérico, Evrard & Valette (1999, p. 63) asseveram que “*Flaubert est très hostile aux formes extérieures du christianisme.*”²³⁴ Desse modo, parece-nos que, tanto para Flaubert, quanto para Emma, a Ciência e a Religião chegam até mesmo a distorcer a visão do real. Partindo desses parâmetros aqui tomados, vemos que Emma recorre à essas instituições pilares da sociedade, mas não obtém sucesso em nenhuma delas. Dito de outra maneira, a Escola, a Família, a Igreja, e a Ciência, não aliviam seu sofrimento, não lhe trazem felicidade, conforto e paz espiritual, ao contrário...

Cabe lembrar, ainda, que Flaubert, juntamente com *Madame Bovary*, foram processados por atentado contra a moral e os princípios da Igreja: “*l’offense à la morale publique est dans les tableaux lascif que je mettrai sous vous yeux, l’offense à la morale religieuse dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrés*”²³⁵ (PINARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 619). Nessa passagem do julgamento, momento em que Pinard apresenta seu discurso de acusação, vemos que não é exatamente Flaubert quem está sendo julgado, mas sim Emma. Segundo Pinard, Emma incorre quatro vezes em crimes contra a religião, a Igreja e o sagrado. Três vezes por adultério e uma por suicídio.

Podemos perceber, assim, que Emma, ao buscar ajuda mística, o faz através de novos consumos e de novos prazeres. Segundo Gengembre (1990, p. 60), ao se recolher na igreja, “*Elle tire du lieu même un plaisir accru*”²³⁶. Emma vê a catedral como um imenso boudoir, cheio de prazeres celestiais e de luxo abundante. Dessa forma, delineamos, em mais uma etapa, o *ethos* da personagem: *Emma-religiosa, Emma-profana...*

²³³ [...] minha heroína apenas morre de masturbação religiosa depois de exercer a masturbação digital.

²³⁴ Flaubert é muito hostil às formas exteriores do Cristianismo.

²³⁵ [...] a ofensa à moral pública está nos quadros lascivos que exporei aos vossos olhos, a ofensa à moral religiosa está nas imagens voluptuosas misturadas às coisas sagradas.

²³⁶ Ela sente no lugar um grande prazer.

4.6. *ETHOS* DE EMMA BURGUESA

Vimos que Emma busca a religião para curar seu amor, para encontrar conforto para suas desilusões, mas também, e, sobretudo, pelo seu luxo, pelo luxo da ostentosa catedral de Rouen e pelo prazer que as aquisições materiais lhe proporciona. O consumo de bens religiosos oferece à personagem grande satisfação somente por um tempo. Não se satisfazendo com o consumo do que o religioso lhe oferece, Emma entra em um novo ciclo de consumo, onde as insatisfações sentimentais e sexuais serão, acredita ela, compensadas. O prazer, porém, continuará muito fugaz. Logo lhe surge uma inquietação que a leva a consumir cada vez mais.

Percebemos que, desde a infância de Emma, suas dificuldades financeiras, sua queda para o consumo, seu descontrole com seus gastos é tema recorrente no romance e também nos estudos sobre a obra. Sua educação, seu casamento e, por fim, seus gastos excessivos, que a levam ao suicídio, compõem a linha que guia a vida de Madame Bovary. Nos estudos de Aurégan (1991, p. 40), temos, resumidamente, essa linha da vida de Emma guiada pelo dinheiro:

Emma, fille d'un 'cultivateur aisé', est élevée comme une bourgeoise et nourrit des aspirations bien au dessus de sa condition. Leur mariage [celui avec Charles] est déterminé par des nécessités économiques, qui poussent le père Rouault à marier sa fille, sans dot, à un modeste officier de santé. Ainsi la ruine des Bovary ne relève pas de sa responsabilité individuelle d'Emma mais résulte d'une situation sociale bâtarde.²³⁷

Com base nessa descrição, podemos dizer que Emma passa sua vida tentando adquirir algo para compensar suas frustrações. Ela consome até Charles não ter mais dinheiro, até levá-lo à falência. Segundo Gengembre (1990), ela não se permite parar de consumir, pois se ela para de comprar é porque o dinheiro acaba, e aí vem sansão imposta pela coerção social. Emma demonstra, com suas ações, se sentir superior e mais nobre que seus conterrâneos provincianos burgueses preocupados com seus gastos. Ela se recusa a

²³⁷ Emma, filha de um 'agricultor rico', é criada como uma burguesa e nutre aspirações muito acima de sua condição. Seu casamento [com Charles] é determinado por necessidades econômicas, que levam o pai Rouault casar com sua filha, sem dote, com um oficial de saúde modesto. Assim, a ruína dos Bovary não advem da responsabilidade individual de Emma, mas é o resultado de uma situação social bastarda.

se restringir e “*ne s’inquiétait pas plus de l’argent qu’une archiduchesse*”²³⁸ (FLAUBERT, 1951, p. 550). A atitude de Emma de comprar desenfreada e irresponsavelmente mostra seu *ethos* de *consumista* e essa sua atitude a levará à falência e ao suicídio.

O dinheiro é, então, no romance, de importância capital. Ele dá vida, justifica a existência de, por exemplo, Monsieur Lheureux. Ele determina o casamento de Emma, mantém sua relação com seus amantes, delimita as condições e as relações sociais, marca o destino de Emma, sua morte. Juntamente com as leituras, com os amantes, o dinheiro é, para Emma, um meio de acesso aos sonhos, ao universo do imaginário, à felicidade, mas também à sua queda.

Nessas circunstâncias, Lattre (1980) descreve Emma como uma mulher do interior que não suporta ter uma vida de pequeno-burguesa e deseja desesperadamente uma ascensão social. Ainda segundo o autor, a frenética aquisição de objetos inúteis, a acumulação de pequenas coisas que lhe dão prazer estético como, por exemplo, os papéis de carta que ela nunca usa, os tecidos que ficam guardados na gaveta, é consumo sem objetivo, gastar por gastar, pelo prazer de possuir, a busca pelo ter ao invés da busca pelo ser.

Ligeiramente contrário ao que alguns estudiosos afirmam sobre a condição de burguesa de Emma, Gengembre (1990) acredita que a personagem consome incessantemente não para tirar proveito material, para ostentar, para manter um mundo de aparência, como é típico dos burgueses, mas sim para suprir uma falta afetiva, numa relação fetiche com os objetos sustentada pela emoção e pela sensualidade. Os objetos enquanto tal não lhe proporcionam o gozo, mas sua relação sentimental e sensual com tudo aquilo que ele representa: o luxo, a nobreza, os amantes...

Emma confunde amor e dinheiro, e sua busca por aventuras não é, segundo Breut (1994), nem romântica nem épica, pois seu sofrimento corresponde apenas ao fracasso do consumo. Também para Llosa (1979), amor e dinheiro apoiam-se e ativam-se mutuamente. Para o autor, Emma, quando ama, necessita cercar-se de belos objetos,

²³⁸ [...] não se preocupava mais por dinheiro que uma arquiduquesa (FLAUBERT, 1970, p. 214)

embelezar o mundo físico, criar em torno dela uma decoração tão suntuosa quanto seus sentimentos. É uma mulher para a qual o prazer não é completo se ele não se materializa esteticamente. Percebemos, assim, que Lheureux, o comerciante de Yonville, entendeu o vazio íntimo de Emma e sua insaciável busca por algo que lhe satisfaça. Lheureux seduzirá Bovary, oferecendo-lhe a possibilidade de continuar sempre a querer consumir. De certo modo, Lheureux tem mais sucesso em seduzir Emma que seus amantes, visto que esses fogem, rompem com ela e não mantêm nela aceso o desejo de querer mais e mais.

