

RENATA AIALA DE MELLO

O UNIVERSO FLAUBERTIANO E  
*A PATHEMIZAÇÃO* ESPECULAR

Belo Horizonte

2016

RENATA AIALA DE MELLO

O UNIVERSO FLAUBERTIANO E  
*A PATHEMIZAÇÃO* ESPECULAR

Tese 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 Doutor 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 da UFMG  
2016

MELLO, Renata Aiala: O universo flaubertiano e a *pathemização* especular. Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Submetido em 18 de novembro de 2016 à Banca Examinadora composta por:

---

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

---

Profa. Dra. Dylia Lysardo-Dias  
Universidade Federal de São João del-Rei

---

Profa. Dra. Ivanete Bernardino Soares  
Universidade Federal de Ouro Preto

---

Profa. Dra. Eliana Amarante de Mendonça Mendes  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Gláucia Muniz de Proença Lara  
Universidade Federal de Minas Gerais

Aos meus queridos pais Judite e Renato.

Ao meu amado irmão Felipe.

## AGRADECIMENTOS

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

À banca examinadora – Profs. Drs. Dylia Lysardo-Dias, Eliana Amarante de Mendonça Mendes, Gláucia Muniz de Proença Lara, Ivanete Bernardino Soares, Maysa de Pádua Paulinnelli e Marcelo Cordeiro.

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;

Ao professor Dominique Maingueneau, pela recepção na Sorbonne Paris IV durante o doutorado sanduíche;

Aos professores Gláucia Muniz Proença Lara e William Augusto Menezes, pela leitura primorosa do texto de qualificação;

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 deste trabalho.

*Le difficile, c'est de savoir quoi ne pas dire.*

Flaubert.

## RESUMO

Com a publicação de *Madame Bovary* em 1857, Gustave Flaubert é processado pelo Ministério Público por ultrajar a moral, a religião e os bons costumes. Diante da Sexta Corte do Tribunal Correcional de Paris, o romancista é, então, representado por seu advogado – Antoine Marie Jules Sénard, e a promotoria por Pierre Ernest Pinard. Durante esse período, Flaubert escreve cartas para algumas pessoas próximas a ele, relatando seu envolvimento com o processo judicial e com seu romance. A promotoria, no *Réquisitoire*, e a defensoria, na *Plaidoirie*, além de Flaubert, em sua *Correspondance*, expressam seus sentimentos e buscam a adesão de seus interlocutores, valendo-se de estratégias argumentativas e/ou persuasivas, de representações sociodiscursivas e saberes de crença, elementos instituídos nos discursos. Tendo como fio condutor o conceito de *pathos*, realiza-se uma análise ao mesmo tempo qualitativa, linguístico-discursiva e interdisciplinar das emoções presentes no *corpus*. O *pathos* é, nesse universo, um meio cênico para a expressão e a manipulação de tópicos consideradas negativas tais como a *culpa*, a *cólera*, o *horror*, o *remorso* e a *vergonha*; e as positivas como, por exemplo, o *orgulho*, a *esperança*, a *admiração*, a *alegria* e a *coragem*. O arcabouço teórico utilizado leva em conta trabalhos de vários estudiosos das emoções, sobretudo Patrick Charaudeau, Christian Plantin e Ruth Amossy. Como resultado desta pesquisa, foram apresentados os recursos argumentativos utilizados pelos advogados no processo judicial e por Flaubert em sua *Correspondance* para persuadir seus interlocutores. Ao analisar as *pathemias*, foram delineados pontos de vista moral, ético e estético dos sujeitos a respeito não apenas da obra *Madame Bovary*, mas também de sua personagem principal, da função da Literatura, do fazer literário, da mulher na sociedade francesa do século XIX, do adultério e do suicídio. Foram, enfim, enfatizados os potenciais estratégicos e persuasivos das emoções nos textos/discursos analisados. Emoções que refletem e refratam os múltiplos sujeitos envolvidos e seus discursos. *Pathos* que forja *pathos*. Ecos de *pathos* no universo flaubertiano.

**Palavras-chave:** Gustave Flaubert, processo judicial, *Correspondance*, *Madame Bovary*, *pathos*.

## RÉSUMÉ

Avec la publication de *Madame Bovary* en 1857, Gustave Flaubert est accusé d'outrager la morale, la religion et les bonnes mœurs. Devant la Sixième Cour du Tribunal Correctionnel de Paris, le romancier est alors représenté par son avocat – Antoine Marie Jules Sénard, et le Ministère Public par Pierre Ernest Pinard. Pendant cette période, Flaubert écrit des lettres à des proches, afin de raconter son implication dans le procès judiciaire et avec son roman. Le procureur au Réquisitoire, la défense à la Plaidoirie et Flaubert dans sa *Correspondance*, expriment leurs sentiments et cherchent le soutien de leurs interlocuteurs, en utilisant des stratégies argumentatives et/ou persuasives, des représentations sociodiscursives et des savoirs de connaissances et de croyances, bref des éléments constitutifs du discours. La notion de *pathos* étant le principal fil conducteur, on effectue une analyse à la fois qualitative, linguistique, discursive et interdisciplinaire des émotions présentes dans le *corpus*. Le *pathos* est dans cet univers, un moyen d'expression scénique et la manipulation négative des topiques telles que la *culpabilité*, la *colère*, l'*horreur*, le *remords* et la *honte*; et positives, comme par exemple, la *fierté*, l'*espoir*, l'*admiration*, la *joie* et le *courage*. Le cadre théorique utilisé prend en compte le travail de nombreux chercheurs des émotions, en particulier Patrick Charaudeau, Christian Plantin et Ruth Amossy. Comme résultat de cette recherche, on présente des ressources argumentatives utilisées par les avocats dans le procès judiciaire et par Flaubert dans sa *Correspondance* pour persuader leurs interlocuteurs. En analysant les *pathè*, on a délimité les points de vue moral, éthique et esthétique au sujet de *Madame Bovary* et aussi de son personnage principal, de la fonction de la littérature, de la création littéraire, des femmes dans la société française du XIX siècle, de l'adultère et du suicide. On a montré, enfin, le potentiel stratégique et persuasif des émotions dans les textes/discours analysés. Des émotions qui reflètent et réfractent les multiples sujets impliqués et leurs discours. *Pathos* qui forge *pathos*. Écho de *pathos* dans l'univers flaubertien.

Mots-clés: Gustave Flaubert, procès judiciaire, *Correspondance*, *Madame Bovary*, *pathos*.



## ABSTRACT

With the publication of *Madame Bovary* in 1857, Gustave Flaubert is sued for outraging morals, religion and morality. At the *Sixième Cour du Tribunal Correctionnel de Paris*, the novelist is represented by his lawyer – Antoine Marie Jules Sénard, and the Prosecution by Pierre Ernest Pinard. During this time Flaubert writes letters to friends and family reporting his involvement in the trial and with his novel. The Prosecutor in the *Réquisitoire*, his lawyer in the *Plaidoirie* and Flaubert in his *Correspondance*, express their feelings and seek support from their interlocutors, using argumentative and/or persuasive strategies, socio-discursive representations, knowledge and beliefs, all discursive instituted elements. Considering *pathos* as the guiding concept, this research carried out an analysis at the same time qualitative, linguistic, discursive and interdisciplinary of the emotions in the *corpus*. The *pathos*, in this universe, is a way of scenic expression and manipulation of topics considered negative such as *guilt, anger, horror, remorse* and *shame*; and positive, for example, *pride, hope, admiration, joy* and *courage*. The theoretical perspective takes into account researches of the concept of *emotions*, especially those from Patrick Charaudeau, Christian Plantin and Ruth Amossy. As a result, we present the argumentative resources used by the lawyers in the court and by Flaubert in his *Correspondance* to persuade their interlocutors. By analyzing the *pathè*, we delineated some moral, ethical and aesthetic views about the novel *Madame Bovary*, and also its main character, the function of literature, the role of women in French society in the XIX century, adultery and suicide. Finally, we showed the strategic and persuasive potential of emotions in the analyzed texts/discourse. Emotions that reflect and refract the multiple subjects involved and their discourses. *Pathos* forging *pathos*. *Pathos* echoes in the *Flaubertian* universe.

Keywords: Gustave Flaubert, lawsuit, *Correspondance*, *Madame Bovary*, *pathos*.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	7
RÉSUMÉ .....	8
ABSTRACT .....	9
INTRODUÇÃO .....	12
<b>CAPÍTULO I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</b>	
1. AS EMOÇÕES SEGUNDO PATRICK CHARAUDEAU .....	23
1.1. DA INTERDISCIPLINARIDADE .....	24
1.2. OS TRÊS PONTOS ESSENCIAIS .....	29
1.3. O EFEITO <i>PATHÊMICO</i> E SUAS CONDIÇÕES .....	33
2. AS EMOÇÕES SEGUNDO CHRISTIAN PLANTIN .....	38
2.1. DIVERGENTES E DISCORDÂNCIAS .....	39
2.2. ASSOCIAÇÕES E ALIANÇAS COM A <i>AD</i> E COM OUTRAS ÁREAS AFINS .....	44
2.3. TERMOS CORRELATOS DE EMOÇÃO .....	48
2.4. DOS ESTÍMULOS E DOS NÍVEIS DE INTENSIDADE EMOCIONAL .....	53
3. AS EMOÇÕES SEGUNDO RUTH AMOSSY .....	63
3.1. ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO .....	64
3.2. DO <i>ETHOS</i> AO <i>PATHOS</i> .....	69
3.3. CONFLUÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE TERMOS .....	76
3.4. DA MODALIDADE <i>PATHÉTICA</i> E DA IMPORTÂNCIA DAS FIGURAS RETÓRICAS .....	81
<b>CAPÍTULO II – EMOÇÕES NO UNIVERSO FLAUBERTIANO</b>	
1. DELIMITAÇÕES INICIAIS .....	88
1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO POLÍTICO-HISTÓRICA DO UNIVERSO FLAUBERTIANO .....	90
1.2. A ARTE E A MORALIDADE NO SÉCULO XIX .....	93
1.3. FLAUBERT E <i>MADAME BOVARY</i> : AS LIBERDADES AMEAÇADAS .....	98
2. DOS <i>ETHÉ</i> DE PINARD E SÉNARD .....	101
2.1. OS PROLEGOMENOS DOS ADVOGADOS .....	105
3. DOS ESTÍMULOS-RESPOSTAS ENTRE A PROMOTORIA E A DEFESA .....	111
3.1. DOS NÍVEIS DE EXPRESSÃO E DOS POLOS NO PROCESSO .....	113
3.2. A <i>PATHEMIZAÇÃO</i> PELAS REGRAS PRESCRITIVAS .....	124

3.3. O PROCESSO JUDICIAL: ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO .....	129
3.4. DAS MODALIDADES ARGUMENTATIVAS NOS DISCURSOS DOS ADVOGADOS .....	132
4. INICIAÇÃO ÀS <i>QUEDAS</i> DE EMMA: O BAILE DE VAUBYESSARD .....	135
4.1. A PRIMEIRA <i>QUEDA</i> : O ADULTÉRIO COM RODOLPHE BOULANGER .....	138
4.2. A SEGUNDA <i>QUEDA</i> : A TRANSIÇÃO RELIGIOSA .....	146
4.3. A TERCEIRA <i>QUEDA</i> : O ADULTÉRIO COM LÉON DUPUIS .....	152
4.4. A QUARTA <i>QUEDA</i> : O ENVENENAMENTO E A MORTE DE EMMA .....	157
5. OS DESFECHOS DA ACUSAÇÃO E DA DEFESA .....	162
6. CONTRA E A FAVOR DO REALISMO .....	166
7. FLAUBERT <i>PATHEMIZADO</i> EM SUAS CARTAS .....	170
7.1. AS EMOÇÕES NA FEITURA DE <i>MADAME BOVARY</i> .....	173
7.2. AS EMOÇÕES NAS NEGOCIAÇÕES COM A <i>REVUE DE PARIS</i> .....	180
7.3. AS EMOÇÕES DURANTE O PROCESSO JUDICIAL .....	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	198
REFERÊNCIAS .....	206

# INTRODUÇÃO

*Oh ! Si j'écrivais comme je sais qu'il faut écrire,  
que j'écrirais bien !*

Flaubert.

Em nossa pesquisa de mestrado, intitulada *Flaubert, Madame Bovary e Emma Bovary: ecos de ethos* (MELLO, 2012), sob a orientação da Professora Doutora Ida Lucia Machado, propusemo-nos a realizar uma tarefa plural: investigar alguns *ethé* delineados nas relações e nos espelhamentos entre o autor, seu romance e sua personagem principal. Terminado o mestrado, permaneceu o desejo de continuar trabalhando com o universo flaubertiano, visto que ele ainda nos oferecia um rico e instigante campo de pesquisa.

Agora, no doutorado, voltamo-nos para a categoria de *pathos*<sup>1</sup>, especificamente para analisar as emoções discursivizadas no processo judicial contra Flaubert, e também os sentimentos do romancista expressos em suas cartas durante esse período. Desdobramentos uns dos outros, esses textos/discursos<sup>2</sup> se relacionam de maneira especular, em uma espécie de rede *pathêmica* que envolve os dois advogados e Flaubert, tendo como ponto central a polêmica acerca do romance *Madame Bovary* e de sua protagonista – Emma Bovary.

As emoções têm sido objeto de interesse de muitos estudos acadêmico-científicos. Anne-Marie Houdebine (2015) nos ajuda a sedimentar um pouco mais as razões pelas quais fizemos nossas opções neste trabalho de tese. Para a autora, ainda que a pesquisa possa advir de uma imposição (da universidade, da profissão, por exemplo), ela depende sobremaneira do pesquisador e daquilo que ele escolhe (in)conscientemente como objeto de estudo, mesmo que as razões definidas com maior ou menor precisão. Nessa acepção, as motivações, quaisquer que sejam elas, geralmente servem como facilitadoras e, ao mesmo tempo, como complicadoras no processo de escrita da tese.

Ainda em consonância com Houdebine, a escolha do tema, do *corpus* e até mesmo do arcabouço teórico-metodológico pode se dar por tentação, *au sens profond du terme*, ou seja, como a chamada de um desejo, como, “[...] uma implicação subjetiva mais inconsciente que consciente, [como] pulsões ou afetos singulares.”<sup>3</sup> (HOUDEBINE, 2015, p. 25-26). Justamente, essas escolhas (nos) definem e são

---

<sup>1</sup> Sobre a questão da grafia da palavra *pathos* e suas correlatas com “h” e em itálico, cf. seção 1 do Capítulo I.

<sup>2</sup> Ainda que, *grosso modo*, o conceito de *texto* diga respeito à materialidade discursiva e que o conceito de *discurso* envolva o texto, o contexto e até mesmo a enunciação, não é nossa pretensão, nesta tese, detalhar a complexidade dos dois conceitos, razão pela qual, na maior parte do tempo, usamos a expressão “texto/discurso”.