Ainda que não encontremos no romance a palavra “burguesa” para referir-se direta e explicitamente à personagem, Flaubert confere a Emma traços de uma burguesa que busca identificar-se com a nobreza: “*Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes*”²³⁹ (FLAUBERT, 1951, p. 352). Em carta a Colet, o autor faz menção à sua rejeição pela burguesia, onde reina o consumismo e triunfa a estupidez: “*Ce livre me tue; je n’en ferai plus de pareils. Les difficultés d’exécution sont elles que j’en perds la tête dans des moments. On ne m’y reprendra plus, à écrire des choses bourgeoises. La fétidité du fonds me fait mal au cœur*”²⁴⁰ (FLAUBERT, 1980, p. 308).

Como tema essencialmente burguês, o dinheiro, que proporcionaria a compra da felicidade e da liberdade de Emma, se mostra, então, paradoxalmente, como aquele que provocará em Emma um grande confinamento: a provinciana que não queria ser burguesa, mas sim nobre, age de maneira burguesa. Seus valores são burgueses, seu consumo para alimentar seus devaneios a confinam na pior convenção do casamento burguês. Emma não sabe dar valor ao dinheiro, joga com ele, ou como assevera Llosa: “parece comovedor que Ema, quando o mundo começa a lhe cair em cima, gaste os últimos cinco francos atirando-os a um mendigo” (LLOSA, 1979, p. 22). Uma continuidade desse pensamento pode ser percebida em Gengembre, quando ele afirma que:

²³⁹ Ela havia visto Duquesas em Vaubyessard que eram mais gordas e cujos modos eram mais comuns.

²⁴⁰ Esse livro está me matando: não farei mais nada parecido. As dificuldades de execução são tantas que, em alguns momentos, perco a cabeça. Não retomarei mais a escrita com temas burgueses. O cheiro fétido que sai daí me dá enjoo.

Consummée, Emma est avant tout consommatrice [...] La vie est un roman, où Emma s'installe elle-même comme héroïne. Image prestigieuse et obsessionnelle qui masque à jamais la distinction du vrai et du faux. '[...] incapable du reste, de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues [...]]' (FLAUBERT, 1951, p. 331) Emma se soumet à l'apparence des autres. D'où sa vulnérabilité, alors qu'elle refuse d'être une proie. L'imaginaire d'Emma est tout entier meublé d'idéaux empruntés: la dette devra être payée.²⁴¹ (GENGEMBRE, 1990, p. 85)

Ainda que Flaubert e Emma pertençam a universos distintos (o real e o ficcional), percebemos que uma das coisas que eles têm em comum é a rejeição à burguesia. Enquanto que para Emma essa rejeição a leva ao consumo e, por conseguinte, à falência e à morte, para Flaubert, a rejeição é transformada em escrita, em criação, em vida. Assim, enquanto Emma fracassa e morre, Flaubert triunfa e vive, pela escrita, para sempre. Diante do mundo burguês temos, por um lado, Emma, destinada a sucumbir-se, tendo como única solução o arsênico. Por outro lado, temos Flaubert, destinado a (se) escrever, tendo como única solução a pena (*plume*).

4.7. ETHOS DE EMMA ADÚLTERA

Em um livro tido por muitos como “romance da fatalidade”, Emma está condenada a frustrar-se, vivendo em um universo patriarcal e machista, onde homens veem as mulheres como posse, como objetos. As mulheres (reais e / ou ficcionais do século XIX) são seres submetidos aos mais variados tipos de coerções, a quem muitas liberdades e direitos sociais lhes são interditos. Conforme afirma Llosa (1979, p. 16-17),

A rebeldia, no caso de Ema, não tem o semblante épico dos heróis viris do romance do século XIX, mas não é menos heroica. Trata-se de uma rebeldia individual e, em aparência, egoísta: ela violenta os códigos do meio estimulada por problemas estritamente seus, não em nome da humanidade, de certa ética ou ideológica. Porque sua fantasia e corpo, sonhos e apetites sentem-se oprimidos pela sociedade, é que Ema sofre, é adúltera, mente, rouba, e, finalmente, suicida-se. Sua derrota não prova que ela estava

²⁴¹ Consumida, Emma é principalmente consumidora [...] A vida é um romance onde Emma acomoda-se como heroína. Imagem prestigiosa e obsessiva que esconde sempre a distinção entre verdadeiro e falso. '[...] incapaz afinal de compreender o que não sentia, como de acreditar em tudo que não se manifestasse sob formas convencionais [...]]' (FLAUBERT, 1970, p. 39), Emma se submete a aparência dos outros. Daí a sua vulnerabilidade, no momento em que ela se recusa a ser presa. A imaginação de Emma é totalmente mobilada com ideais emprestados: a dívida deverá ser paga.

em erro e os burgueses de Yonville-l'Abbaye certos, que Deus a castiga por seu crime [...] mas, simplesmente, que a luta era desigual: Ema estava só, e, por impulsiva e sentimental, costumava errar o caminho, empenhar-se em ações que, em ultima instancia, favoreciam o inimigo [...]

Diante desse mundo hostil às mulheres, Emma enfrentou em seu meio, conscientemente ou não, todas essas barreiras: família, gênero, classe, sociedade, hábitos, preconceitos, leis. Sua história de vida nos mostra que ela não aceitou sua condição, se rebelou contra a violência social que a sufocava, que a impedia de realizar seus desejos.

Apesar de Charles demonstrar e dizer em vários momentos que ama sua esposa, temos a impressão de que Emma nunca o amou. A imagem de Emma para Charles é de uma mulher perfeita, boa esposa, boa mãe. Entretanto, é recorrente no romance o *ethos* de Charles, construído por Emma, quase sempre de maneira negativa. Ela chega a se questionar porque casou com ele: “*Pourquoi, mon Dieu, me suis-je mariée?*”²⁴² (FLAUBERT, 1951, p. 331) Para Emma, Charles não a satisfaz socialmente:

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman.²⁴³ (FLAUBERT, 1951, p. 328)

Infeliz no casamento, Emma procura uma saída para suas desilusões matrimoniais. Ela acredita que o adultério pode lhe proporcionar prazer, gozo, tudo aquilo que ela não encontrou com / em Charles. O desejo de trair Charles nasce de sua decepção no casamento. A personagem, que, como já dito, não é livre enquanto mulher, tampouco enquanto burguesa, vê, no adultério, sua única solução, o caminho para a felicidade. Desse modo, o adultério é de extrema importância na estruturação do romance e no delineamento do *ethos* da personagem. Mas, nem mesmo nas relações extraconjugais,

²⁴² Mas, meu Deus! Para que me casei? (FLAUBERT, 1970, p. 40)

²⁴³ A conversa de Carlos era plana como o passeio da rua, e as ideias de toda gente desfilavam nela com o seu feitio vulgar, sem provocar comocao, rio ou devaneio. Carlos nunca tivera curiosidade, dizia ele, enquanto residira em Ruão, de ir ao teatro ver os atores de Paris. Não sabia nadar, nem esgrimir, nem atirar, e não pode um dia explicar-lhe certo termo de equitação que ela encontrara num romance. (FLAUBERT, 1970, p. 37)

Emma se realiza. Com o tempo, “*Emma retrouvait dans l’adultère toutes les platitudes du mariage*”²⁴⁴ (FLAUBERT, 1951, p. 556)

Dos amores idealizados, místicos, sublimados e insatisfatórios dos romances românticos, Emma busca os amores terrestres, menos românticos, mais carniais, mas, não menos estéreis, impossíveis, frustrantes, decepcionantes e alienantes.

Flaubert nos apresenta o primeiro amante de Emma, Rodolphe, como alguém jovem, trinta e quatro anos, de temperamento bruto, uma pessoa inteligente e perspicaz, com bastante experiência com mulheres. Desde o momento em que Rodolphe conheceu o casal Bovary, ele viu Charles como um homem tosco e Emma como uma mulher atraente, objeto de cobiça:

Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu’il trottine à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s’ennuie! On voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs! Pauvre petite femme! Ça bâille après l’amour, comme une carpe après l’eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait; j’en suis sûr! ce serait tendre! charmant!²⁴⁵ (FLAUBERT, 1951, p. 410)

Detalhando um pouco mais o *ethos* de Emma construído por Rodolphe, temos que ele a vê como uma mulher de qualidades físicas, um objeto de desejo (sexual). Com Rodolphe como amante, temos um jogo de sedução e performance eróticas. Temos também, pelo menos no início da relação, uma promessa de felicidade, uma possibilidade de êxtase. Ela é um corpo desejante e desejável que será, depois de usado, descartado “*Elle est fort gentille! Cette femme du médecin! Des belles dents, les yeux noirs, le pied coquet et de la tournure, comme une parisienne. [...] Oh! Je l’aurai [...] Oui, mais comment s’en débarrasser ensuite ?*”²⁴⁶ (FLAUBERT, 1951, p. 410)

²⁴⁴ Ema reencontrava no adultério toda insipidez do lar conjugal. (FLAUBERT, 1970, p. 218)

²⁴⁵ Parece-me bem estúpido o marido. Ela está decerto cansada. Que grosseiro! Ele tem as unhas sujas e uma barba de três dias! Enquanto ele corre atrás dos clientes, ela fica a consertar meias. Depois vem o enfado, o desejo de residir na cidade e de dançar polcas todas as noites. Pobre moça! Suspira pelo amor como uma carpa pela água sobre uma mesa de cozinha. Com três palavras de galanteio, aquilo será posse adorável, tenho certeza! Seria delicioso, encantador! (FLAUBERT, 1970, p. 102)

²⁴⁶ É encantadora essa mulher do médico! Belos dentes, olhos negros, pé elegante e o ar de uma parisiense. [...] mas como desembaraçar-se dela, depois? (FLAUBERT, 1970, p. 102)

Emma, depois de trair Charles com seu amante Rodolphe, não sente remorsos. Pinard, em 1857, durante o processo contra o romance e seu autor, cita, especificamente, a passagem na qual a personagem glorifica o adultério:

Elle se répétait: ‘J’ai un amant! j’ai un amant!’ se délectait à cette idée comme à celle d’une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l’amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire.²⁴⁷ (FLAUBERT, 1951, p. 439).

Emma, no início desse relação vê, em Rodolphe, a representação de um príncipe charmoso próprio dos romances românticos. Ele é o reflexo de Paris, belo e sedutor, Paris da moda, frequentada por embaixadores, duquesas e artistas. Entretanto, esse sonho, essa fantasia dura pouco. Com o tempo, o *ethos* de Emma delineado por Rodolphe sofre um deslocamento. Para ele, “*Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l’éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage.*”²⁴⁸ (FLAUBERT, 1951, p. 466). A relação extraconjugal termina com a fuga de Rodolphe, que envia à amante uma carta de despedida. Da fantasia à realidade, Emma acumula frustrações.

Emma, decepcionada, procura um segundo amante. Veremos que, tanto Léon, quanto Rodolphe, seguem um projeto paralelo e parecido: sedução, prazer, monotonia, desgaste e desilusão, que Emma tenta compensar com possessividade e consumo. Léon representa para Emma o mundo da literatura, dos teatros, dos concertos. No início, tudo era como Emma desejava e ela se entregava totalmente a seu amante: “*Quel débordement, le jeudi d’après, à l’hôtel, dans leur chambre, avec Léon ! Elle rit, pleura, chanta, dansa, fit monter des sorbets, voulut fumer des cigarettes, lui parut extravagante,*

²⁴⁷ E dizia consigo mesma: ‘Tenho um amante! Um amante!’ deleitando-se com essa idéia, como se fora uma nova puberdade que lhe sobreviesse. Ia, afinal, possuir as alegrias do amor, a febre da felicidade, de já desesperara. Entrava em algo maravilhoso onde tudo era paixão, êxtase, delírio (FLAUBERT, 1970, p. 124).

²⁴⁸ Ema parecia-se às demais amantes; e o encanto da novidade, caindo aos poucos como um vestido, exibia a eterna monotonia da paixão, sempre da mesma forma e da mesma linguagem. (FLAUBERT, 1970, p. 146).

*mais adorable, superbe*²⁴⁹ (FLAUBERT, 1951, p. 542).

Depois desse início romântico, vieram os problemas: “*Emma attendit Léon trois quarts d’heure. Enfin elle courut à son étude, et, perdue dans toute sorte de conjectures, l’accusant d’indifférence et se reprochant à elle-même sa faiblesse, elle passa l’après-midi le front collé contre les carreaux.*”²⁵⁰ (FLAUBERT, 1951, p. 546) Houve um momento em que Léon afastou-se de Emma e jurou a si mesmo não encontrar-se mais com sua amante, repreendia-se, porém, de não ter cumprido sua palavra e lembrou-se dos inúmeros embaraços que ela ainda poderia lhe causar. Assim como Rodolphe, Léon faz o mesmo questionamento: “*Mais comment pouvoir s’en débarrasser?*”²⁵¹ (FLAUBERT, 1951, p. 556) Humilhada, Emma acusa Léon de ser o responsável por suas desilusões.

Flaubert, ao descrever Emma durante seus encontros amorosos com outros homens diz que: “*Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu’à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l’enthousiasme, du succès, et qui n’est que l’harmonie du tempérament avec les circonstances.*”²⁵² (FLAUBERT, 1951, p. 469).

Para Gengembre (1990), Emma se afirma tanto como um objeto quanto como sujeito de desejo. A personagem é vista como mulher desejável e desejanete, mas também como prostituta, como cortesã: “[Emma] *dispose son appartement et sa personne comme une courtisane qui attend un prince*”²⁵³ (FLAUBERT, 1951, p. 462-463). A título de ilustração, Gengembre lembra, ainda, que o local onde Emma se encontrava com Léon é o bairro da cidade de Rouen conhecido por seus teatros e pelas casas das moças.