<sup>3</sup> No original: « [...] une implication subjective plus inconsciente que consciente, [comme] pulsions ou affects singuliers. »

definidas pelas paixões, pelas emoções, “[...] podendo ser, então, designadas essencialmente como afeto, e o Sujeito como *sujeito do pathos*.”<sup>4</sup> (HOUDEBINE, 2015, p. 26 – grifos da autora). Valendo-nos desse raciocínio, torna-se plausível afirmar que pesquisar, escrever uma tese advém, assim, também do desejo e/ou da necessidade de algo que tem suas raízes no *pathos*, algo que nos excita, nos emociona, enfim, nos *pathemiza*. Nesse caso, o *pathos* intervém não só nas escolhas do pesquisador, como pode, em conjunto com o *logos*, ajudá-lo a descrever, a interpretar o *corpus* selecionado e a deslindar, juntamente com o *ethos*, os efeitos de sentido possíveis, a partir do funcionamento da linguagem no acontecimento discursivo.

Pode parecer paradoxal o fato de assumirmos que somos levados pelas emoções (e por seus espelhamentos) na construção deste trabalho e, ao mesmo tempo, nos valermos de um gênero discursivo/textual (tese de doutorado, trabalho acadêmico), que comumente apregoa a neutralidade, a isenção, o afastamento e/ou o apagamento emocional do pesquisador. Com o intuito de desfazer esse suposto paradoxo, recorreremos às considerações de alguns linguistas. Marianne Doury (2007) retoma o raciocínio de Robert Charles Solomon (1993), segundo o qual

[...] no imaginário social, a ciência é algo caracterizado emocionalmente. A imagem da ciência é fria, impessoal, não emocional. Tem-se a impressão que há muito tempo a ciência era apreendida como incompatível com a emoção. [...] A oposição entre emoção e razão supõe frequentemente uma hierarquia entre estes dois polos, de tal forma que a emoção, primitiva, bestial, perigosa, desempenha um papel inferior ao da razão, sobre o controle da qual deve ser colocada. (DOURY, 2007, p. 188)

Contestando o pensamento de que *emoção* e *razão*<sup>5</sup> são antagônicos e também o de que para se fazer ciência é preciso da razão em detrimento da emoção, a autora assevera ainda que “[...] essa virgindade emocional da ciência não constitui uma descrição da prática científica efetiva.” (DOURY, 2007, p. 189). A pesquisadora finaliza seu artigo afirmando que “[...] a emoção pode sim funcionar argumentativamente numa discussão de caráter científico.” (DOURY, 2007, p. 197)

De forma semelhante a Doury, Hugo Mari e Paulo Mendes entendem que

---

<sup>4</sup> No original: « [...] pouvant être alors, désignées en raccourci comme l’affect, et le Sujet comme *le sujet du pathos*. »

<sup>5</sup> Da Antiguidade aos dias de hoje, há uma polêmica a respeito da (ir)racionalidade das emoções. Achamos por bem nos silenciarmos, aqui, sobre tal debate, que será retomado, ainda que parcialmente, ao longo da tese.

É impossível pensar que alguém fale sem emoção [é impossível pensar que] colocar a linguagem em funcionamento seja um ato desprovido de quaisquer elementos emocionais. [...] Algum traço que possa contaminar parte da ‘pureza racional’ (fictícia) certamente será deixada pela emoção nas interações verbais. (MARI & MENDES, 2007, p. 153)

Do que Mari e Mendes dizem, fica evidente que, nesta pesquisa de doutorado, nos incluímos nas interações verbais e somos afetados pelas emoções, sejam pelas nossas próprias, sejam por aquelas presentes no *corpus* de análise, o que acaba por se refletir/espelhar, evidentemente, em nosso trabalho.

Além de estarmos conscientes de que somos pesquisadores *pathemizados* (e *pathemizantes?*), também estamos cientes da (im)possibilidade em separar as três provas retóricas aristotélicas – *ethos*, *pathos* e *logos* –; isso porque elas formam um amálgama no qual não se pode decompor as partes. Também estamos a par de que essa disjunção é “escolar” e, às vezes, pouco operatória, pouco produtora, visto que as três provas se (con)fundem o tempo todo e, por essa razão, deveriam ser analisadas sempre em bloco. Ainda assim, assumimos o desafio de utilizá-las separadamente. Nesta pesquisa, priorizamos, sobretudo, a noção<sup>6</sup> de *pathos*, mas sem nos esquecermos de que *logos* e *ethos* subjazem às nossas reflexões de maneira a complementá-las.

Como referendando dessa ideia de amálgama entre as três provas aristotélicas, valemo-nos do pensamento de Patrick Charaudeau (2006b, p. 87), segundo o qual, nas situações de comunicação entre os sujeitos, “[...] o *ethos* é como um espelho no qual se refletem os desejos uns dos outros.” Apreendemos, a partir daí, que o *ethos* é concebido como uma construção da imagem de si, tendo como base imaginários sociodiscursivos e emoções partilhadas entre os interlocutores. Esses *ethé* acabam por espelhar, então, os *pathé* e vice-versa; ambos espelhando também o *logos* e vice-versa. Assim, os *ethé* dos dois advogados, de Flaubert, de sua obra, de suas personagens e de seus leitores, *patheticamente* se refletem uns nos outros e em nós mesmos, *pathemizando-nos* ou provocando em nós a eclosão de emoções por meio de ações enunciativas e discursivas, ou melhor, por meio do *logos* que sustenta e dá legibilidade aos sujeitos e aos sentidos, sejam eles visados, manifestados ou efetivos.

Christian Plantin afirma também, categoricamente, que “[...] o *ethos* tem uma

---

<sup>6</sup> “Noção”, “conceito” e “categoria” são expressões tidas, às vezes como distintas, às vezes como sinônimas. Por não ser nosso propósito desenvolver uma polêmica acerca dessa questão, decidimos por usá-las indistintamente.

estrutura *pathêmica*<sup>7</sup> e explica o porquê dessa assertiva:

A autoridade *ethótica* combina saber, moralidade e doçura em um *sentimento* único de *confiança*; a confiança é tipicamente um sentimento, um estado psíquico e cognitivo estável, combinando intuição afetiva e intelectual.<sup>8</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 30 – grifos do autor)<sup>9</sup>

Cabe ainda registrar que, evidentemente, não nos restringimos à noção de *pathos* (e tampouco à de *ethos* e à de *logos*) nesta pesquisa. Valemo-nos também de alguns conceitos afins, convergentes e tangenciais tais como *estereótipo*, *saber de crença*, *imaginário* e *representação sociodiscursiva*. Essa decisão se justifica por acreditarmos que nosso *corpus* aciona procedimentos particulares de construção das emoções em função de propósitos específicos. Procedimentos que são de responsabilidade dos sujeitos envolvidos na interação, que se ancoram nos universos sociais e contextuais, ou seja, que se adaptam a liberdades e também a restrições, às possibilidades impostas/oferecidas por aqueles textos e por aqueles discursos.

Para tratar das emoções em nosso *corpus*, valemo-nos, sobretudo, de conhecimentos oriundos da Linguística, da Retórica e da Literatura de uma maneira geral e, mais especificamente, da Análise do Discurso (doravante AD), e da Teoria Semiolinguística, também chamada de *Teoria dos sujeitos em situação de comunicação*:

No caso da Semiolinguística, a teoria dos sujeitos e a situação de comunicação vão fazer apelo a dados vindos da Psicologia Social. Para esta disciplina é importante estudar as sensações dos indivíduos face às percepções que têm do mundo; as emoções não são causadas apenas pelas pulsões, pelo irracional ou por aquilo que não se pode controlar: elas têm um caráter social, revelado pelas trocas que os indivíduos estabelecem entre si, no âmbito da comunicação. (MACHADO, 2007, p. 169)

Assim, a AD, com ênfase na corrente Semiolinguística, nos oferece as bases epistemológicas necessárias para o desenvolvimento de nossa pesquisa e nos ajuda a fundamentar nossos procedimentos analíticos. Essa abertura teórica nos permite

---

<sup>7</sup> No original: « [...] l’ethos a une structure pathémique. »

<sup>8</sup> No original: « L’autorité éthotique combine expertise, moralité et douceur en un *sentiment* unique de *confiance*, la confiance est typiquement un sentiment, un état psychique et cognitif stable, combinant intuition affective et intellectuelle. »

<sup>9</sup> Na esteira de Plantin, Melliandro Mendes Galinari, que também trabalha com emoções na argumentação, afirma que “[...] não se deve confundir os estados emocionais ocasionados *no* auditório com a efetividade expressa ou sentida *pelo* orador.” (GALINARI, 2007, p. 235 – grifos do autor)



desenvolver nossos pontos de vista e, por conseguinte, melhor direcionar nosso olhar para a análise do *corpus*, levando em consideração a complexidade discursiva em sua dimensão tanto psíquica quanto social (psicossocial). Consideradas sob esses parâmetros, questões ligadas aos sujeitos falantes e interactantes, às suas emoções, se tornam objeto de estudo legítimo. Pensar os sujeitos e suas *pathemizações* nos discursos equivale a pensar a dinâmica entre os indivíduos a partir da concepção de sujeito como uma entidade constituída na interação (psico)social.

A discussão acerca do papel das emoções no comportamento humano ainda é motivo de polêmica no âmbito de diversas áreas do conhecimento, tais como a Medicina, a Filosofia, a Psicologia, as Artes, e, como não poderia deixar de ser, as Ciências da Linguagem. Com base nessa evidência, constatamos que, no atual panorama das discussões, as emoções não podem e não devem ser tratadas, debatidas a partir de um único campo de pesquisa, de uma única disciplina, qualquer que seja ela. Desconsiderando, a princípio, as nuances significativas existentes entre essas áreas de conhecimento que tratam das paixões, poderíamos afirmar que elas se agrupam em dois grandes conjuntos que correspondem, de um lado, à perspectiva *imanentista*, segundo a qual os sentimentos seriam produtos da condição biológica do ser humano e, por outro lado, à perspectiva *social* (que adotamos nesta pesquisa), que postula uma concepção simbólica das emoções, percebidas como estados subjetivos, determinados pelas condições sociais e culturais e perpassadas na/pela linguagem.

Embora ainda seja um campo de investigação relativamente recente para a AD, os estudos das emoções se configuram como um tema de grande interesse para o desenvolvimento integral de suas proposições teórico-metodológicas, já que contemplam uma dimensão constituinte de todo processo de interação social e se manifestam, primordialmente, por meio dos discursos produzidos. Preconiza-se, entretanto, que não compete à AD garantir a equivalência entre o *efeito pathêmico pretendido*, a *emoção manifestada* no discurso e a *emoção efetivamente sentida* pelos sujeitos. Tomando como parâmetro esse posicionamento, levantamos algumas questões que nos instigam e balizam esta tese:

- Como tratar das emoções no *corpus* selecionado?
- Que procedimentos teórico-metodológicos utilizar para trabalhar com o conceito de *pathos*?

- Como as emoções se manifestam discursivamente no universo flaubertiano?
- Quem (ou o que) *pathemiza* nesse universo?
- Quais (e com que finalidades) as estratégias argumentativas e persuasivas<sup>10</sup> são utilizadas?
- Que marcas enunciativas nos permitem detectar a existência das paixões no *corpus*?
- Quais tópicos são mais evidentes e mais recorrentes?

Vê-se que lidamos com várias questões intrigantes e complexas. Além disso, constatamos que nosso *corpus* é composto por gêneros díspares: jurídicos, epistolares e literários, o que torna o trabalho de pesquisa ainda mais desafiador; são textos que dialogam uns com os outros, que se tangenciam e se refletem.

Evidentemente, o universo flaubertiano envolve situações de comunicação, lugares sociais, representações e imaginários sociodiscursivos, saberes de conhecimento e de crença e sujeitos distintos que se inscrevem, tanto no mundo real, quanto no ficcional, e que, por conseguinte, (se) emocionam. Tendo em vista que tratamos dessas questões nos capítulos que seguem, enumeramos, na sequência, somente a título de ilustração, algumas situações em que o discurso é fortemente *pathêmico* e, por essa razão, mais facilmente observável.

Constatamos fortes emoções presentes no processo judicial contra a *Revue de Paris* e seus editores, contra Flaubert e *Madame Bovary*, todos acusados de obscenidade e blasfêmia, por “ultrajar a moral pública, os bons costumes e a religião.” (FLAUBERT, 1951, p. 615). O romance é, então, peça importante anexada aos autos do processo e Emma Bovary se torna alvo principal, objeto de debate e de *pathemização*. Durante todo o processo judicial são levantadas questões que têm grande apelo emocional, dentre as quais citamos a Literatura, a Igreja, a Medicina, o adultério e o suicídio. Também na *Correspondance*, Flaubert expressa seu estado *pathêmico* com relação às questões supracitadas. A escritura de *Madame Bovary* e o processo judicial são alguns dos temas que levam o romancista a externar suas

---

<sup>10</sup> Ainda que usemos, esporadicamente, palavras como “argumentação” e “persuasão” e ainda que essas noções/conceitos sejam objeto de estudo de autores com os quais trabalhamos nesta pesquisa, achamos por bem informar, já nesta Introdução, que não é nossa intenção nos aprofundarmos nos estudos da Argumentação, da Retórica Clássica e tampouco da Moderna.

posições ideológicas e seus sentimentos.

Compartilhamos, aqui, a visão de Machado a respeito da presentificação do *pathos* no texto escrito:

Quando pensamos em ‘emoções’ sendo passadas através do discurso, e mais especificamente, através do discurso escrito, a ideia de *pathos* nos vem logo à mente. *A priori*, esta ideia nos provoca a seguinte sensação: imaginamos ‘explosões’ de recursos linguageiros colocados no papel e que ali parecem ‘brotar’, a fim de fazer com que uma determinada emoção entre na narrativa. (MACHADO, 2007, p. 169)

Trazendo a ideia contida nesse excerto de Machado para esta pesquisa e relacionando-a ao *corpus* selecionado, percebemos que nossa tarefa é, sobretudo, a de reconhecer tais recursos linguageiros, refletir sobre essas “explosões” e ver como e por que elas “brotam” no universo flaubertiano.

Tratar discursivamente da *pathemização* no *corpus* selecionado nos leva às encenações entre os advogados (e estes com os juízes), e entre Flaubert e seus correspondentes; nos conduz aos acontecimentos discursivos nos quais os envolvidos se apropriam da língua, se instauram como enunciadores e, por conseguinte (e concomitantemente), instauram o outro como enunciatário, apresentando-lhe suas posições morais e éticas, enfim, suas leituras do romance de Flaubert e também do mundo. Para tanto, selecionam palavras, organizam temas a serem debatidos, observam seus encadeamentos, agenciam os modos discursivos, entrelaçando-os, tudo isso para convencer o enunciatário de seus pontos de vista, buscando adesão e provocando, conscientemente ou não, intencionalmente ou não, emoções em seus interlocutores.

Nessa perspectiva, os dois advogados e Flaubert engendram, ao mesmo tempo, *ethos*, *pathos* e *logos*, uma vez que eles constroem as imagens de si, provocam em si e nos outros efeitos emocionais, tudo isso valendo-se da palavra, da língua, da linguagem, do texto e do discurso. Ao enunciarem, eles também apresentam uma série de estados emocionais, geralmente motivados/prescritos pelas normas sociais nas quais eles estão inseridos, entendidas como convenções de comportamentos partilhadas entre eles.