²⁴⁹ Que expansão, na quinta-feira seguinte, no hotel, no quarto, com Léon! Ela riu, chorou, cantou, dançou, mandou buscar sorvetes, quis fumar charutos, pareceu-lhe extravagante, mas adorável, soberba. (FLAUBERT, 1970, p. 208)

²⁵⁰ Ema esperou Léon três quartos de hora. Afinal, correu ao cartório e, perdida em toda sorte de conjeturas, acusando-o de indiferença e exprobrando-se pela própria fraqueza, passou a tarde com a cabeça encostada às vidraças. (FLAUBERT, 1970, p. 210)

²⁵¹ Mas como desembaraçar-se? (FLAUBERT, 1970, p. 218)

²⁵² Nunca a Sra. Bovary fora tão bela como então; tinha essa inexprimível beleza que resulta da alegria, do entusiasmo, do êxito, e que nada mais é que a harmonia do temperamento com as circunstâncias. (FLAUBERT, 1970, p. 148)

²⁵³ [Emma] dispõe seu apartamento e sua pessoa como uma cortesã que aguarda um príncipe. (FLAUBERT, 1970, p. 143)

Para Butor (2005), se Emma mostrou-se ser incapaz de resistir às tentações do adultério é porque ela já estava pronta para sucumbir, ela esperava apenas a primeira oportunidade. Llosa (1979), diferentemente de Butor, não acredita que Emma se sucumbiu. Para o autor, ela tenta tirar partido de suas limitações e, convertendo o vício em virtude, a regra em exceção, rompe os condicionamentos que pesam sobre sua pessoa (e seu sexo) e inicia um processo que é, sem a menor dúvida, um obscuro, instintivo processo de liberação.

Para Gengembre (1990), Emma não consegue lidar com o adultério como uma segunda vida: ela pensa ser a verdadeira, a única existência gratificante. Atraída pelo desejo do absoluto, ela não consegue entender o elo necessário que une o casamento e sua transgressão. Ela se condena três vezes: pela escolha dos amantes, que integram o adultério em seu plano de carreira e os trata de acordo com as convenções sociais, pela insatisfação com sua paixão, pela sua recusa do estatuto de mulher casada.

Emma Bovary torna-se, com os adultérios, “*quelque chose de corrompu*”²⁵⁴ (FLAUBERT, 1951, p. 466). Para Gengembre (1990, p. 86-87):

Emma est toujours hors d'elle-même, toujours emportée, transportée, déplacée. Emma, c'est le glissement perpétuel, l'incessant déplacement vers l'inaccessible. Son énergie se dépense, coule, aboutissant à la 'courbature universelle'. Entre le corps et l'âme, entre la vie et la mort, Emma passe son temps à s'anéantir, dans l'élévation ou le décalage, dans la torpeur ou l'éblouissement.²⁵⁵

Se para muitos, Emma é apenas uma mulher adúltera, para Baudelaire, ela é “*la victime déshonorée, possède toutes les grâces du héros*”²⁵⁶ (BAUDELAIRE, 1948, p. 239-240).

Para outros, Emma é vista como pecadora. Ainda para Baudelaire, “*Quelle est la femme*

²⁵⁴ [...] algo de corrompido. (FLAUBERT, 1970, p. 146)

²⁵⁵ Emma está sempre fora de si mesma, sempre em cólera, emocionada, inconveniente. Emma é o deslizamento perpétuo, o movimento incessante ao inacessível. Sua energia é gasta, flui, levando à ‘dor universal’. Entre o corpo e a alma, entre a vida e a morte, Emma passa seu tempo se aniquilando, na elevação ou no recuo, no torpor ou no brilho.

²⁵⁶ [...] a vítima desonrada, possui todas as graças do herói.

*qui, devant cette insuffisance du curé, n'irait pas, folle amnistiée, plonger sa tête dans les eaux tourbillonnantes de l'adultère*²⁵⁷ (BAUDELAIRE, 1948, p. 244-245).

Retomando o processo judicial, Pinard acaba por delinear detalhadamente o *ethos* de Emma a partir de suas faltas morais. Ele a culpa de ter traído seu marido, de ser lasciva, voluptuosa, provocante:

A-t-il essayé de la montrer du côté de l'intelligence ? Jamais. Du côté du cœur ? Pas davantage. Du côté de l'esprit ? Non. Du côté de la beauté physique ? Pas même. [...] Puis, sans un remords, sans un aveu, sans une larme de repentir sur ce suicide qui s'achève et les adultères de la veille, elle va recevoir le sacrement des mourants. Pourquoi le sacrement, puisque, dans sa pensée de tout à l'heure, elle va au néant ? Pourquoi, quand il n'y a pas une larme, pas un soupir de Madeleine sur son crime d'incrédulité, sur son suicide, sur ses adultères ? (PINARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 621/628)²⁵⁸

Ainda para Pinard (*apud* FLAUBERT, 1951, p. 632), Emma não é punida, nem sacrificada, mas morre por suas próprias mãos, em “*tout le prestige de sa jeunesse et de sa beauté*”²⁵⁹.

Citando, ainda, mais alguns fragmentos que sintetizam os *ethé* da personagem, temos que para Baudelaire, por exemplo, *Madame Bovary* é a história de...

[...] cette pauvre petite provinciale adultère, dont toute l'histoire, sans imbroglio, se compose de tristesses, de dégoûts, de soupirs e de quelques pâmoisons fébriles arrachés à une vie barré par le suicide.²⁶⁰ (BAUDELAIRE, 1948, p. 236).

E também para James, Emma...

[...] is the daughter of a small farmer, who has been able to send her to boarding-school, and to give her something of an 'elegant' education. She is pretty and graceful, and she marries a small country doctor – the kindest, simplest, and stupidest of husbands. [...]

²⁵⁷ Qual é a mulher que, diante da insuficiência do padre, não iria, perdoada, mergulhar a cabeça no turbilhão das águas do adultério?

²⁵⁸ Então, sem remorso, sem confissão, sem uma lágrima de arrependimento desse suicídio final e dos adultérios do dia anterior, ela vai receber o sacramento dos moribundos. Por que é que o sacramento, já que em seu pensamento, ela vai para o infinito? Por que, quando não há uma lágrima, nem um suspiro de Madeleine sobre seu crime de descrença, sobre seu suicídio, sobre seus adultérios?

²⁵⁹ [...] todo o prestígio de sua juventude e de sua beleza.

²⁶⁰ [...] [d]essa pobre mulher adúltera do interior, cuja história, sem imbróglgio, é composta de desgosto, tristeza, suspiros e alguns desmaios arrancados de uma vida interrompida pelo suicídio.