Antes de fecharmos este ciclo reflexivo que, longe de contemplar sua amplitude, nos serve de esteio para planificar nossa pesquisa, lembramos que o método de trabalho usado busca atender aos nossos objetivos em função das

particularidades de nosso *corpus*. Analisamos, discursivamente, as marcas linguísticas e enunciativas tais como as lexicais, morfológicas, prosódicas, semânticas, argumentativas e persuasivas<sup>11</sup> que apontam para *pathemias* presentes no *corpus*. Sem nos restringirmos a uma única linha de pesquisa, ainda que priorizando a AD, recorreremos a trabalhos de um leque de autores vinculados às áreas das Ciências Humanas e Sociais, Letras e Linguística; autores tais como Amossy, Aristóteles, Barthes, Charaudeau, Coudreuse, Fiorin, Greimas, Machado, Maingueneau, Paperman e Plantin, dentre outros. Optamos, assim, por trabalhar com teóricos que tratam das emoções no discurso de uma maneira geral e, mais especificamente, das noções de *pathos*, *sentimentos*, *paixões*, *afetos* e *sensações*.<sup>12</sup> Cabe ressaltar, ainda, que, ao fazer o levantamento bibliográfico, constatamos que dentre as várias obras que tratam do universo flaubertiano, inexistem, até onde sabemos, qualquer estudo que aborde discursivamente as emoções visadas, manifestadas e sentidas. Passemos, na sequência, à organização da tese em partes.

Elaboramos esta tese de doutorado estruturada em uma introdução, um capítulo teórico e um capítulo dedicado à análise das emoções presentes tanto no processo judicial pelo qual Flaubert passou quanto em cartas escritas pelo autor durante esse período, além das considerações finais e das referências bibliográficas.<sup>13</sup>

Na *Introdução*, apresentamos, em linhas gerais, a proposta da pesquisa, o *corpus* selecionado, os objetivos gerais e específicos, além das principais questões que balizam a tese. Além disso, elucidamos os entrelaçamentos teóricos que subsidiam a pesquisa, a metodologia utilizada e propomos questões a serem desenvolvidas ao longo do texto.

No *Capítulo I*, investigamos o *pathos*, principal conceito que norteia

---

<sup>11</sup> *Grosso modo*, as “estratégias argumentativas” se ligam, a princípio, à razão, à lógica, ao *logos* e aos fatos. Já as “estratégias persuasivas” se ligam, também a princípio, à emoção, ao apelo e ao *pathos*. Entretanto, nesta tese, colocamos ambas como complementares sem nos aprofundarmos nas especificidades de cada uma, visto que ambas têm o mesmo objetivo final, qual seja, o de convencer o interlocutor.

<sup>12</sup> Em nosso trabalho, tratamos do conceito de *emoção* e, juntamente com ele, com noções tidas ou como sinônimas de *emoção* ou tratadas como pertencentes ao mesmo campo semântico tais como *sentimento*, *paixão*, *afeto*, *pathos*, *pathemia* e *pathemização*. Retomamos essa questão no Capítulo I.

<sup>13</sup> Ao citarmos o processo judicial contra Flaubert, valemo-nos, como referência, da tradução de Fúlvia Moretto, *In: FLAUBERT*, 2007b; e, em notas de pé de página, valemo-nos do original em francês da edição da Pléiade (1951). Para a leitura integral do processo judicial em francês, sugerimos consultar <http://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm> e <http://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/la-plaidoirie-de-maitre-senard-au-proces-de-flaubert-fevrier-1857/>. Já para o acesso à integralidade das cartas, favor conferir Flaubert 1973, 1980, 1991, 1998 e 2007a.

teoricamente nossas reflexões a respeito dos fenômenos linguageiros presentes no *corpus*. Tendo em vista que a noção de *pathos* sofre, ao longo do tempo, mudanças, (re)adaptações, deslocamentos de usos e de sentidos, e levando em consideração que “[...] não vivemos no mesmo mundo de Aristóteles; [que] a palavra não é mais condicionada aos mesmos dispositivos”, conforme afirma Dominique Maingueneau (2008, p. 12), optamos por nos apoiar prioritariamente em alguns teóricos mais contemporâneos. Estando esta pesquisa ligada sobretudo à Linguística e à AD, área de conhecimento e linha de pesquisa nas quais nos inscrevemos, subdividimos o capítulo em três partes, correspondendo à abordagem dos três teóricos principais com os quais trabalhamos – Charaudeau, Plantin, e Amossy.

No *Capítulo II*, nos debruçamos sobre a materialidade que compõe o *corpus*, qual seja, o processo judicial pelo qual passou Flaubert e algumas cartas do autor. Iniciamos nossa reflexão contextualizando o panorama político e histórico do século XIX na França para, em seguida, apresentarmos uma pequena discussão a respeito da arte e da moralidade na sociedade francesa oitocentista. Ao abordar mais diretamente as questões relativas às emoções, dividimos o texto em (sub)seções que abarcam os *ethé* dos advogados, os aspectos gerais dos seus discursos; a interação entre os envolvidos, as marcas linguísticas e enunciativas que expressam *pathemias*, as *quedas* de Emma Bovary e o veredito final. Abordamos, ainda, a querela envolvendo a questão da Escola Realista e, por fim, os efeitos *pathêmicos* do processo em Flaubert.

Finalizamos a tese apresentando as *Considerações Finais*, em vista dos objetivos visados pela pesquisa, apontando e refletindo sobre os principais resultados obtidos em nossa análise, além, evidentemente, das referências bibliográficas consultadas e utilizadas ao longo do texto.

Tendo em vista a dimensão e a riqueza do universo flaubertiano, as questões aqui colocadas não visam, evidentemente, esgotar sua abrangência, muito pelo contrário. Ainda assim, esperamos que esta pesquisa de doutorado funcione como um exercício de compreensão da estrutura e do funcionamento dos textos e dos discursos analisados, das estratégias de *pathemização* utilizadas no universo flaubertiano. Incurião que se dá com a análise das emoções, das paixões, ali presentes, ligadas, inexoravelmente, aos estereótipos, aos saberes de crença, aos imaginários sociodiscursivos, dentre outros pontos importantes e constitutivos dos discursos. Almejamos, enfim, que esta tese reforce a proposta de apreensão do *corpus* escolhido como objeto de investigação linguístico-discursiva.

# CAPÍTULO I

## PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

*Ces critiques (gens de lettres)  
sont des putains qui finissent par ne plus jouir.*

Flaubert.

*Je suis né de l'écriture:  
avant, il n'y avait qu'un jeu de miroirs  
En écrivant, j'existais... mais je n'existais que pour écrire.*

Sartre.

## 1. AS EMOÇÕES SEGUNDO PATRICK CHARAUDEAU

Dedicamo-nos, nesta seção, à proposição elaborada por Charaudeau para pesquisar a noção de *pathos*. A partir da leitura das obras do linguista que versam sobre as emoções no discurso em geral e, mais especificamente, nos discursos político e midiático, registramos seu posicionamento referente à abordagem interdisciplinar do conceito e às delimitações teórico-metodológicas que envolvem tanto a AD quanto as disciplinas afins.<sup>14</sup> Desse modo, (re)marcamos seu (e, por conseguinte, nosso) lugar de fala como analista do discurso. Fechando esta seção, apresentamos as contribuições do pesquisador para o avanço dos estudos em AD, sobretudo no que diz respeito aos três pontos que o estudioso vê como essenciais para o estudo do *pathos* no discurso e às condições do efeito *pathêmico*.

Antes, porém, de iniciar esta tarefa, pontuamos o que Charaudeau diz sobre a nomenclatura a ser utilizada no tratamento da problemática das emoções no discurso. Buscando destacar sua área de pesquisa e delimitar seu lugar de fala, o autor (2000, 2010a), afirma preferir os termos *pathos*, *pathêmico* e *pathemização* ao invés de *emoção*. Todavia, em outro artigo (2007a, 2008), ele atesta não desejar entrar na discussão a respeito do emprego de termos mais adequados a serem utilizados para designar esse conceito. Essa abstenção se justifica, segundo o próprio autor, porque trata-se de termos susceptíveis de abarcar noções específicas, dependendo do ponto de vista teórico também específico. Charaudeau se atem, nesse momento, sem se aprofundar na questão, a diferenciar a noção de *sentimento* da noção de *emoção*, afirmando que a primeira estaria mais ligada à ordem da *moral* e a segunda mais ligada à ordem do *sensível*. Entretanto, mesmo após essa demarcação, o estudioso decide por tomar esses termos uns pelos outros.

Na esteira desses posicionamentos de Charaudeau, decidimos não trazer para as nossas reflexões o debate a respeito de qual seria o melhor termo, o mais apropriado, sob o ponto de vista da Linguística, da AD e desta tese, para tratar das emoções. Assim sendo, usamos indistintamente os termos *sentimento*, *paixão*, *emoção* e *afeto* para nos referir ao *pathos* e também aos seus derivados. A razão dessa atitude

---

<sup>14</sup> Charaudeau entende por *áreas* ou *disciplinas afins* aquelas de cunho retórico, sociológico, psicossocial e sociodiscursivo que, com seus próprios pressupostos teóricos, específicos e particulares, incluem, evidentemente, mas não exclusiva e especificamente, a comunicação como fenômeno de produção de sentido social.

é que abordamos as emoções, evidentemente com cautela e com reservas, assim como Charaudeau o faz, sob uma perspectiva discursiva, mas também interdisciplinar.

Aproveitamos esse momento para pedir uma licença (poética?) para usar como correlatas de *pathos*, e a partir dessa grafia, as palavras *pathè*, *pathemia*, *pathêmica*, *pathético*, *pathemizante*, *pathemizado* e *pathemização*, todas elas com “h” e em itálico, com o intuito de harmonizar essas grafias com o termo *pathos* e de ficarmos, por conseguinte e coincidentemente, mais próximos da grafia em língua francesa: *pathos*, *pathè*, *pathémique*, *pathémisation*, *pathémisé*, *pathétique*, que é, de modo geral, a nossa segunda língua e, de modo particular, aquela que elegemos para a leitura de várias obras em nossa carreira de analista do discurso e de professora de francês.

### 1.1. DA INTERDISCIPLINARIDADE

Charaudeau faz questão de enfatizar que analisa as emoções no discurso por meio de uma abordagem *enunciativa*, e não apenas *psicossocial*, a partir do que ele chama de “trilogia da natureza do *pathêmico*”, qual seja, a situação de comunicação, os universos de saberes partilhados e as estratégias enunciativas. Daí, observamos a preocupação do pesquisador em situar seu lugar de fala, sob uma perspectiva que lhe “[...] permite inserir a análise do discurso das emoções na filiação da *retórica*” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 35 – grifo nosso), ainda que essa seja uma área de conhecimento ou uma disciplina distinta da AD.<sup>15</sup>

Vemos, desse modo, que a AD e, sobretudo, a Semiologia, se constitui como uma disciplina de caráter interdisciplinar, que “bebe em outras fontes”. Se trabalhar com emoções, paixões, *pathos* é estar próximo, na interface com a Retórica, que isso seja feito, segundo o autor, a partir de uma teoria do sujeito e levando-se em conta a situação de comunicação. O autor adverte que

Com relação aos fenômenos sociais, quaisquer que sejam, há sempre várias análises [e abordagens] possíveis que dependem do ponto de vista que se escolhe e da disciplina que lhe serve de apoio. [...] Nenhum desses tipos de abordagem exclui os demais, sendo que toda abordagem disciplinar, por definição, é parcial.

---

<sup>15</sup> Podemos perceber que, já na obra *Langage et Discours* (1983), Charaudeau absorve conceitos vindos da Retórica.



Mas uma das características das ciências humanas é a possível e necessária articulação entre diferentes abordagens, o que caracteriza a interdisciplinaridade. (CHARAUDEAU, 2006a, p. 20-22)

Em um desdobramento desse pensamento, Charaudeau assevera ainda que:

A definição e a classificação dos sistemas de pensamento não dependem exclusivamente da análise do discurso: a Filosofia, a Antropologia Social, a Sociologia, a Psicologia Social contribuem cada qual com sua parte. Entretanto, nenhuma delas é suficiente para esgotar a questão; o ponto de vista de pertinência de cada uma deve ser completado pelo das demais. É somente em uma interdisciplinaridade a ser construída que serão encontradas explicações satisfatórias. (CHARAUDEAU, 2006b, p. 202-203)

E por fim, em outro texto, o autor reitera esse seu posicionamento, agora, mais especificamente envolvendo a temática das emoções:

A primeira questão que um analista do discurso se coloca, ao tratar das *emoções*, é saber se perante outras disciplinas das ciências humanas e sociais esta noção pode ser objeto de um estudo especificamente linguageiro. Responder afirmativamente a essa questão supõe que delimitemos o quadro de tratamento no qual esta noção se insere, que descrevamos as condições do seu surgimento e que mostremos como isso se dá. (CHARAUDEAU, 2010a, p. 23 – grifo nosso)

No que diz respeito às maneiras específicas, particulares, de estudar os sentimentos em outras áreas de conhecimento, Charaudeau expõe algumas razões às quais todo analista do discurso deve estar atento, para, de maneira prudente, proceder ao trabalho de pesquisa. Passemos, na sequência, a duas delas.

A AD se distinguiria, segundo o supracitado teórico, da psicologia das emoções, que as aborda sob a perspectiva de reações sensoriais e comportamentais dos indivíduos em relação às percepções que teriam do mundo. Essa corrente de pensamento observa nas emoções o papel desencadeador de pulsões, visto que as “[...] emoções podem ser provocadas fisiologicamente, e até mesmo mensuradas quimicamente.” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 24). Nessa perspectiva, estudam-se, ainda, nas emoções, as disposições de humor ou de caráter dos indivíduos (os temperamentos), dentre outros aspectos. Ainda para a psicologia, as emoções advêm de: (i) um “estado qualitativo” de ordem afetiva; (ii) de um “estado mental intencional” de ordem racional e, por fim, (iii) as emoções são origem de um “comportamento” que se manifesta por meio das disposições de um sujeito, e controladas (até mesmo, sancionadas) pelas normas sociais.

A AD também se distinguiria da sociologia das emoções, “[...] que procura estabelecer categorias interpretativas, *ideal-típicas* [...] e interacionistas” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 24-25 – grifo do autor). Essa vertente se mostra interessada na problemática do comportamento humano, no jogo das regulações e normas sociais, no grau de universalidade e especificidade cultural inscrito nas emoções. Nesse sentido, debruça-se também sobre a maior ou menor orientação acional, a racionalidade, a coesão social e a coletividade com suas regras morais e julgamentos, dentre outras questões.

Do que diz Charaudeau a respeito da psicologia e da sociologia das emoções, percebemos que há entre elas muitos pontos em comum, mas também entre essas áreas de conhecimento e a AD. Ambas se dedicam, cada uma à sua maneira, a questões comportamentais dos sujeitos que interessam sobremaneira também os estudiosos da AD. A interdisciplinaridade pode e deve ser vista, desse modo, como altamente benéfica, pois rompe o isolamento e a divisão hermética das disciplinas e permite que ultrapassemos as barreiras da compartimentalização do saber.

A despeito da nossa decisão de levar em conta as contribuições de áreas afins, diz-se que a AD não poderia, em razão de seus posicionamentos teórico-metodológicos, observar as emoções como *realidade manifesta*. É sabido, por conseguinte, que um analista do discurso não deveria tratar das reações sensoriais e naturais dos indivíduos perante a realidade e tampouco das pulsões humanas ou qualquer tipo de reação comportamental. O linguista afirma isso em dois momentos distintos:

Em uma perspectiva da análise do discurso, os sentimentos não podem ser considerados nem como uma *sensação*, nem como um *experimentado*, nem como um *expresso*, pois, se de um lado, o discurso pode ser portador e desencadeador de sentimentos ou emoções, de outro, não é nele que se encontra a prova de autenticidade do que se sente. Não se pode confundir, de um lado, o efeito que pode produzir um discurso em relação ao possível surgimento de um sentimento e, de outro, o sentimento como emoção sentida. (CHARAUDEAU, 2007a, p. 241-242 – grifos do autor)

O objeto de estudo da análise do discurso não pode ser aquilo que os sujeitos *efetivamente sentem*, nem aquilo que os motiva a querer vivenciar ou agir, nem tampouco as normas gerais que regulam as relações sociais e se constituem em categorias que sobredeterminam o comportamento dos grupos sociais. (2010a, p. 25 – grifo nosso)

Vemos que Charaudeau se apoia em três pontos tidos como essenciais para a abordagem discursiva da noção de emoção<sup>16</sup>; pontos que são consenso entre sociólogos, psicólogos e filósofos. Para afirmar que as emoções são de ordem *intencional*, o autor busca subsídios em Martha Nussbaum, Fabien Cayla e Jon Elster (1995); para dizer que as emoções se ligam aos *saberes de crença*, Charaudeau dialoga novamente com Elster e Nussbaum (1995); e, finalmente, para sustentar que as emoções se inscrevem em uma problemática da *representação psicossocial*, ele se apoia nos estudos de Jennifer Church (1995). Além disso, ao ligar a noção de emoção à visada *pathêmica*, o analista do discurso cita Laurent Thévenot (1995) e novamente Elster (1995); enfim, ao tratar da organização do universo *pathêmico*, ele se baseia nas pesquisas desenvolvidas por Elster e Pierre Livet (1995).

Continuando a delimitar o lugar do analista do discurso no tratamento das emoções e a propor uma série de reflexões a respeito dessa questão, Charaudeau, apoiando-se nas três constatações supracitadas, elenca, sem contudo, aprofundar, três problemas delas advindos, quando analisa a *pathemização* no discurso: (i) a determinação do objeto discursivo; (ii) a organização do campo temático da emoção e (iii) a determinação das marcas que seriam traços de emoção.

Em contrapartida a esses problemas, a AD, segundo o autor, pode e deve tentar estudar o processo discursivo no qual as emoções emergem, ou seja, tratá-las como um efeito visado, ainda que não haja garantias sobre o efeito produzido. A emoção deve ser, assim, “[...] considerada fora do vivenciado e apenas como um possível surgimento de seu sentido em um sujeito específico em situação particular.” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 34). No que diz respeito ao *efeito pathêmico*, o autor assevera que ele se dá através tanto da *expressão* quanto da *descrição* dos estados emocionais. Na *expressão pathêmica*, a enunciação pode ser, ao mesmo tempo, elocutiva e alocutiva, pois visa produzir um efeito no interlocutor. Já na *descrição pathêmica*, a enunciação propõe ao interlocutor uma cena dramatizante suscetível de produzir tal efeito.

Charaudeau nos alerta, enfim, a levar em conta tudo aquilo que constitui a troca social e que produz sentidos no e pelo discurso como, por exemplo, os desejos e as intenções dos sujeitos, suas relações de pertencimento a um grupo, o jogo das interações que se estabelecem entre esses sujeitos ou grupos, os saberes de

---

<sup>16</sup> Explanamos, mais adiante, os três pontos em questão. Por ora, nos limitamos a anunciá-los.

conhecimento e de crença que eles compartilham, além das circunstâncias da troca comunicativa, ao mesmo tempo particulares e tipificadas.

Seguindo mais uma vez o posicionamento adotado pelo estudioso, decidimos por pesquisar as emoções no *corpus* selecionado, levando em conta fatores da ordem do situacional e do enunciativo, ou seja, da ordem do *fazer* e do *dizer*, além das instâncias envolvidas e o contexto psicossocial e histórico do ato de comunicação. Isso porque, como afirma o teórico,

Levando-se em consideração que qualquer ato de discurso, sendo em parte limitado por condições situacionais (que chamo de “contrato de comunicação” [a primeira sobredeterminação do sentido de discurso]), e em parte deixado para a responsabilidade do sujeito da enunciação (que chamo de “espaço de estratégia”), podemos dizer que a *patemização* do discurso resulta de um jogo entre limitações e liberdades enunciativas: é preciso condições de possíveis *visadas patêmicas* inscritas no tipo de troca. Entretanto, essas visadas, se elas são necessárias, não são suficientes. Isso porque o sujeito de enunciação pode escolher entre reforçá-las, apagá-las, ou até mesmo, acrescentar-lhes algo. (CHARAUDEAU, 2010a, p. 40 – grifos nossos)

Todos esses aspectos levantados pelo autor são, certamente, de grande valia para o nosso trabalho de pesquisa, visto que pretendemos, dentre outras coisas, justamente elucidar aquilo que constitui a troca social e que estabelece sentidos no universo flaubertiano, observar os possíveis desejos e intenções dos sujeitos envolvidos nesse universo e nas interações entre eles.

Pontuadas essas questões abordadas pelo analista do discurso sobre a interdisciplinaridade e as interfaces da AD, assumimos que, ao analisar as emoções no processo judicial contra Flaubert e também na *Correspondance* do autor, nos valem, com ponderação, somente de parte do instrumental teórico-metodológico construído pelas disciplinas afins. Isso porque a *pathemização*, sendo algo especular, ultrapassa, evidentemente, os limites do texto e do discurso, ainda que mantenha neles seu registro. Por essa razão, não podemos simplesmente desconsiderar que o *pathos* também alcança domínios tanto psicológicos, sociológicos e fisiológicos quanto sensoriais e comportamentais que envolvem os interactantes e que afetam, inclusive, o corpo e sua linguagem.

Nesse sentido, veremos, ao longo desta pesquisa, a textualização e a discursivização de um leque de emoções no *corpus*. No processo judicial, por exemplo, os advogados discutem, durante o julgamento, e de maneira recorrente e *pathêmica*, os diferentes estados emocionais de Emma Bovary e seu comportamento

ao longo do romance. A personagem é criticada, de maneira incisiva e *pathemizada*, tanto pela acusação quanto pela defesa, por apresentar mudanças constantes de humor e de conduta advindas, dentre outros fatores, de sua dificuldade em respeitar e seguir as regras sociais. Já na *Correspondance* de Flaubert, ele declara, também recorrente e *patheticamente*, ser avesso ao sistema judicial que busca condená-lo, à crítica literária, aos burgueses, à Igreja e à Medicina, dentre outros, e demonstra suas objeções insuflado por uma série de *pathemias* tais como a *ira*, o *medo*, a *esperança* e o *desprezo*.

Passemos, na sequência, aos três pontos fundamentais apontados por Charaudeau para estudar os efeitos *pathêmicos* do/no discurso.

## 1.2. OS TRÊS PONTOS ESSENCIAIS

Segundo Charaudeau, há três pontos essenciais que precisam ser levados em conta, ao estudar discursivamente as emoções. O primeiro ponto, ou melhor, a primeira assertiva do autor é que as emoções são de ordem *intencional*. Nesse sentido, a intencionalidade diz respeito às visadas e à situação de comunicação na qual o sujeito enunciativo está inserido. As visadas são, por sua vez, da ordem do racional. As emoções devem ser vistas, assim, como algo que vai além das simples sensações e pulsões. O linguista defende esse pensamento sem, contudo, negar seu pertencimento ao universo do afetivo. Ele compartilha das ideias de Elster (1995) para afirmar que as emoções se inscrevem em um quadro de racionalidade, já que elas se manifestam a partir de alguma coisa e, por isso mesmo, podem ser consideradas intencionais: “[...] as emoções se manifestam em um sujeito ‘a propósito’ de algo que ele imagina, de algo que possa ser nomeado de intencional.” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 28)

Continuando, Charaudeau, baseando-se nos estudos de Nussbaum (1995), assevera que há diferenças entre emoções tais como *amor*, *medo*, *ódio*... e impulsos, instintos e sensações físicas tais como *frio*, *fome*, *sede*. Tem-se, por um lado, que as emoções estão muito mais ligadas ao campo cognitivo e, por outro, que os impulsos se apresentam, ou melhor, se ligam a algo externo a eles. Por essa razão, alguns dos teóricos com os quais trabalhamos nesta tese ligam emoções à racionalidade. Ainda que o teórico se negue a entrar no debate “cognitivista” das emoções, ele, retomando os dizeres de Elster (1995), e de maneira resumida, afirma que

[...] a racionalidade está a serviço de um agir para alcançar um objetivo (não necessariamente atingido), cujo agente seria, de uma maneira ou de outra, o primeiro beneficiário: ela [a racionalidade] compreende, assim, uma visada acional. (CHARAUDEAU, 2010a, p. 27)

Charaudeau acredita, no entanto, que o fato de as emoções se inscreverem em um quadro de racionalidade não é o suficiente para explicar suas especificidades, suas particularidades. Ele afirma que essa visada acional deve ser desencadeada por algo da ordem do desejo. Trata-se de uma racionalidade subjetiva ligada a um conjunto de possíveis, ou melhor, à representação desse conjunto de possíveis, que envolve experiências pessoais, situações vividas e saberes de conhecimento e de crença dos interactantes. É necessário, ainda, que os sujeitos possam avaliar (julgar, interpretar) esses saberes para poderem vivenciar/expressar suas emoções. Esse raciocínio nos leva ao segundo ponto, ou melhor, à segunda assertiva do autor, a de que as emoções são ligadas aos *saberes de crença*.

As emoções, além de estarem associadas a informações e a conhecimentos que alguém possui, advêm de uma espécie de julgamento subjetivo que cada indivíduo faz desses dados. Charaudeau, apoiando-se nas pesquisas de Elster e de Nussbaum (1995), afirma que as emoções são “[...] simplesmente uma espécie de crença e de julgamento” (2010a, p. 29), ou melhor, são interpretações das circunstâncias, baseadas em julgamentos de ordem moral ligadas às crenças partilhadas dentro de um grupo social e, conseqüentemente, às sanções morais desse grupo: “[...] emoções e crenças estão indissolúvelmente ligadas: qualquer modificação de uma crença leva a uma modificação da emoção.” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 29). Podemos ratificar, daí, mais uma vez, a racionalidade (subjetiva e circunstancial) das emoções.

A partir desses pontos elencados por Charaudeau a respeito da segunda assertiva – que as emoções são ligadas aos saberes de crença – assinalamos que pretendemos, em nossa pesquisa, tratar dessa problemática nas duas dimensões que compõem nosso *corpus*. Veremos que o processo judicial sofrido por Flaubert é também um julgamento de ordem moral e está diretamente ligado às crenças socialmente compartilhadas pelos sujeitos envolvidos. Os dois advogados usam e julgam a personagem Emma Bovary para tratar de questões éticas e morais que balizam a sociedade francesa provinciana e burguesa do século XIX. Também Flaubert, em sua *Correspondance*, leva em consideração esses mesmos saberes de

crença, compartilha desse mesmo universo social para expressar suas posições morais e éticas e para externar seus pontos de vista e suas emoções.

Passemos a palavra, neste momento, ao próprio pesquisador, que resume, de forma esquemática, o que ele entende a respeito dos saberes de crença ligados às emoções:

- (i) as crenças são constituídas por um saber polarizado em torno de valores socialmente compartilhados;
- (ii) o sujeito mobiliza uma, ou várias, das redes inferenciais propostas pelos universos de crença disponíveis na situação onde ele se encontra, o que é suscetível de desencadear nele um estado emocional;
- (iii) o desencadeamento do estado emocional (ou sua ausência) o coloca em contato com uma sanção social que culminará em julgamentos diversos de ordem psicológica ou moral. (CHARAUDEAU, 2010a, p. 30)

Como próximo passo desse raciocínio, temos o terceiro ponto, ou melhor, a terceira assertiva do autor, segundo a qual as emoções se inscrevem dentro de uma problemática das *representações psicossociais*. Segundo o semiolinguista, a relação do sujeito com o mundo se dá através da representação, de uma construção imaginada desse mundo, logo, um mundo simbólico. Como essa representação do mundo volta ao sujeito, que a interioriza, ela é também uma auto-apresentação, através de um fenômeno de reflexividade, de espelhamento, no sentido de que essa construção retorna como imagem e por meio da qual ele define o mundo e nele se define. Desse modo, a consciência do sujeito e sua identidade se ligam, ao mesmo tempo, a algo que lhe é interno e externo. O sujeito vive as emoções como um comportamento racional e reacional, seguindo e segundo as normas sociais, os saberes de crença aos quais ele está ligado e os quais ele interioriza, assimila como seu, e também os quais permanecem enquanto representações psicossociais, coletivas e partilhadas.

O autor chama uma representação de *pathêmica* quando essa representação

[...] descreve uma situação a propósito da qual um julgamento de valor coletivamente compartilhado – e, por conseguinte, instituído em norma social – questiona um actante que acredita ser beneficiário ou vítima, e ao qual o sujeito da representação se encontra ligado de uma maneira ou de outra. (CHARAUDEAU, 2010a, p. 31)

Continuando nessa mesma linha de pensamento, Charaudeau lembra que para Patricia Paperman (1995) essa representação explicaria a razão pela qual, às vezes, as emoções resistem à razão como, por exemplo, quando descobrirmos que o fato de não

termos razão para ter medo não elimina, necessariamente, a experiência do medo. Além de ligadas ao mundo simbólico e à interioridade do sujeito, as representações são também sociodiscursivas, ou, como assevera Charaudeau, baseando-se em Roland Barthes (1970), são “[...] mini-narrativas que descrevem seres e cenas de vida, fragmentos narrados do mundo que revelam sempre o ponto de vista de um sujeito.” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 32). Estamos falando de enunciados ligados aos imaginários sociais e discursivos que nos ajudam a conceber o mundo, a sentir e a expressar nossas emoções, a racionalizá-las e até mesmo a estudá-las cientificamente, como é o nosso caso.

Esse ponto de vista de Charaudeau nos permite dizer que o sujeito falante não tem outra realidade além daquela permitida pelas representações que circulam em seu grupo social e que são configuradas como imaginários sociodiscursivos. Desse modo, as representações sociais refletem e refratam os sujeitos na e da linguagem, e, concomitantemente, contribuem para o estabelecimento e a cristalização de crenças em uma determinada sociedade, orientam as condutas aceitas em uma dada época e desempenham o papel de responsáveis pela constituição dos sujeitos com fins de adaptação às circunstâncias de comunicação, tudo isso em um universo especular.