She is luxurious and sentimental; she wastes away with ennui, loneliness, and hatred of her narrow lot and absent opportunities, and on the very first chance she takes a lover. With him she is happy for a few months, and then he deserts her, brutally and cynically. She falls violently ill and comes near dying; then she gets well and takes another lover, of a different kind. [...] Meanwhile she has been spending money remorselessly and insanely; she has made promissory notes and she is smothered in debt. She has undermined the ground beneath her husband's feet; her second lover leaves her; she is ruined, dishonoured, utterly at bay. She goes back as a beggar to her first lover, and he refuses to give her a sou. she tries to sell herself and fails; then, in impotence and desperation, she collapses. She takes poison and dies horribly, and the bailiffs come down on her husband, who is still heroically ignorant.²⁶¹ (JAMES, 1966, p. 59-60)

E para Aurégan (1991), Emma transgride os limites impostos por uma sociedade de homens. Arruinando o lar com suas dívidas, ela recusa as regras econômicas; dominando Léon, tomando a iniciativa do adultério, ela inverte a relação homem / mulher: “*il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne*”²⁶² (FLAUBERT, 1951, p. 544) ela transgride sua feminilidade. Assim, ela morre vítima dos homens que a usam: sexualmente, como Rodolphe; economicamente, como Lheureux. Mesmo que seus sonhos sejam um reflexo ingênuo de suas leituras, há algo de patético na rejeição da vida tal como ela é, nessa revolta desesperada contra a feiura da realidade.

Vimos que Emma morre não por ser adúltera, lasciva, mas, sobretudo, por não conseguir pagar suas dívidas: “*elle ne se rappelait point de la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent*”²⁶³ (FLAUBERT, 1951, p. 577). No seu leito de morte, como em um *flash*, ela compreendeu toda a sua existência. Ela sabe que a desperdiçou, a perdeu, por falta de ter sabido reconhecer seus limites. Sua morte, por ser voluntária, se torna absurda.

²⁶¹ Emma Bovary é a filha de um pequeno agricultor, que foi capaz de mandá-la para o internato, e dar-lhe uma educação 'elegante'. Ela é bonita e graciosa, e ela se casa com um pequeno médico do interior - o mais amável, mais simples, mais estúpido dos maridos. [...] Ela é luxuosa e sentimental, ela define com a solidão, com o tédio, e odeia seu círculo estreito e as oportunidades ausentes, e na primeira oportunidade, ela tem um amante. Com ele, ela é feliz por alguns meses, e então ele a abandona, brutalmente e cinicamente. Ela fica profundamente doente e chega perto de morrer, então, ela fica bem e tem outro amante, de um tipo diferente. [...] Enquanto isso, ela gasta dinheiro sem remorsos e insanamente, ela fez notas promissórias e ela é sufocada em dívidas. Ela acabou com o dinheiro do marido, seu segundo amante a deixa, ela está arruinada, desonrada, totalmente perdida. ela volta como um mendigo ao seu primeiro amante, e ele se recusa a dar-lhe um tostão. Ela tenta vender-se e falha, então, na impotência e desespero, ela entra em colapso. Ela toma veneno e morre horrivelmente, e os oficiais de justiça cobram de seu marido, que ainda é heroicamente ignorante.

²⁶² [...] ele era mais amante dela do que ela o era sua (FLAUBERT, 1970, p. 209)

²⁶³ [...] porque não se lembrava da causa do seu horrível estado, quer dizer, da questão do dinheiro. (FLAUBERT, 1970, p. 235)

Para Gengembre (1990), o fato de Emma cometer suicídio a leva à verdadeira grandeza trágica: ela não é mais confundida na legião das mulheres adúlteras, ela se eleva acima do mundano e do pobre destino da promiscuidade.

Ninguém, além da própria Emma é responsável por sua morte: “*qu'on accuse personne...*”²⁶⁴ (FLAUBERT, 1951, p. 581) diz ela em uma carta aberta por Charles depois da morte de sua esposa. Entretanto, todos de Yonville são responsáveis por essa morte, todos que, por cinismo, por egoísmo, por mesquinhez, por amor, dentre vários outros sentimentos, participavam, direta ou indiretamente da construção dos *ethé* de Emma, colaboraram no / com o delineamento da personalidade da personagem.

Podemos, então, perceber a pluralidade do *ethos* de Emma, de como ele é multifacetado e, principalmente, como ele funciona como um recurso retórico / argumentativo capaz de gerar vários efeitos de sentido diferenciados, segundo os valores daqueles que o lê, as ideologias e as épocas.

Enfim, aqueles que mataram Emma são os mesmos que lhe deram vida, aqueles que forjaram sua imagem, seu caráter, enfim, seus *ethé*: Flaubert, Charles, Rodolphe, Léon, as personagens românticas, a crítica, a Justiça, a sociedade, todos nós leitores...

²⁶⁴ [...] não acusem ninguém... (FLAUBERT, 1970, p. 237)

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

La bêtise, l'ineptie consiste à vouloir conclure.

*Vouloir conclure est une des manies les plus funestes
et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité.²⁶⁵*

(Flaubert)

²⁶⁵ A estupidez, o absurdo consiste em querer concluir. Querer concluir é uma das manias nefastas e estéreis que pertencem à humanidade.

Os caminhos percorridos para que esse trabalho fosse concluído nos levam a inferir o quanto a Análise do Discurso pode ser frutífera na análise do texto literário, na (re)constituição dos *ethé* do autor, da obra, do narrador e das personagens, conforme revelam as páginas anteriores. Isso reafirma uma tendência recentemente observada por pesquisadores da Análise do Discurso de que “[...] pela primeira vez na história, a totalidade dos enunciados de uma sociedade, apreendida na multiplicidade de seus gêneros, é convocada a se tornar objeto de estudo” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 46). Daí nosso interesse em trabalhar com o conceito de *ethos* no universo da Literatura, uma vez que seu alcance social merece ser considerado.

Com essa dissertação, não pretendemos, de maneira alguma, esgotar a questão da análise dos vários *ethé* que envolvem nossos *corpora*. Nossa intenção foi modesta: tratar de um dos componentes da trilogia aristotélica e tentar perceber como o *ethos* pode ser trabalhado no contexto da Literatura. Sendo a Literatura um gênero que atinge multidões, mobiliza subjetividades e carrega representações de mundo e ideologias, a necessidade de entendê-la enquanto um discurso e de estudar suas especificidades discursivas torna-se algo complexo, mas cuja urgência é, ao nosso ver, inquestionável e de extrema importância. Com nosso estudo sobre o universo flaubertiano, esperamos ter contribuído um pouco para isso.

Por questões óbvias, muitas coisas não foram ditas, trabalhadas. O *pathos* no universo flaubertiano, por exemplo, outro componente da trilogia aristotélica, por questões metodológicas, ficou para um próximo trabalho. Também para um outro momento, ficou o desejo de trabalhar a representação da mulher e a problemática dos estereótipos na obra de Flaubert.

Flaubert, os críticos e nós, somos, antes de tudo, leitores e, como tais, buscamos, nas escritas uns dos outros, as imagens de si. Nelas, (nos) lemos, a partir delas, escrevemos e nos inscrevemos, (nos) dividimos, (nos) duplicamos. As escritas nunca coincidem exatamente com as (re)leituras, (re)criações. Nesse universo de assimetrias, o discurso, o texto, a enunciação do outro não são transparentes para nenhum de nós.