Dito de outro modo, os imaginários sociodiscursivos agem na construção do sujeito da linguagem, ou, como afirma o estudioso, no seu *ethos*, no seu *pathos* e no seu *logos*:

Assim, ele [o sujeito] constrói para si sistemas de pensamento coerentes a partir de tipos de saber que são investidos, às vezes, de *pathos* (o saber enquanto afeto), de *ethos* (o saber enquanto imagem de si) e às vezes de *logos* (o saber enquanto argumento racional). Assim, os imaginários engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais organizam-se em sistemas de pensamento coerentes, criadores de valores, atuando no papel de justificativa da ação social e instalando-se na memória coletiva.<sup>17</sup> (CHARAUDEAU, 2007b, p. 54 – grifos do autor)

Apropriando-nos desse excerto e relacionando-o ao nosso *corpus*, assumimos que o universo flaubertiano nos incita a trabalhar com as representações psicossociais e sociodiscursivas. Isso porque analisar tal universo é também analisar, através das representações que o habitam, o constituem, a sociedade na qual sujeitos e obra se

---

<sup>17</sup> No original: « Il [le sujet] 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. »



inserem. Sob essa perspectiva, podemos afirmar que os interactantes presentes no *corpus* são moldados pelas representações sociais construídas pelos burgueses, provincianos, franceses do século XIX. Entendemos que, se não todos, pelo menos a maioria deles vivencia e partilha as mesmas representações psicossociais e sociodiscursivas de uma sociedade cujo estilo de vida é tido como restritivo, comedido, rígido e acético. Sociedade esta que normatiza, a seu modo, a vida e os papéis sociais e que demarca as identidades. Define, inclusive, que emoções sentir, como senti-las e discursivizá-las. Nesse sentido, todos *pathemizam* e são *pathemizados*, intencionalmente ou não, tendo em conta os saberes de crença e as representações sociais que os regem e os moldam por aquela sociedade na qual eles vivem.

### 1.3. O EFEITO *PATHÊMICO* E SUAS CONDIÇÕES

Charaudeau (2007a; 2010a), ao delimitar o quadro ideal de tratamento das emoções, diz que o analista do discurso deve levar em consideração o fato de que o signo linguístico por si só não garante a prova da existência da emoção no discurso, uma vez que a significação não se encontra pura e simplesmente nesse signo. Dessa forma, a emoção também é construída a partir de marcas enunciativas, e não apenas linguísticas, estabelecidas pelo contrato comunicacional. Para o autor “[...] a análise do discurso tem por objeto de estudo a linguagem, enquanto produtora de sentido em uma relação de troca, visto que ela traz em si mesma o signo de uma coisa que não está nela, mas da qual é portadora.” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 25)

O efeito *pathêmico* de um enunciado, segundo o teórico, pode ser obtido pela utilização (ou não) de certas palavras e também de palavras certas. Dito de outro modo, o sujeito enunciadador geralmente tem à sua disposição palavras que podem variar em níveis de transparência de carga emocional. Segundo Charaudeau (2007a, 2010a), trata-se de palavras que, em ação, discursivizadas, de maneira mais ou menos transparente, têm altas chances de fazer insurgir no outro um estado emocional, de lhe provocar um efeito *pathêmico*. Passemos, na sequência, às três possibilidades elencadas pelo estudioso.

A primeira delas é a de recorrer a palavras tais como *raiva, horror e ódio, alegria, felicidade e esperança*. Palavras como essas traduzem, com certa clareza, os

próprios sentimentos, sensações, emoções a que elas correspondem. São signos linguísticos que parecem estar presos às suas significações primeiras, denotativas, designando automaticamente, *per se stante*, as emoções. Diríamos, então, que a palavra *horror*, por exemplo, sempre vai estar ligada ao sentimento de mesmo nome – *horror* – como uma negatividade, independente da cultura, do tempo e do espaço, ou seja, independente da situação vivida e da situação de comunicação na qual ela está sendo usada. Entretanto, a presença dessas palavras “transparentes” no enunciado não significa nem que o sujeito que as emprega as sinta, nem que elas efetivamente produzirão as emoções que lhe são correspondentes. (CHARAUDEAU, 2010a). Cabe registrar que o que acabamos de dizer serve, inclusive, para qualquer umas das três circunstâncias elencadas pelo linguista.

Valendo-nos, ainda, de mais um exemplo, temos a palavra *culpa* (e, por extensão, seu adjetivo correspondente *culpado*), que está indissociavelmente ligada a uma falta cometida, ao sentimento de culpa, à violação de uma prescrição moral ou ética, enfim, à constatação de um erro embasada em julgamentos de valor coletivamente compartilhados. No entanto, *culpa/culpado* pode ser (ou referir-se) tanto a causa quanto o efeito de um mal, algo que acaba por suscitar, inevitavelmente, nos interactantes, esse estado *pathêmico* de mesmo nome.

Trazendo essa primeira possibilidade e esses exemplos para o *corpus* analisado, vemos que o Advogado Imperial, ao finalizar seu discurso de acusação, se dirige aos juízes afirmando que “[...] sendo Flaubert o principal *culpado*, é para ele que deveis reservar vossa severidade!”<sup>18</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 317 – grifo nosso). Vemos, nessa assertiva, que Pinard imputa a Flaubert faltas cometidas e espera que ele seja severamente punido pela justiça. A palavra *culpado*, mesmo fora do contexto em questão, se ligaria a *culpa* por pressupor uma falha, um erro, um crime. *Culpa/culpado* contam, assim, com cargas, valores semânticos específicos que lhe são intrínsecos. Quando utilizada pelo advogado de acusação durante o julgamento de Flaubert, a palavra *culpado* adquire, então, automaticamente, uma intensa força emotiva orientada: com ela, Pinard busca convencer, persuadir, sensibilizar, emocionar os jurados para que eles acatem o direcionamento visado pela promotoria: o reconhecimento da culpa de Flaubert, sua condenação e sua punição.

---

<sup>18</sup> No original: « Quand à Flaubert, le principal coupable, c'est à lui que vous devez réserver vos sévérités! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 631 – grifo nosso)

Ainda para Charaudeau (2007a, 2010a), a segunda possibilidade do enunciador *pathemizar* é usar palavras que, apesar de não terem uma ligação direta com os sentimentos, ou seja, não serem transparentes como na primeira possibilidade, são suscetíveis de expressar estados *pathêmicos*. Palavras como *assassino*, *conspiração*, *vítima*, *herói*, *fraternidade* e *trabalhador*, por exemplo, apesar de não corresponderem direta e indissolúvelmente a sentimentos, estão indiretamente ligadas a eles e são, por essa razão, fortes candidatas ao engendramento de *pathemias* em qualquer contexto, em qualquer discurso.

Valemo-nos de outro enunciado retirado do *corpus*, para exemplificar essa segunda possibilidade elencada por Charaudeau. No discurso do advogado de defesa, temos a palavra *coragem* utilizada na seguinte passagem: “[...] Sr. Flaubert não é somente um grande artista mas um homem de *coragem*, por ter nas dez últimas páginas do livro despejado todo o *horror* e o *desprezo* sobre a mulher e todo o interesse sobre o marido.”<sup>19</sup> (SENARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 336 – grifos nossos). Vemos que Sénard, aparentemente *pathemizado*, constrói uma frase de forte impacto emocional, ao referir-se ao romancista como grande artista e como alguém *corajoso* por posicionar-se moralmente em sua obra a respeito de questões vividas por suas personagens, ao seu trabalho e às suas convicções morais. Além de utilizar duas palavras que se encaixam na primeira possibilidade – *horror* e *desprezo* –, ele lança mão da palavra *coragem*, que não traduz diretamente um sentimento, mas contém força semântica o bastante para desencadear *pathemias*. *Coragem*, independentemente da situação de comunicação em questão, nos remeteria a uma positividade, a um senso moral intenso, visto que é geralmente usada para aludir à força, ao ânimo, enfim, a estados *pathêmicos* tidos coletivamente como positivos. Acreditamos que, no enunciado de Sénard, o uso da palavra *coragem* não é aleatório; ele ajuda a construir positivamente o *ethos* do réu e, ao mesmo tempo, a *pathemizar* o auditório e, por conseguinte, inocentar Flaubert do crime supostamente cometido.

Há, por fim, uma terceira possibilidade, ou seja, um terceiro grupo de palavras, as tidas como não-transparentes, que não designam diretamente e tampouco indiretamente os sentimentos. São palavras que, dependendo do sujeito enunciador, de seu poder discursivo estratégico em construir suas visadas, enfim, de todo o universo

---

<sup>19</sup> No original: « M. Flaubert n'est pas seulement un grand artiste mais un homme de coeur, pour avoir dans les six dernières pages déversé toute l'horreur et le mépris sur la femme, et tout l'intérêt sur le mari! » (SENARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 655 – grifos nossos)

comunicacional no qual são usadas, podem vir a desencadear efeitos *pathêmicos* no interlocutor. Nesse sentido, a palavra *porta*, por exemplo, estaria longe de pertencer à primeira e também à segunda circunstância. Ela não pode ser considerada como transparente no sentido de designar nem direta nem indiretamente um sentimento. Entretanto, no enunciado “O Sr. é uma *porta*!” a palavra *porta* perde aqui seu significado primeiro, denotado, para adquirir um sentido outro, conotado, metafórico e, com isso, pode (ou não) servir aos fins do enunciador para expressar uma emoção e/ou levar o interlocutor a um estado *pathêmico*. No exemplo acima, tudo leva a crer que o enunciador estaria tentando, por exemplo, agredir o interlocutor comparando-o a uma porta, ou seja, recorrendo a uma metáfora para dizer que ele não é inteligente ou que não tem sentimentos.

Buscando, agora, um exemplo que ilustre essa terceira possibilidade de *pathemização* na e pela palavra na *Correspondance* de Flaubert, temos o seguinte enunciado para demonstrar como ele se encontra diante de uma situação específica: “Estou *frito*!”<sup>20</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 656 – grifo nosso). A palavra *frito*, em seu sentido primeiro, dicionarizado, denotado, não se liga, nem direta nem indiretamente, a nenhuma emoção, logo não pode ser considerada pertencente ao primeiro ou ao segundo grupo de palavras tratados por Charaudeau. No entanto, quando discursivizada, textualizada como na carta de Flaubert, a palavra *frito* adquire força conotativa, é usada como metáfora e passa a significar, dentre algumas possibilidades, que Flaubert está em apuros, em maus lençóis, em situação difícil diante de algo, logo, muito provavelmente, *pathemizado*. Além disso, ao se expressar com essa figura de retórica, pode também levar seu interlocutor a estados emocionais tais como a *preocupação* e a *aflição*. Cabe, enfim, repisar que o uso da palavra *frito* por Flaubert nessa carta pode (ou não) ser intencional e pode (ou não) levar o interlocutor a experimentar esses sentimentos.

Vemos, assim, que as três possibilidades elencadas por Charaudeau levam em conta vários fatores, incluindo-se a finalidade, o como, o quando, o por quem e o porquê, enfim, a situação de comunicação como um todo. Ainda que precise ser mais e melhor pesquisado, percebemos que o leque de palavras transparentes (primeira possibilidade) é bastante restrito, visto que se limita àquelas que se referem aos sentimentos. Quanto às palavras não-transparentes (segunda e terceira possibilidades),

---

<sup>20</sup> No original: « Je suis flambé! »

parece que o maior ou menor grau de suscetibilidade de *pathemização* estaria ligado às forças denotativas e conotativas, à polissemia, às significações mais usuais ou mais ocasionais das palavras em uso. O que acabamos de conjecturar nos leva à importância dos efeitos *pathêmicos* e aos três tipos de condição que, segundo o estudioso, dependem esses efeitos. Passemos a eles:

i) [...] que o discurso produzido se inscreva em um dispositivo comunicativo cujos componentes, a saber, sua *finalidade* e os *lugares* que são atribuídos previamente aos parceiros da troca, predisponham ao surgimento de efeitos *pathêmicos* [...];

ii) [...] que o campo temático sobre o qual se apoia o dispositivo comunicativo preveja a existência de um universo de *patemização* e proponha certa organização das tópicos suscetíveis de produzir tal efeito [...];

iii) [...] que no *espaço de estratégia* deixado disponível pelas restrições do dispositivo comunicativo, a instância de enunciação se valha da *mise en scène* discursiva com visada *patemizante* [...]. (CHARAUDEAU, 2010a, p. 39-40 – grifos do autor)

A partir dessas condições apresentadas por Charaudeau, estamos convictos de que as emoções são tratadas em nosso *corpus* como uma categoria de *efeitos visados* no e pelo discurso. No capítulo de análise do *corpus*, atentamos para as finalidades do atos comunicacionais por parte dos dois advogados e de Flaubert, sujeitos que ocupam e (re)conhecem seus lugares nas *mise en scènes* comunicacionais e demonstram consciência e controle dos cenários montados como propícios ao surgimento dos efeitos *pathêmicos*. Com isso, (re)compomos, ainda que parcialmente, o universo sociodiscursivo, os saberes partilhados de crença, os estereótipos, os lugares-comuns, dentre outros elementos presentes nos textos dos dois advogados e de Flaubert, com o objetivo de ver nesse universo as estratégias de *pathemização*. Para tanto, ponderamos sobre temas partilhados entre os interlocutores envolvidos como, por exemplo, as funções dos escritores e da crítica, a força de um romance sobre a educação de jovens na sociedade francesa burguesa do século XIX, os papéis sociais das mulheres, o adultério e o suicídio.

Seguindo, ainda que parcialmente, os quatro princípios propostos pela teoria Semiolinguística (CHARAUDEAU, 1993, 2007a), vemos que os dois advogados parecem dominá-los. Isso porque ambos demonstram ter consciência da situação de comunicação específica do tribunal, levam em conta a existência do outro (o adversário), as posições sociais ali assumidas por todos os envolvidos – (i) *alteridade*; ambos constroem estratégias para fazer com que o(s) outro(s) entre(m) em seus

universos discursivos – (ii) *influência*; Pinard e Sénard, cada um a seu tempo e a seu modo, tentam regular o dizer e o dito e concluir com sucesso a troca comunicativa – (iii) *regulação*; ambos têm a certeza de que estão falando da mesma coisa, tratando do mesmo assunto e de que estão partilhando os mesmos ambientes discursivos – (iv) *pertinência*.

Levamos em consideração, ainda, os três lugares de pertinência, a saber: i) o da instância de produção dos discursos da acusação e da defesa; ii) o da instância de recepção desses discursos que envolve os advogados, o júri, o réu, o auditório e nós leitores; e iii) o do texto como produto, ou seja, o processo judicial estenotipado e, posteriormente, traduzido, textualizado. Procedendo dessa forma, tratamos tanto do *fazer* quanto do *dizer*, tanto das instâncias enunciativas envolvidas quanto do contexto psicossocial e histórico dessa situação específica de comunicação – o processo judicial. (CHARAUDEAU, 2006a)

Finda a exposição das contribuições de Charaudeau para o entendimento da problemática que envolve a noção de *pathos*, passemos às reflexões de Plantin sobre as emoções.

## 2. AS EMOÇÕES SEGUNDO CHRISTIAN PLANTIN

Seguindo o que foi feito na seção anterior, onde expusemos os estudos de Charaudeau sobre questões que envolvem a problemática do *pathos*, passamos, agora, em revista a produção de Plantin no que diz respeito à mesma temática. Sem a pretensão de abarcar integralmente a obra do pesquisador, em toda a sua amplitude e complexidade, privilegiamos somente textos nos quais ele lança mão, direta e objetivamente, da noção de *emoção* no e pelo discurso. Recortando um pouco mais, nos valem especificamente daquilo que acreditamos ser mais significativo e pertinente aos nossos fins e que possa efetivamente nos ajudar na análise do universo flaubertiano. Isso significa dizer que nos abstermos de (re)tomar o que o autor discute mais especificamente sobre argumentação, por exemplo.