Como leitores, somos outros em relação àquele que escreve. Flaubert, ao escrever, nos imaginou, nos idealizou mesmo sem nos conhecer. Nós, sujeitos destinatários e

empíricos, nos instauramos nesse processo comunicacional como uma espécie de espelho, que devolve ao autor uma imagem pretendida, uma aposta, uma ilusão. Ao sujeito comunicante Flaubert resta uma escrita especular que nunca se submete, de forma precisa, ou, pelo menos, da forma como ele imaginou, aos seus desígnios.

Nossos esforços de leitura, muito provavelmente frustrantes, revelam apenas a própria tarefa de desvendar vestígios de uma escrita, obrigando-nos à construção de um saber que muitas vezes nos deixa ainda mais perdidos, divididos, porém cientes disso.

Assim, como Flaubert idealizou seus leitores, nós leitores também idealizamos os nossos. Simetria impossível, leitura difícil. Acreditando que Flaubert se dirige ao outro, a nós, buscamos captá-lo, capturá-lo, mesmo consciente de que o processo de leitura não é totalizante, não se fecha, não se esgota. Não temos, assim, a pretensão de ler (e escrever) tudo, com clareza e sem equívocos, pois, como estudiosos da língua, da linguagem, do texto e do discurso, sabemos que esses são os lugares naturais dos mal entendidos, dos equívocos.

Lemos Flaubert, sobre sua obra e sua vida, aos saltos, de maneira lacunar. Isso porque nossa memória é seletiva e porque lemos muitas vezes por identificação. Lemos aquilo que nos interessa, o que interessa aos nossos objetivos. Isso faz com que nossa leitura seja algo complexo; às vezes nos aproximamos, às vezes nos afastamos do objeto sobre o qual nos debruçamos.

Ao escrever essa dissertação, nos identificamos com Flaubert. Ele nos oferece provas de querer dar um contorno ao que chamamos de *realidade*. Não é por acaso que ele é tido pelos críticos como um dos maiores escritores realistas. Também tentamos dar um contorno “real” aos nossos *corpora*. Entretanto, compartilhamos com ele a consciência de que é impossível dar conta do todo e de que a escrita coincida com esse “real”. Assim como Flaubert, sabemos que há sempre mais a dizer e a escrita representa somente um (re)corte, uma (de)limitação; é preciso (re)cortar para contar. Com Flaubert, sabemos que sempre haverá algo que nos escapa, que falha na representação do mundo, sobretudo, no processo de escritura.

Recuperamos, nessa pesquisa, uma pequena parcela dos conhecimentos discursivos e de mundo, incluindo alguns saberes partilhados, de crença, e

enciclopédicos, tudo isso ativado com o objetivo de fazer as inferências necessárias para fazer emergir, delinear os *ethé* em questão, numa leitura inter-ativa, co-produtiva, de sentidos. Chegamos ao fim de uma dissertação que se propôs manter aberta uma rede interdisciplinar, capaz de englobar a relação complexa entre o autor, a obra e a personagem, nas interfaces entre a Linguística e a Literatura. Tentamos nos manter na linha tênue que divide e separa textos e discursos, a ficcionalidade dos fatos e a factualidade da obra, elementos que vão além de seus limites intrínsecos.

Apontamos para alguns limites, tanto os de Flaubert, quanto os dos críticos, teóricos e também os nossos. Devemos nos conformar, pois só nos restam as palavras. E é com elas que Flaubert se tornou imortal, é com ela que compomos essa dissertação, com elas Flaubert e nós tentamos dizer, muitas vezes, o indizível. A palavra, única arma, único instrumento que temos para (nos) dizer.

Com essa dissertação, tentamos nos aproximar do autor Flaubert. O quadro do contrato comunicativo se fecha. TUd / TUi foram ao encontro de EUc / EUe, buscando, (re)produzindo (alguns) sentidos. Percurso, ao mesmo tempo, prazeroso e angustiante.

Pelos intertextos e interdiscursos, compomos nossa escrita, nossa pesquisa. Tentamos dialogar, interagir com uma multiplicidade de autores. Juntos, construímos os significados propostos pelos *corpora*. Procuramos pistas, antecipamos algumas delas, (re)formulamos hipóteses, aceitamos e / ou rejeitamos algumas proposições de sentidos. Apresentamos algumas leituras, sentidos que achamos mais plausíveis, mais evidentes e convincentes e tentamos expô-los da forma mais clara possível.

Estabelecemos relações entre os textos e os discursos que compõem os *corpora*, zelamos para que eles se mantivessem independentes entre si e, ao mesmo tempo, que se relacionassem uns com os outros. Na busca por um equilíbrio analítico-discursivo, um equacionamento entre o universo situacional e o discursivo, a vida e a obra, o interno e o externo, o subjetivo e o objetivo, alteridade e a individualidade em interação, integramos pensamentos, crenças e opiniões, em uma constelação de sentidos que nos permite uma conclusão temporária, inacabada. Em um esforço conjunto e comum, propusemo-nos a não somente “pensar sobre” mas, sobretudo, “pensar com”.

Tememos, todo o tempo, a desmedida, o equívoco, o repisar, a falta de clareza, o

excesso... De uma coisa, entretanto, temos certeza: a de que essa pesquisa não termina aqui. Paradoxalmente, ela chega ao fim, mas ainda está em curso. Continuamos pensando, agora, naquilo que (com pesar) deixamos de trabalhar: o *pathos*, o *logos*, os estereótipos, a representação da mulher, o narrador, as demais personagens, a ironia, a obra de Flaubert e sua adaptação para o cinema, para o teatro, com suas capas e cartazes, a argumentação na obra, no processo judicial, os discursos machista, feminista, o erótico, o modo de organização narrativo e descritivo...

Nos inspirando mais uma vez em Barthes (1987), vimos que [a vida e] a morte do autor foi paga com a vida [e a morte] da obra. Essa, por sua vez, deu vida [e morte] à personagem Emma Bovary, que, também, por sua vez, vive e morre pelas obras que leu. Morremos [e (re)vivemos] a cada leitura, em um infundável espelhamento. *Ethos* forjando *ethos*. Ecos de *ethos*.

REFERÊNCIAS

- ADAM, J.-M. Imagens de si e esquematização do orador: Pétain e De Gaulle em junho de 1940. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 93-118.
- ALIKAVAZOVIC, J. *Panorama d'un auteur: Flaubert*. Levallois-Perret: Studyrama, 2003.
- ALVES, C. A. *Dimensões argumentativas do discurso filmico: projeções retóricas na tela do cinema*. Belo Horizonte: UFMG. Tese de doutorado, 2011.
- AMOSSY, R. Introdução. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005a, p. 9-28.
- AMOSSY, R. O ethos na interseção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005b, p. 119-144.
- AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005c.
- AMOSSY, R. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010a.
- AMOSSY, R. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin, 2010b.
- AMOSSY, R. & PIERROT, A. H. *Stéréotypes et clichés: Langue, discours, société*. Paris: Armand Colin, 2011.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- AUCHLIN, A. Ethos e experiência do discurso: algumas observações. In: MARI, H.; MACHADO, I; MELLO, R. (orgs.) *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD, 2001, p. 201-225.
- AUERBACH, E. Madame Bovary. In: BART, B.F. (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966, p. 132-143.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- AURÉGAN, P. *Flaubert*. Paris: Nathan, 1991.
- AZOULAI, J. Le savoir médical dans la scène des abricots. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 231-241.
- BART, B. F. (org.). *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966a.
- BART, B. F. Madame Bovary after a Century. In: BART, B. F. (org.). *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966b, p. 189-197.
- BART, B. F. Art, Energy, and Aesthetic Distance. In: BART, B. F. (org.). *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966c, p. 73-105.