Antes, porém, buscamos elucidar alguns posicionamentos de estudiosos dos quais Plantin diverge, sobretudo no que diz respeito à dicotomia *razão vs emoção*. Em seguida, mostramos pontos comuns entre o pensamento do autor e de outros estudiosos que trabalham próximos à sua linha de pensamento, sobretudo aqueles com

os quais Plantin dialoga teórico-metodologicamente. Percebemos que o pesquisador se vale de várias noções e procedimentos “próprios” de disciplinas afins, os assimila, os adapta e os aplica em suas pesquisas segundo seus objetivos e interesses. Nesse sentido, Plantin, assim como Charaudeau, transita livremente pela interdisciplinaridade.

Também nesta seção, retomamos algumas reflexões teórico-metodológicas de Plantin que nos ajudam a embasar a análise do nosso *corpus*. Ainda que tenhamos lido praticamente tudo o que o linguista publica sobre as emoções no discurso, nos debruçamos, mais particularmente, sobre alguns capítulos de *Les bonnes raisons des émotions* (2011a), pelo fato de esse livro congregar grande parte da pesquisa do autor sobre as emoções, além de retomar os muitos artigos anteriormente publicados. As partes selecionadas são as que mais se aproximam dos estudos discursivos das emoções e, por conseguinte, dos nossos propósitos. Cabe ressaltar, ainda, que o que dissermos sobre essas passagens representa, de certa forma, uma paráfrase do que Plantin e seus interlocutores dizem a respeito do *pathos*. Além disso, com o objetivo de tornar esse percurso menos árido e a título de ilustração, nos valemos de trechos retirados do *corpus* analisado para exemplificar os itens abordados pelos teóricos. Passemos, assim, à próxima subseção.

## 2.1. DIVERGENTES E DISCORDÂNCIAS

Plantin retoma o conceito de *pathos* a partir da Retórica Clássica, para passar em revista o que se tem escrito sobre o tema. O autor, também se valendo das leituras que faz de outros teóricos de diversas áreas, se debruça sobre a noção de *pathos*, na tentativa de entender os afetos nas relações sociais, sob uma perspectiva, segundo ele, da “racionalidade psicossocial”. Seja para refutar, seja para corroborar suas posições teóricas, o autor recorre aos estudos da Retórica Clássica, da Nova Retórica, da Argumentação, da Psicologia, da Sociologia, da AD, dentre outras áreas de conhecimento. Querer quebrar o paradigma, ou melhor, querer se desfazer do clichê segundo o qual as emoções são da ordem da irracionalidade, do instinto, é um objetivo facilmente perceptível nos textos do pesquisador. Plantin propõe o entendimento de que as emoções são racionais, criadas e disseminadas nas relações sociais. Apresentamos, na sequência, ainda que sucintamente, alguns dos autores dos

quais o linguista diverge e algumas das discordâncias quanto à forma teórica com que eles abordam as emoções.

Plantin refuta as posições que ele chama de normativas-críticas, que veem as emoções como algo negativo, inferior à razão e, por esse motivo, até mesmo desprezível, quando se trata de argumentar. Posições assumidas, por exemplo, por Platão, René Descartes, Baruch Spinoza, Immanuel Kant, Chaïm Perelman, para quem, de uma forma ou de outra, as emoções são da ordem do irracional, do instintivo, se opondo à razão, e, por conseguinte, à argumentação.

Platão, por exemplo, defende, reiteradas vezes, que a razão se sobrepõe à emoção. Em *A República*, o filósofo grego chega a banir os poetas de sua cidade ideal por despertarem emoções tais como o *medo*, o *amor*, a *tristeza*, a *felicidade*, a  *piedade*, a *cólera* e a *empatia*; emoções que “[...] não deveriam, de maneira alguma, ser encorajadas na educação de pessoas razoáveis.”<sup>21</sup> (PLATÃO *apud* NUSSBAUM, 1995, p. 21).<sup>22</sup> Com relação à *mise en scène* dos sentimentos, das emoções e das paixões, Platão e Aristóteles têm opiniões radicalmente contrárias: o primeiro exclui de sua cidade ideal o teatro; o segundo, o acolhe como evento primordial, como evento essencial na vida da *polis* e de seus cidadãos.

Também Kant, em 1786, nos alerta para a impossibilidade da junção, da comunhão entre razão e emoção:

[...] quanto mais uma razão cultivada se consagra ao gozo da vida e da felicidade, tanto mais o homem se afasta do verdadeiro contentamento. [...] A cultura da razão, que é necessária para a primeira e incondicional intenção, de muitas maneiras restringe, pelo menos nesta vida, a consecução da segunda que é sempre condicionada, quer dizer da felicidade, e pode mesmo reduzi-la a menos de nada. (KANT, 2007, p. 27)

Kant (2006, p. 149) assevera ainda que “[...] estar submetido a afecções e a paixões é sempre uma enfermidade da mente, porque ambas excluem o domínio da razão.” Para o filósofo, as paixões são como “enfermidades da alma”. Isso explica, nesse sentido, a hierarquia, a sobreposição da razão em relação à emoção.

---

<sup>21</sup> No original: « [...] ne devraient pas, en toute justice, être encouragées dans l'éducation des gens raisonnables. »

<sup>22</sup> Como veremos, ao longo desta tese, esta assertiva de Platão se assemelha ao pensamento vigente do século XIX, segundo o qual as emoções tidas como negativas não devem ser difundidas entre os jovens, tendo em vista os riscos de desvios da boa educação.



Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Cayla elenca Descartes, Spinoza, Franz Brentano e George Edward Moore como pensadores que rejeitam a ideia de incluir em seus estudos a temática das emoções:

[Eles] sempre consideraram primitivas e não analisáveis certas duplas de atitudes não-intelectuais tais como alegria/tristeza, amor/ódio, desejo/aversão; as teorias contemporâneas chamadas de "cognitivas" presumem que é possível definir as atitudes emocionais em termos da dupla de atitudes primitivas desejo/crença – supondo, por conseguinte, que os estados intencionais de desejo e de crença podem ser, eles próprios, independentes de todo e qualquer componente afetivo ou emocional.<sup>23</sup> (CAYLA, 1995, p. 84)

Os excertos acima trazem subsídios para o nosso trabalho, pois deles depreendemos que Descartes, em consonância com o que dizem Kant e Platão, acredita que emoções tais como a *tristeza* e a  *piedade* são como um vício da alma, um desvio, atributo dos fracos, paixões reflexivas e, por conseguinte, elas são desprezíveis e condenáveis. Para Descartes, o raciocínio deve ser feito de uma forma “pura”, dissociado das emoções. O filósofo busca explicar a relação causal entre o corpo e a alma, o que lhe permitiria compreender a relação entre as emoções e o corpo físico. Na esteira da física cartesiana, que distingue corpo e alma, o filósofo parece descartar as noções de *alma* e de *paixão* do campo da ciência. (DESCARTES, 1956)

Em uma hipotética (e fantasiosa) apropriação do pensamento acima exposto, percebemos que, caso nos valêssemos da *Fundamentação da metafísica dos costumes*, de Kant, e/ou do *Tratado das Paixões da alma*, de Descartes, como aportes teóricos, não faríamos esta tese tal como ela se apresenta; ela se tornaria completamente inviável, visto que, no nosso entendimento, e seguindo nossas filiações teóricas, é impossível separar *corpo* e *alma*, *razão* e *emoção* ou, ainda, descartar um desses elementos em detrimento do outro. Como pesquisar a *pathemização no universo flaubertiano* sem levar em consideração justamente o corpo, a alma, as razões e as emoções de todos aqueles que compõem esse universo?

Também para Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, a prática argumentativa deve ser racional, razoável, destituída de emoções. Nesse sentido, o *Tratado da*

---

<sup>23</sup> No original: « [Ils] ont toujours tenu pour primitifs et non analysables certains couples d'attitudes non intellectuelles tels que joie/tristesse, amour/haine, désir/aversion; les théories contemporaines que l'on nomme « cognitives » présumant qu'il est possible de définir les attitudes émotionnelles dans les termes du couple d'attitudes primitif désir/croyance – en supposant, par conséquent, que les états intentionnels de désir et de croyance peuvent être eux-mêmes indépendants de tout composant affectif ou émotionnel. »

*Argumentação* (2005) prescinde de abordar uma das dimensões essenciais para a Retórica (e para nós), a dos afetos. Michel Meyer, discípulo de Perelman, enfatiza, em parte, esse posicionamento:

O *Tratado da argumentação* apresenta-se como uma análise da retórica a partir da argumentação. Fala-se pouco de literatura, *jamais de emoção*, os argumentos se sustentam por si só, de acordo com uma lógica que certamente não é a lógica como a conhecemos desde Aristóteles, mas que lembra muito o que foi escrito pelo grande pensador grego sobre a retórica, que privilegiava o raciocínio [...] Perelman não distingue o *ethos* do *pathos* e do *logos*. Ele coloca no mesmo nível modelos como a coragem (*ethos*), as ilustrações que tocam o auditório (*pathos*) e os simples exemplos tirados da indução (*logos*).<sup>24</sup> (MEYER, 2004a, p. 11 – grifos nossos)

Como ilustração do que depreendemos desse excerto, chamamos a atenção para o título de um artigo de Plantin (2004a) « *Sans démontrer ni (s')émouvoir* », no qual o linguista reflete sobre uma das obras mais conhecidas de Perelman (em colaboração com Olbrechts-Tyteca), *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, publicada em 1958. Pelo título e pelo conteúdo do artigo de Plantin, vemos que ele procura questionar, ou melhor, refutar a posição adotada por Perelman, no que diz respeito à problemática das emoções.

Por fim, após mapear todo o *Tratado* de Perelman e Olbrechts-Tyteca, Plantin assevera que:

No *Tratado*, a questão do *ethos* (uma ocorrência no índice) é abordada em segundo plano sob a problemática da autoridade, da ligação do sujeito com seus atos ou com suas falas. Nenhuma das emoções retóricas de Aristóteles, de Cícero ou de Quintiliano está listada no índice. *Pathos* não consta lá; *emoção* tampouco, ainda que a palavra conste no corpo do texto; *paixão* tem dez ocorrências; *sentimento* não tem nenhuma, *sentido emocional* tem três ocorrências – uma diferença considerável a respeito de tudo aquilo que costumávamos chamar de "retórica".<sup>25</sup> (PLANTIN, 2004, p. 69 – grifos do autor)

---

<sup>24</sup> No original: « Le *Traité de l'argumentation* se présente comme une analyse de la rhétorique à partir de l'argumentation. On n'y parle peu de littérature, *jamais d'émotion*, les arguments se soutiennent d'eux mêmes, selon une logique propre qui n'est certes pas la logique telle qu'on la connaît depuis Aristote, mais qui rappelle à bien des égards ce qu'a écrit le grand penseur grec sur la rhétorique qui privilégiait le raisonnement [...] Perelman ne distingue pas l'*ethos* du *pathos* et du *logos*. Il met sur le même plan des modèles comme le courage (l'*ethos*), les illustrations qui touchent l'auditoire (*pathos*) et des simples exemples tirés de l'induction (*logos*). »

<sup>25</sup> No original: « Dans le *Traité*, la question de l'*éthos* (une occurrence à l'index) est traitée latéralement, sous la problématique de l'autorité, du lien de la personne à ses actes, ou à ses dires. Aucune des émotions rhétoriques d'Aristote, de Cicéron ou de Quintilien ne figure à l'index, *Pathos* ne s'y trouve pas ; émotion non plus, même si le mot a des occurrences dans le texte ; *passion* a dix renvois ; *sentiment* n'en a aucun, *sens émotif* a trois renvois – la différence est de taille avec tout ce qu'on avait coutume d'appeler 'rhétorique'. »

Justifica-se, assim, o fato de Plantin (2011a, p. 47) questionar mais uma vez: “[...] mas uma retórica sem emoção ainda pode ser considerada retórica?”<sup>26</sup>. Ademais, o estudioso confessa que começar a estudar as *emoções* sob a perspectiva dos Estudos da Argumentação não seria o ideal, visto que a argumentação é uma atividade voltada para objetivos específicos:

Partir da argumentação para estudar as emoções na expressão oral e escrita pode parecer estranho. A argumentação seria uma atividade reservada às pessoas um pouco especiais, de preferência pedagogos, políticos ou pregadores ideológicos; as más línguas diriam *racionalistas* ou aqueles que se esforçam para parecer *friamente racionais*. [...] pelo mesmo movimento, com as mesmas regras [...] o locutor se liga de maneira indissolivelmente racional e emocional [ao discurso, à razão e à emoção]. A representação racional e a emoção são realizadas por meio das mesmas palavras, das mesmas construções, dos mesmos *arguments*; elas correspondem às mesmas intenções do discurso.<sup>27</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 1-2 – grifos do autor)

Contrapondo-se aos estudiosos supracitados, Plantin diz, direta ou indiretamente, em vários de seus textos, que é sim possível, coerente e até mesmo desejável e recomendável tratar das emoções nos discursos, que podem ser argumentativos ou não, visto que racionalidade e emoção são construídas nas/pelas palavras, nos/pelos sujeitos na interação verbal: “A forma racional da narrativa não é diferente da sua forma emocional.”<sup>28</sup> (PLANTIN, TRAVERSO & VOSGHANIAN, 2008, p. 146)

Apresentamos, na próxima subseção, uma breve abordagem daqueles que concordam com a posição de Plantin, a respeito do tratamento científico dado às paixões e das bases teórico-metodológicas necessárias para estudar as emoções no discurso.

---

<sup>26</sup> No original: « [...] mais une rhétorique sans émotions est-elle encore une rhétorique? »

<sup>27</sup> No original: « Partir de l’argumentation pour étudier les émotions dans la parole parlée et écrite peut paraître étrange. L’argumentation serait une activité réservée à des gens un peu spéciaux, de préférence pédagogues, politiciens ou prêcheurs idéologiques; de mauvais esprits diraient des *raisonneurs* qui s’efforcent de paraître *froidement raisonnables* [...] par le même mouvement, avec les mêmes règles [...] le locuteur se lie de manière indissolublement rationnelle et émotionnelle [au discours, à la raison et à l’émotion]. La représentation rationnelle et l’émotion sont portées par les mêmes mots, les mêmes constructions, les mêmes *arguments* ; elles correspondent aux mêmes intentions de discours. »

<sup>28</sup> No original: « La forme rationnelle du récit n’est pas différente de sa forme émotionnelle. »

## 2.2. ASSOCIAÇÕES E ALIANÇAS COM A AD E COM OUTRAS ÁREAS AFINS

Ao estudar, dentre outras coisas, a noção de *pathos* e a inscrição das emoções no discurso, Plantin percorre a evolução, as várias aplicações do termo e seus correlatos ao longo do tempo e expõe como disciplinas afins abordam a problemática das emoções no discurso, como elas as nomeiam e sob que perspectiva. Com isso, ele dialoga com pesquisadores os mais variados como, por exemplo, os filósofos da Antiguidade Clássica – Aristóteles, Cícero e Quintiliano<sup>29</sup>, que defendem que as emoções têm uma razão de ser, uma razão de existir e que a Retórica pode sim fornecer instrumentos, técnicas para (des)construir as emoções no discurso.