- BARTHES, R. A retórica antiga. In: *Pesquisas de Retórica*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975. p. 147-221.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BARTHES, R. *SZ: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. São Paulo: Fronteira, 1992.
- BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.
- BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris: A la Girouette, 1948.
- BIASI, P.-M. Un roman réaliste? In: *Le Magazine Littéraire – Les vies de Madame Bovary – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert n° 458*, Paris, 2006a, p. 44-47.
- BIASI, P.-M. Madame Bovary, c'est qui? In: *Le Magazine Littéraire – Les vies de Madame Bovary – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert n° 458*, Paris, 2006b, p. 53.
- BIASI, P.-M. *Gustave Flaubert: Une manière spéciale de vivre*. Paris: Le livre de Poche, 2009.
- BLANCHOT, M. La cruelle raison poétique. In: *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 489-490.
- BLIX, G. Le Personnage et son milieu: réalisme et liberté dans *Madame Bovary*. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 243-256.
- BORGES, M. L. V. *A construção do ethos do orador no Pro Milone de Cícero*. São Paulo: USP. Dissertação de Mestrado, 2010.
- BREUT, M. *Le Haut & Le Bas: Essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1994.
- BURGER, M. & MARTEL, G. *Argumentation et communication dans les médias*. Québec: Nota Bene, 2005.
- BUTOR, M. *Improvisations sur Flaubert*. Paris: Éditions de la Différence, 2005.
- BUVIK, P. Enjeux éthiques et esthétiques de la pensée de Jules de Gaultier sur le bovarysme. In: PIERROT, A. H. *Flaubert: Ethique et Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2012. p. 95-107.
- CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours – Eléments de sémiolinguistique*. Paris : Hachette – Université, 1983.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, P. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, H. MACHADO, I.; MELLO, R. (orgs.). *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD, 2001, p. 23-38.
- CHARAUDEAU, P. Prefácio. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD, 2005a. p.15-16.
- CHARAUDEAU, P. Uma análise Semiolinguística do texto e do discurso. In:

PAULIUKONIS, M. A. L. & GAVAZZI, S. (orgs.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005b. p. 11-27.

CHARAUDEAU, P. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2006a.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006b.

CHARAUDEAU, P. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In: *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Tome 4. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 49-63.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, M. (org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009a, p. 309-326.

CHARAUDEAU, P. *L'identité culturelle entre soi et l'autre*. 2009b. In: <http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html>. Acessado em 05.10.2010.

CHARAUDEAU, P. Dize-me qual é teu *corpus*, eu te direi qual é a tua problemática. In: *Diadorim* v. 10, Rio de Janeiro, 2011, p. 1-23.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAUDIER, S. 'Messaline a raison contre Juvénal' ou le savoir d'Emma Bovary. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 133-145.

COMMANVILLE, C. *Souvenirs sur Gustave Flaubert*. Lexington: University of California Libraries, 2005.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria - Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CRUZ JUNIOR, D. F. *O ethos do enunciador dos romances de Machado de Assis: uma abordagem semiótica*. São Paulo: USP, 2006. Tese de doutorado.

DASCAL, M. O ethos na argumentação: uma abordagem pragma-retórica. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 57-68.

DONATELLI, B. La topographie des savoirs dans Madame Bovary. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 65-72.

DORD-CROUSLÉ, S. Les deux bibliothèques religieuses de Madame Bovary. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 147-155.

DROUET, G. Du fœtus au changelin: ethnocritique de Berthe. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 55-64.

- DUCHET, C. Discours social, texte italique. In: *Langages de Flaubert*. Paris: Minard, 1976, p. 143-144.
- DUCHET, C. Étranges mœurs de province. *Le Magazine Littéraire* - Les vies de Madame Bovary – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert. n.º. 458. Paris, 2006, p. 41-43.
- DUCROT, O. *Le Dire et le Dit*. Paris: Minuit, 1980.
- DUCROT, O. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann, 1998.
- ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, U. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- EGGS, E. *Grammaire du discours argumentatif: le topique, le générique, le figuré*. Paris : Kimé, 1994.
- EGGS, E. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 29-56.
- ERNST, J. Le corps à l'épreuve des savoirs dans Madame Bovary. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 179-187.
- EVARD, F.; VALETTE, B. *Gustave Flaubert*. Ellipses, 1999.
- FARACO, C. E. & MOURA, F. M. *Língua e Literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- FILHO, D. P. *Estilos de época da Literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- FIORIN, J. L. (org.) *Introdução à Linguística - I. Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- FIORIN, J. L. A multiplicação dos éthé: a questão da heteronímia. In: MOTTA, A. R. & SALGADO, L. (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 55-69.
- FLAUBERT, G. *Œuvres Complètes - Madame Bovary*. Paris: Gallimard (Pléiade, Tomo I), 1951.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1970.
- FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo I), 1973.
- FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris: Gallimard (Pléiade, Tomo II), 1980.
- FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo III), 1991.
- FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo IV), 1997.
- FLAUBERT, G. *Œuvres de Jeunesse*. Paris: Gallimard (Pléiade), 2001.
- FLAUBERT, G. *Correspondance*. Paris : Gallimard (Pléiade, Tomo V), 2007.
- FREIJLICH, H. *Flaubert d'après sa correspondance*. Genève: Slatkine, 2012.
- GAILLARD, F. Qui a tué Madame Bovary? In: PIERROT, A. H. (org.) *Flaubert: Ethique et Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2012, p. 67-80

- GALINARI, M. M. A autoria da obra literária. In: (org.) MELLO, R. *Análise do Discurso e Literatura*. Belo Horizonte: NAD, 2005, p. 45-62.
- GALINARI, M. M. *A Era Vargas no Pentagrama: Dimensões Político-Discursivas do Canto Orfeônico de Villa-Lobos*. Tese. Belo Horizonte, 2007.
- GENETTE, G. *Flaubert par Proust. L'Arc*. n.º 79, Paris, 1980, p. 03-17.
- GENETTE, G. *Figures (1966-2002)*. Paris: Seuil, 2006.
- GENGEMBRE, G. *Gustave Flaubert: Madame Bovary*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- GILMAN, M. Two Critics and an Author: Madame Bovary Judged by Sainte-Beuve and Baudelaire. In: BART, B. F. (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966, p. 40-54.
- GOFFMAN, E. *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit, 1974.
- GRACQ, J. *En lisant en écrivant*. Paris: Corti, 1980.
- GRICE, H. P. Logic and conversation. In: DAVIS, S. (org.) *Pragmatics: a Reader*, Oxford University Press, 1991.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JAMES, H. Gustave Flaubert. In: BART, B. F. (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966, p. 55-64.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.
- KASHIWAGI, K. Les vapeurs d'Emma Bovary et la médecine officielle de l'époque. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 207-218.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les interactions verbales*. Paris: Colin, 1989.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. O ethos em todos os seus estados. In: MACHADO, I. L. & MELLO, R. (orgs.) *Análises do Discurso Hoje vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 118-135.
- LAPP, J. C. Art and Hallucination in Flaubert. In: BART, B. F. (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966, p. 169-188.
- LATTRE, A. *La Bêtise d'Emma Bovary*. Paris: Librairie José Corti, 1980.
- LEECH, G. *Principles of pragmatics*. London & New York: Longman, 1983.
- LLOSA, M. V. *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- MACHADO, I. L. Uma Teoria de Análise do Discurso: A Semiologia. In: MARI, H. MACHADO, I. L.; MELLO, R. (orgs.) *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD, 2001, p. 39-62.
- MACHADO, I. L. O charme discreto da transgressão de gêneros na poesia. In: MARI, H