Além dos estudiosos clássicos, Plantin, buscando respaldo que sustente suas posições teóricas, passa em revista estudos relevantes sobre o tema feitos também por pesquisadores contemporâneos. Como prova disso, ele publica, em colaboração com Marianne Doury e Véronique Traverso, *Les émotions dans les interactions* (2000). Além disso, Plantin dialoga, direta ou indiretamente, com todos os colaboradores desse livro, dentre os quais citamos: i) Ekkehard Eggs, que apresenta a atualidade retórica do *pathos* em Aristóteles e propõe uma “semiologia das paixões” e uma “ética das paixões”, a partir de estudos não só lexicográficos e sintáticos, mas também, gestuais/corporais que, reunidos, podem se tornar um modelo capaz de servir como quadro teórico para as pesquisas atuais sobre emoção; ii) Claude Chabrol, que parte das teorias psicológicas contemporâneas para mostrar que alguns paradigmas utilizados por certas teorias são inadequados para os estudos discursivos da emoção; iii) Véronique Traverso, que estuda os diferentes níveis da emoção da confiança e dos instrumentos de análise capazes de sustentar a pesquisa sobre a problemática; iv) Catherine Kerbrat-Orecchioni, que busca mostrar o lugar das emoções nos estudos linguísticos do século XX, traçando um percurso que inclui abordagens lexicais, morfológicas, sintáticas, pragmáticas, interacionistas, retóricas e interculturais; v) Antoine Auchlin, que critica aqueles pesquisadores que “observam” as emoções em um dado *corpus* como se elas estivessem “no” *corpus*; e sustenta que devemos estar conscientes de que as emoções são objeto de pesquisa *incontournable*.

---

<sup>29</sup> Abstemo-nos, aqui, de retomar integralmente o que Plantin diz a respeito. Limitamo-nos, assim, a fazer somente essa breve menção aos filósofos da Retórica Clássica.

Plantin comunga com esses autores várias ideias, dentre as quais a de que razão e emoção não são noções dicotômicas, ao contrário, são “duas faces de uma mesma moeda”. Os textos de todos esses estudiosos são utilizados por Plantin para embasar sua pesquisa e constam na referência bibliográfica do seu livro *Les bonnes raison des émotions* (2011a).

Ao resumir os trabalhos de estudiosos que publicaram juntos seus estudos sobre as emoções no discurso, vemos, mais uma vez, que Plantin tem muito em comum com a AD. Ele compartilha, por exemplo, com Charaudeau, procedimentos teórico-metodológicos similares. Ambos estudam os mesmos temas (argumentação, discurso político, provas retóricas) e, por conseguinte, dialogam com autores pertencentes a disciplinas afins. Ambos acreditam que os valores sociais, a identidade dos sujeitos e suas crenças são fatores importantes na argumentação e também na visada emocional do discurso.

Plantin afirma que a emoção, apesar de ser fundamentalmente um evento privado, sentida por um indivíduo, pode afetar todo um grupo, quando este é homogêneo, ou seja, quando compartilha os mesmos valores, interesses, conhecimentos e comportamentos. Dessa forma, a emoção de cada um reforça a dos outros. Mas, se um evento emocionante afeta grupos diferentes, heterogêneos ou antagônicos, cada parte constrói uma emoção diferente e a protege das fronteiras comunicacionais, que reagrupam barreiras políticas, sociais ou culturais. As paixões compartilhadas podem ser, por exemplo, políticas, esportivas, artísticas, religiosas ou até mesmo eróticas. Nesse sentido, uma emoção não se erige acidentalmente, há toda uma organização de uma vida social ou de segmentos de existência coletiva na emoção que a regula. (PLANTIN, 2011a, 2011b)

Além de trabalhar em parceria com colegas da AD, Plantin também acompanha de perto as proposições de autores de outras áreas. O estudioso reflete, por exemplo, sobre trabalhos de Jacques Cosnier (1994) que dizem respeito às metodologias de análise da expressão, da construção e da gestão das emoções no quadro da interação verbal. Assim, Plantin faz uso das tabelas propostas por Cosnier para estudar os termos que constituem o campo da afetividade. Além disso, Klaus Scherer e Cosnier (SCHERER *et al.*, 1986) colaboram mais uma vez com os estudos de Plantin, ao lhe oferecer um levantamento, um inventário de dados emocionais.

Plantin apoia-se, desse modo, em estudos de Scherer (1984), nos quais o pesquisador propõe uma lista de componentes que devem ser considerados na análise

das emoções. Considera também dois quadros de facetas elaborados por Scherer, quadros estes que entram em sua composição do tratamento cognitivo da emoção, além de uma lista de etiquetas verbais e de léxico relativa às emoções.

A partir dos estudos de Maurice Gross (1995), Plantin trabalha o léxico e a sintaxe dos sentimentos. Como Gross, Plantin partilha a opinião de que é igualmente possível, viável, partir não só de substantivos, mas também de verbos para estudar as paixões, visto que eles podem denotar emoções. Indo além, tanto um pesquisador quanto o outro afirmam que um grande número de palavras, podem, sozinhas, adquirir sentido e *pathemizar*. Isso nos lembra os estudos de Charaudeau sobre a transparência ou não de certas palavras com relação aos sentidos denotativos que elas carregam.

Ainda que não faça parte diretamente da seleção de nosso *corpus*, nos sentimos confortáveis em trazer aqui um exemplo ilustrativo do que acabamos de dizer, valendo-nos do romance *Madame Bovary*:

[Charles] – Dá-me um beijo, querida!  
[Emma] – *Deixa-me!* – fez ela, rubra de *cólera*.  
[Charles] – Que tens? Que tens? – perguntou ele, *estupefato*. [...]  
[Emma] – *Basta!*<sup>30</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 142 – grifos nossos)

Além do verbo flexionado “deixa-me”, que, no contexto do romance, possui uma carga afetiva negativa evidente, temos, ainda, a expressão – “Basta!”, (de *bastar*), verbo que adquire, na voz de Emma, força e função de interjeição e demonstra *rejeição*, *repulsa* e *desaprovação* dela (*pathemizada*) em relação a Charles (alvo de sua *pathemia*). Lembramos que, coincidentemente, a expressão “Basta!” é também explorada por Charaudeau para exemplificar a terceira possibilidade de palavras não-transparentes que podem vir a engendrar uma *pathemia*, dependendo da situação de comunicação.

Plantin faz uso, ainda, do quadro proposto por Friedrich Ungerer (1997), composto por quatro *princípios da inferência emocional*. Trata-se de uma teoria de indutores de emoção aplicada ao texto jornalístico. Ungerer assevera que há desencadeadores linguísticos que envolvem o *princípio da relevância emocional* como, por exemplo, o de proximidade e o de animação, tais como os dêiticos, os termos de uso familiar, de afeto e as formas de endereçamento. Há, ainda segundo ele,

---

<sup>30</sup> No original: « [Charles] Embrasse-moi donc, ma bonne ! [Emma] – *Laisse-moi !* – fit-elle, toute rouge de *colère*. [Charles] – Qu’as-tu ? Qu’as-tu ? – répétait-il *stupéfait*. [...] [Emma] – *Assez !* » (FLAUBERT, 1951, p. 461 – grifos nossos)

certos verbos de comentário que envolvem o *princípio de avaliação*, com conotações positivas e/ou negativas. O *princípio da intensidade* da apresentação conta com conexões metafóricas com domínios emocionalmente estabelecidos e, por fim, o *princípio de conteúdo emocional* abrange a menção de aspectos emocionais em eventos específicos, tais como certos adjetivos, substantivos e verbos que possuem carga de emoção descritiva.

Claudia Caffi e Richard Janney (1994) defendem, assim como Charaudeau e Plantin, que a emoção é parte integrante do sistema linguístico e comunicativo. Depreendemos, daí, que o estudo das *pathemias* requer não uma teoria nova e única para tal fim, mas a integração de diferentes abordagens, de diferentes áreas de conhecimento – Sociologia, Psicologia, Linguística, Semiótica –, em um quadro teórico complexo que leve em conta as interações entre os indivíduos. Entretanto, conforme afirma Caffi, “[...] ainda hoje faltam trabalhos que organizem os conhecimentos adquiridos em diferentes contextos e que levem em conta as múltiplas interconexões entre os diferentes fatores em um nível macroscópico e microscópico.”<sup>31</sup> (CAFFI, 2000, p. 90). Diante disso, a autora conclui que

A comparação entre as abordagens dos mesmos fenômenos por parte de diferentes disciplinas permitirá a uma abordagem pragmática sistêmica construir um saber integrado, ligando variáveis interdependentes (variáveis linguísticas, psicológicas e sociológicas), conectando, caso a caso, os efeitos difíceis de tratar no nível relacional e emotivo aos mecanismos específicos das micro-escolhas linguísticas (neste caso, nas escolhas 'mistas'), e, finalmente, tentando explicar as razões de tais efeitos.<sup>32</sup> (CAFFI, 2000, p. 100)

Antes de passarmos para a próxima subseção, cabe registrar que, dos estudos que compõem o universo de pesquisa de Plantin, percebemos um ponto em comum deste pesquisador com todos os teóricos aqui citados, qual seja, a distinção entre *discurso emotivo* e *discurso emocional*.<sup>33</sup> Essa distinção, entretanto, não representa o

---

<sup>31</sup> No original: « [...] aujourd’hui encore il manque de travaux qui organisent les connaissances acquises dans différents cadres et qui tiennent compte des interconnexions multiples entre les différents facteurs à un niveaux macroscopique et microscopique. »

<sup>32</sup> No original: « La comparaison entre les *traitements* des mêmes phénomènes de la part de différentes disciplines permettra à une approche pragmatique systémique de construire un savoir intégré, en reliant des variables interdépendantes (variables linguistiques, psychologiques et sociologiques), en ancrant, cas par cas, les effets inférables sur le plan relationnel et émotif aux mécanismes spécifiques des micro-choix linguistique (dans le cas présent les choix ‘mitigés’), et enfin en essayant d’expliquer les raisons de tels effets. »

<sup>33</sup> As especificidades do *discurso emotivo* e do *discurso emocional* serão abordadas mais adiante.

único aporte efetivo do pesquisador para os estudos da emoção. Passemos, na sequência, às contribuições do teórico para o avanço dos estudos sobre o *pathos*.

### 2.3. TERMOS CORRELATOS DE *EMOÇÃO*

Plantin estuda diversos termos possíveis para designar as *emoções*. Em uma pesquisa lexicográfica e filológica, o autor se debruça sobre expressões/verbos que remetem às *emoções*: « *pathos, passion, humeur, émotion, sentiment, affect, éprouvé...* » (PLANTIN, 2011a, p. 5). O linguista lembra que, dependendo da época e da área de conhecimento, usa-se termos distintos e que esse fato implica posicionamentos específicos, pois cada termo tem seus derivados com pesos diferentes e pertencentes a famílias lexicais específicas.<sup>34</sup>

O linguista alerta, no entanto, para estarmos atentos tanto aos saberes de conhecimento quanto aos de crença, sem nos limitar a um deles. Devemos consultar inclusive dicionários etimológicos, ainda que eles definam a entrada do termo *emoção* levando em consideração o senso comum. É preciso ter consciência das limitações dos dicionários, que não conseguem acompanhar a evolução da língua e ficam, desse modo, aquém do real e/ou atual significado das palavras.

Ainda que tenhamos assumido que não discutiremos sobre a melhor ou a mais apropriada nomenclatura a ser usada para designar *emoção*, e ainda que tenhamos decidido tomar certas palavras como equivalentes de *emoção*, achamos por bem respeitar e considerar a posição de Plantin, apresentando aqui, ainda que sucintamente, parte da pesquisa do estudioso sobre os vocábulos equivalentes ou similares de *emoção* (e seus derivados *emocionado, emocionante, emotivo...*) e de *pathos* (e seus derivados *pathêmico, pathemização, pathético...*), vocábulos bastante utilizados tanto na Retórica e na AD quanto em nossa pesquisa.

Para o teórico, vários termos equivalentes de *emoção* são utilizados, às vezes, de forma distinta, às vezes, indistinta. Uma das razões que explicam essa mistura, essa (in)distinção, é um problema comum, próprio da “arte”, da “técnica” da tradução: “[...] os tradutores franceses de Aristóteles traduzem *pathos* por ‘paixão’. Vê-se que

---

<sup>34</sup> Além de Plantin, Anne Coudreuse (2001, 2013) desenvolve uma vasta pesquisa científica sobre a origem e a evolução do termo *pathos*, com ênfase no uso desse termo no século XVIII na França.



os fenômenos estudados por Aristóteles na sua *Retórica* correspondem ao que chamamos atualmente de *emoções*, bem mais que *paixões*.<sup>35</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 5 – grifos do autor)

O termo *pathos* vem do grego antigo *πάσχειν* (no grego moderno *πάθος*), que significa: “[...] o que sentimos; estado da alma agitada por circunstâncias externas”<sup>36</sup>; o termo também possui um sentido de passividade: “[...] *pathos* é o que vem de fora, bom ou ruim”<sup>37</sup> e ainda *pathos*, em grego, significa “[...] experiência sofrida, infelicidade, emoção da alma.”<sup>38</sup>

Plantin nos lembra que a tradução latina da palavra grega *pathos* foi discutida por retóricos latinos. Cícero, em *Tusculanes*, traduz o que os gregos denominam *pathè* como *perturbationes* (CICERO, 1964, p. 58). Entretanto, o tradutor de Cícero, assim como outros tradutores, não diferencia as palavras *affectus* e *pertubatio* e as traduz como *paixão*, *sentimento* ou *emoção* sem nenhum critério específico. Assim, conforme suas afirmações, “[...] essas variações de vocabulário mostram que, acompanhando o termo *pathos*, surge uma vasta temática ligada ao afeto, com toda a complexidade e dimensão histórica e cultural do termo.”<sup>39</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 6)

Ainda segundo Plantin (op.cit.), o substantivo *pathos* é um termo genérico de origem grega para designar *emoção*. Dizemos *pathos* no singular e *pathè* no plural. *Pathético*, palavra derivada de *pathos*, geralmente serve para designar uma classe de *emoções*; já o termo *pathêmico* é tido como um neologismo. *Pathos* é utilizado tanto na Retórica, como técnica e prova (*pistis*) argumentativa (juntamente com *ethos* e *logos*), quanto no discurso comum, do cotidiano, para designar um excesso emocional um pouco artificial. Nas artes, *pathos* pode caracterizar gêneros nos quais as paixões fortes e grandes sentimentos estão frequentemente presentes, às vezes considerados

---

<sup>35</sup> No original: « [...] les traducteurs français d’Aristote traduisent *pathos* par *passion*. On voit que les phénomènes étudiés par Aristote dans sa *Rhétorique* correspondent à ce que nous appelons actuellement des *émotions*, bien plus qu’à des *passions*. »

<sup>36</sup> No original: « [...] ce qu’on éprouve, état de l’âme agitée par des circonstances extérieures. »

<sup>37</sup> No original: « [...] le *pathos* c’est ce qui arrive de l’extérieur, bon ou mauvais. »

<sup>38</sup> No original: « [...] expérience subie, malheur, émotion de l’âme. »

<sup>39</sup> No original: « [...] ces variations de vocabulaire montrent qu’avec le terme *pathos*, c’est toute la thématique de l’affect qui apparaît, dans sa complexité et son épaisseur historique et culturelle. »

exibicionistas e de mau gosto. Como diria o estudioso, “[...] essa condenação das emoções deve ter, ela mesma, algo de passional.”<sup>40</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 75)

Aliás, essas restrições de sentido nos levam a pensar em Flaubert, que critica veementemente o gênero literário romântico, visto que este explora demasiadamente questões relativas às paixões. Veremos mais adiante como se dá essa crítica um tanto *pathêmica* de Flaubert em relação ao *pathos*. Mas, já podemos ver algo em relação a um de seus derivados, o adjetivo *pathético*. Esse adjetivo geralmente possui carga semântica de *piedade*, de *tristeza*, aquilo que comove ou causa *compaixão* e, ainda, aquilo que pode ser considerado inadequado ou impróprio.