- et al. *Análise do Discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: NAD, 2003. p. 83-100.
- MAGAZINE LITTERAIRE – *Les vies de Madame Bovary* – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert. n° 458. Paris, 2006.
- MAINGUENEAU, D. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996a.
- MAINGUENEAU, D. *Aborder la linguistique*. Paris: Seuil, 1996b.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos da linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996c.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996d.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- MAINGUENEAU, D. *O Contexto da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001b.
- MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005a, p. 69-92.
- MAINGUENEAU, D. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, R. (org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD, 2005b. p. 17-29.
- MAINGUENEAU, D. Gênese dos discursos. Curitiba: Criar Edições, 2005c.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.). *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008a, p. 11-29.
- MAINGUENEAU, D. Discurso e Análise do Discurso. In: SIGNORINI, I. (org.). *[Re] discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola, 2008b, p. 135-155.
- MAINGUENEAU, D. *Doze Conceitos em Análise do Discurso*. São Paulo: Parábola, 2010a.
- MAINGUENEAU, D. Ethos literário, ethos publicitário e apresentação de si. In: MACHADO, I. & MELLO, R. (orgs.). *Análises do Discurso Hoje vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010b. p. 193-207.
- MAINGUENEAU, D. *Les phrases sans texte*. Paris: Armand Collin, 2012.
- MARI, H. & SILVEIRA, J. C. C. Sobre a importância dos gêneros discursivos. In: MACHADO, I. L. ; MELLO, R. (orgs.). *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD, 2004, p. 59-74.
- MELLO, R. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. *Caligrama*, v. 8, 2003, p. 41-54.
- MELLO, R. Teatro, Gênero e Análise do Discurso. In: MACHADO, I. L. & MELLO, R. D. (orgs.). *Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD, 2004. p. 87-106.

- MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD, 2005a.
- MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura: uma interface real*. In: MELLO, R. (org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD, 2005b. p. 31-44.
- MOUCHARD, C. & NEEFS, J. *Flaubert*. Paris: Balland, 1986.
- NEEFS, J. Une révolution dans les lettres. *Le Magazine Littéraire - Les vies de Madame Bovary – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert*. n.º. 458. Paris, 2006a, p. 30-32.
- NEEFS, J. Le premier roman de ‘l’homme-plume’. *Le Magazine Littéraire - Les vies de Madame Bovary – la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert*. n.º. 458. Paris, 2006b, p. 33-36.
- NICOLA, J. *Língua, Literatura e Redação 2*. São Paulo: Scipione, 1993.
- OLDS, M. C. *Madame Bovary et l’étude de mœurs*. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 105-112.
- PALANTE, G. *Le Bovarysme: Une moderne Philosophie de l'illusion*. Paris: Rivages poche. Petite Bibliothèque, 2008.
- PATER, W. The Life and Letters of Gustave Flaubert. In: BART, B. F (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966a, p. 26-32.
- PATER, W. Flaubert's Literary Art. In: BART, B. F (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966b, p. 33-39.
- PERELMAN, C. *L'Empire rhétorique*. Paris: Vrin, 1977.
- PERELMAN, C. & OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação. A nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PIERROT, A. H. (org.) *Flaubert éthique et esthétique*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
- PINGAUD, B. *Les Flaubert. L'Arc*. n.º. 79, Paris, 1980, p. 01-02.
- PORTELLA, E. *Teoria da Comunicação Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1976.
- POYET, T. *Madame Bovary: Le roman des Lettres*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- PRIVAT, J.-M. *Bovary Charivari*. Paris: CNRS, 2002.
- PRIVAT, J.-M. Le voisinage d'Emma. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 45-53.
- PROENÇA FILHO, D. *Estilos de época da Literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PROUST, M. A propos du style de Flaubert. *La Nouvelle Revue Française*. Paris, 1920.
- REBOUL, O. *Introduction à la rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- REBOUL, O. 1998. *La rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses

Sorbonne Nouvelle, 2009.

RICOEUR, P. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

RIEGERT, G. *Madame Bovary, Flaubert*. Paris: Hatier, 1992.

RINCÉ, D. & LECHERBONNIER, B. *Littérature: Textes et documents - XIXe siècle*. Paris: Nathan, 1986.

SAINTE-BEUVE, C. *Les grands écrivains français*. Vol.2. Paris: Librairie Garnier Frères, 1927.

SARRAUTE, N. Nathalie Sarraute a réponse à tous. In: *Le Figaro*, 1972.

SARRAUTE, N. Flaubert, le précurseur. In: SARRAUTE, N. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1996. p. 1621-1640.

SARTRE, J.-P. *L'idiote de la famille*. Paris: Gallimard, 1971.

SARTRE, J.-P. *Entretien à Catherine Clément et à Bernard Pingaud*. *L'Arc*. n°. 79, Paris, 1980a, p. 33-37.

SARTRE, J.-P. Notes sur Madame Bovary. *L'Arc*. n°. 79, Paris, 1980b, p. 38-43.

SEARLE, J. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press, 1969.

SÉGINGER, G. Faire parler les silences de l'histoire. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 93-102.]

SOUDAY, P. Le centenaire de Gustave Flaubert. In : <http://www.bmlisieux.com/curiosa/souday.htm>. Acessado em 05.10.2012.

SUGAYA, N. Le vitalisme dans *Madame Bovary*. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 189-197.

TILLET, M. On Reading Madame Bovary. In: BART, B. F. (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966, p. 1-25.

TURNELL, M. *Madame Bovary*. In: BART, B. F. (org.) *Madame Bovary and the Critics: A Collection of Essays*. New York: New York University Press, 1966, p. 144-168.

VATAN, F. Emma Bovary: parfaite hystérique ou 'poète hystérique? In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 219-229.

ZOLA, E. *Do Romance*. Stendhal, Flaubert e os Goncourt. São Paulo: Editora da USP, 1995.

WADA, M. Magnétisme et phrénologie dans *Madame Bovary*. In: REY, P.-L. & SÉGINGER, G. (orgs.) *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 199-206.

WINTER, G. (org.) *Gustave Flaubert: Écrire Madame Bovary: Lettres*, pages

manuscrites, extraits. Paris: Gallimard, 2009.