Valendo-nos do que foi dito, vemos que Sénard usa, ironicamente, o termo *pathético* para (des)qualificar o discurso da promotoria: “Evidentemente, não tentarei opor às apreciações elevadas, animadas e *patéticas* com que o ministério público envolveu tudo o que disse com apreciações do mesmo tipo.”<sup>41</sup> (SENARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 331 – grifo nosso). O advogado se mostra, nessa passagem, sarcástico, ao usar a palavra *patéticas* juntamente com duas outras que carregam, a princípio, em si, positivities – *elevadas*, *animadas*, para adjetivar o discurso de oposição a Flaubert. Isso significa que Sénard busca, na verdade, deslegitimar o discurso da promotoria e ridicularizar Pinard e seu discurso “inadequado e impróprio”.

O termo *paixão* pode ter uma conotação positiva ou negativa, dependendo do contexto. As palavras *apaixonante*, *apaixonado* e *apaixonar* geralmente são usadas no cotidiano com uma significação positiva, ligada ao ato de amar profundamente. No romance *Madame Bovary*, o termo *paixão* é usado sob essa perspectiva: “Emma entrava em algo maravilhoso onde tudo seria *paixão*, êxtase e delírio.”<sup>42</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 124 – grifo nosso). Evidentemente, nesse trecho, a palavra *paixão* não transmite o sentido de *sofrimento* e de *dor*.

A positividade geralmente atribuída ao termo *paixão* faz Plantin lembrar que é raro, nos dias atuais, considerar a *tristeza*, por exemplo, como uma *paixão*. Entretanto,

---

<sup>40</sup> No original: « [...] cette condamnation des émotions doit avoir elle-même quelque chose de passionnel. »

<sup>41</sup> No original: « Je n'essayerai pas, assurément, d'opposer aux appréciations élevées, animées, pathétiques, dont le ministère public a entouré tout ce qu'il a dit, des appréciations du même genre. » (SENARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 648 – grifo nosso)

<sup>42</sup> No original: « Emma entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait *passion*, extase et délire. » (FLAUBERT, 1951, p. 439)

nem sempre foi assim; segundo a bíblia, o *sofrimento* físico, espiritual e mental por que passou Jesus, durante sua crucificação, é chamado de *paixão de Cristo*. Desse modo, *paixão* já teve e ainda tem, sobretudo para os cristãos, um forte teor teológico ligado à *tristeza*, ao *infortúnio*. O termo *passional*, por sua vez, parece, hoje, ter ligações não-positivas, pois frequentemente é associado a crimes, ações violentas cometidas em nome de uma *paixão amorosa*.

Quanto ao termo *sentimento*, Plantin cita François Calori, para dizer que, diferentemente do século XVII, voltado às *paixões*, o século XVIII seria o século do *sentimento*: “[...] se no século XVII tem-se o período das teorias das paixões, no século XVIII, o sentimento se afirma como uma categoria fundamental do vocabulário afetivo.”<sup>43</sup> (CALORI, 2002, p. 23 *apud* PLANTIN, 2011a, p. 8)

Essa diferença de uso dos vocábulos se dá de diversas formas, seja no tempo, seja no espaço. Os dicionários, por exemplo, ao mesmo tempo que tentam fixar os sentidos (monossemia), multiplicam as distinções, registram sentidos variados dos termos ao longo do tempo (polissemia). Ainda segundo Plantin (*op.cit.*), o termo *sentimento* possui vestígios de uma história intelectual complexa, visto que ele é ligado à *intuição*, ou seja, à capacidade dos sujeitos de perceber a realidade ou, dito de outra maneira, à consciência que o sujeito tem do mundo, de sua própria existência, das realidades do mundo ficcional/artístico, assim como da moral.

Nessa linha de raciocínio, podemos afirmar que os sentidos em geral, e, mais particularmente, aqueles fixados nos/pelos dicionários, variam segundo as condições de produção e de recepção textual/discursiva. Em algumas definições dicionarizadas de *sentimento*, vemos a presença de outros termos semelhantes aos que usamos nesta tese. Por exemplo: “[...] fala-se de afeições, movimentos da alma, paixões [...] particularmente, [no caso de] afeições boas, de bem querer, tenras [...] especialmente a paixão do amor.”<sup>44</sup> (*Dictionnaire de la Langue Française*, Littré [1863-1872] *apud* PLANTIN, 2011a, p. 9). O termo *sentimento* também pode carregar o sentido de opinião, de estado de espírito, manifestação de um sistema de valores, ligado à subjetividade e ao afeto. Entretanto, para o linguista, esse termo, juntamente com seus

---

<sup>43</sup> No original: « [...] si la période précédente [i.e. le XVIIe siècle] est bien l'âge des théories des passions, le sentiment s'affirme désormais [i.e. au XVIIIe siècle] comme catégorie fondamentale du vocabulaire affectif. »

<sup>44</sup> No original: « [...] se dit des affections, des mouvements de l'âme, des passions... Particulièrement, les affections bonnes, bienveillantes, tendres... Spécialement la passion de l'amour. »

sentidos “novos”, “(re)atualizados” precisam ser (re)trabalhados no campo da argumentação.

Finalizando esse apanhado de correlatos, abordamos o termo *emoção*, que traz em si dificuldades de demarcação de uso e elucidação de sentidos. Ainda que seja complexo definir o termo, sentimos emoções o tempo todo, as nomeamos, muitas vezes, indistintamente, com um leque de outros termos. Além dessa problemática lexical que envolve as emoções, o supracitado teórico lembra que:

[...] todos nós sabemos o que são as emoções por tê-las já sentido. Todo mundo sofre ou lida, de modo mais ou menos saudável, seus estados emocionais, com seus humores, organiza suas paixões e as expõe em função de sua ou de suas culturas e das situações de interlocução das quais participa.<sup>45</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 127)

Depreendemos, de nossas leituras, que *emoção* provém do latim *emotione*, que significa *movimento, comoção, ato de mover, gesto*. Vemos, desse modo, que a palavra tem origem comportamental. O latim marcou a evolução do termo em algumas línguas modernas. Assim, temos: em francês: *émotion*; em italiano: *emozione*; em espanhol: *emoción*; em inglês e em alemão: *emotion*; em polonês: *emocja*; em romeno: *emoție* e em português: *emoção*. Podemos observar que a família lexical de termos derivados é extensa e semanticamente homogênea: *comover/emocionar, comovido/emocionado, comovente/emocionante, emotivo, emocional*...Vemos, ainda, que os sentidos do termo *emoção* mudam, evoluem, se expandem e, em razão disso, são (re)apropriados em situações novas e distintas. O termo *emoção* passa a agregar, por exemplo, características psíquicas. Segundo um glossário de psicologia, o termo *emoção* se liga ao

[...] estado sentimental momentâneo em que o indivíduo tem seu organismo excitado. As emoções dizem respeito a experiências emocionais, a comportamentos emocionais, e também a alterações fisiológicas que correspondem ou são provocadas diretamente pela própria emoção. Trata-se de sentimentos que podem levar a ações.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> No original: « [...] tout le monde sait ce que sont les émotions pour les avoir éprouvées, tout le monde subit ou gère de façon plus ou moins hygiénique ses accès émotionnels, ses humeurs, organise ses passions et les expose en fonction de sa ou de ses cultures et des situations d’interlocution auxquelles il participe. »

<sup>46</sup> Cf. <http://www.portaldapsique.com.br/Dicionario/E.htm> (acessado em 24 de julho de 2015)

Essa definição nos motiva, nos estimula (*pathemicamente*) a tratar de aspectos (extra)linguísticos quando abordamos o universo flaubertiano. Pinard, por exemplo, acusa Flaubert de mostrar Emma Bovary, ainda adolescente, como alguém que não está pronto para sentir certas emoções: “Nessa idade em que a jovem não está formada, em que a mulher não pode sentir essas *emoções fundamentais* que lhe revelam um mundo novo, ela se confessa.”<sup>47</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 306 – grifos nossos). As alterações fisiológicas, as excitações dos advogados no julgamento e de Flaubert em suas cartas, e até mesmo as de Emma no romance, suas experiências, são, pois, comportamentos emocionais que os fazem agir – o homem e sua personagem – e mais que isso, falar, escrever. Nossa análise busca levar em conta esse todo.

#### 2.4. DOS ESTÍMULOS E DOS NÍVEIS DE INTENSIDADE EMOCIONAL

A capacidade de exprimir as *emoções* está estreitamente ligada ao exercício da argumentação. Com base nessa constatação, Plantin (2011a) propõe abordar as emoções através da relação *estímulo* → *resposta*, ou seja, elas parecem responder a uma reação, a um estímulo situacional. Um estímulo é definido como um acontecimento que afeta o corpo e a alma do sujeito. Denota-se, daí, claramente, o caráter externo do estímulo emotivo e sua materialidade. Como exemplo desse caráter externo do estímulo, temos a situação em que Emma Bovary sofre um estímulo ao receber a fatura de suas despesas pessoais junto ao comerciante Lheureux, que lhe cobra a dívida. Emma, completamente endividada, falida, responde *pathemicamente* a esse estímulo: *desesperada*, com *medo*, em *choque*:

Lheureux apareceu na casa de Madame Bovary com uma factura de duzentos e setenta francos, sem contar os centavos. Emma ficou muito embaraçada. [...] Ela deixava-se abater, mais moída do que se tivesse levado uma sova de cacete. – Mas onde irei eu arranjá-lo? disse Emma, contorcendo os braços. Ele fixava-a de um modo tão perspicaz e terrível que Emma sentiu um forte estremecimento interior. [...] Ela soluçava. – O senhor faz-me desesperar!<sup>48</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 144)

---

<sup>47</sup> No original: « A cet âge où la jeune fille n'est pas formée, où la femme ne peut pas sentir ces émotions premières qui lui révèlent un monde nouveau, elle se confesse. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 619 – grifos nossos)

<sup>48</sup> No original: « Lheureux se présenta chez Madame Bovary avec une facture de deux cent soixante-dix francs, sans compter les centimes. Emma fut très embarrassée [...] Elle s'affaissa, plus assommée

Ainda segundo Plantin (2011a), os estímulos não podem ser considerados estáveis e unívocos, e tampouco as respostas. O linguista classifica-os em simples e complexos. Nos moldes do estudioso, o exemplo que demos acima é considerado estímulo simples, visto que a emoção de Emma é instintiva e o indutor é um acontecimento material externo elementar, afetando-a isoladamente. O estímulo complexo, por sua vez, é um indutor que afeta um grupo e geralmente o induz a sentir *emoções* variadas e complexas. Como exemplo de estímulo que leva a emoções complexas em *Madame Bovary*, podemos citar a cirurgia mal sucedida de Charles ao operar Hippolyte, que sofre de pé-equino. O paciente acaba por ter sua perna amputada, fato (estimulador) que provoca em toda a cidade (grupo) uma série de emoções (respostas). Para ficarmos somente com alguns exemplos dessa complexidade, temos: Charles se sente *arrepentido*, *triste* e *fracassado*; Emma fica *colérica* e *decepcionada* com o marido, além de sentir  *piedade* por Hippolyte; Homais, o farmacêutico que pressionou Charles a operar, oscila entre *desferrado* e *decepcionado*; e, por último, o próprio Hippolyte, cujas emoções variam entre *desrespeitado*, *inútil*, *deprimido*, além de sentir muita dor física e psicológica.

As situações nas quais as emoções emergem, sejam elas privadas ou públicas, marcam o tipo de gestão interacional da emoção. Como ilustração dessa classificação, citamos o casamento de Emma e Charles (situação, grupo), que delimita as interações (cordiais, de afagos), que, por sua vez, estimulam emoções tais como *felicidade*, *satisfação* e *realização*. Essas delimitações situacionais estão diretamente ligadas aos valores sociais compartilhados a ponto de ditar tanto os comportamentos quanto as próprias emoções. Como exemplo, temos os convidados do casamento de Emma e Charles que

[...] fizeram as pazes com amigos em más relações [...] divertiram-se a arrancar as campainhas da aveia, ou a brincar uns com os outros sem serem vistos [...] Aos cantos erguiam-se as garrafas de aguardente [...] Quando se cansavam demasiado de estar sentados, iam passear pelos pátios ou jogar uma partida de malha no celeiro [...] animados, começaram a cantar [...] <sup>49</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 26-28)

---

qu'elle n'eût été par un coup de massue. [...] – Mais où en trouverai-je ? dit Emma en se tordant les bras. [...] Et Lheureux la regardait d'une façon si perspicace et si terrible, qu'elle en frissonna jusqu'aux entrailles. [...] Elle sanglotait. – Vous me désespérez ! » (FLAUBERT, 1951, p. 464)

<sup>49</sup> No original: « [...] on s'était raccommodé avec les amis brouillés [...] s'amusant à arracher les clochettes, des brins d'avoine ou a se jouer entre eux, sans qu'on les vit [...] Aux angles, se dressait l'eau-de-vie, dans des carafes [...] Quand on était fatigué d'être assis, on allait se promener dans les cours ou jouer une partie de bouchon [...] tout se ranima ; alors on entama des chansons. [...] » (FLAUBERT, 1951, p. 314-317)

Entretanto, Charles destoa do modelo interativo previsto por Plantin e sua resposta ao estímulo diverge do comumente esperado e vivenciado. A personagem, talvez por inaptidão, talvez pela própria situação vivenciada, não parece *feliz* com a presença dos convidados do seu casamento e com a festa:

[...] Charles não era nada dado a apreciar divertimentos e não brilhou durante a boda. Respondeu mediocrementemente às piadas, aos trocadilhos, às insinuações, às felicitações e gracejos que todos se achavam na obrigação de lhe dirigir logo a partir da sopa.<sup>50</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 28)

Retomando Plantin (2011a), temos que os estímulos, quando dirigidos a uma coletividade, se tornam, evidentemente, socializados, provocam respostas variadas, estados emocionais (psíquico, fisiológico, comportamental) distintos, que emergem naquela situação. O que acabamos de dizer pode ser atestado no trecho do casamento de Emma e Charles acima citado. Depreende-se daí que, ainda que as emoções possam ser respostas individuais a estímulos, elas são, majoritariamente, da ordem do coletivo. No entanto, por serem coletivas e, por conseguinte, pertencerem ao universo psico-sociodiscursivo daquele grupo, as emoções geralmente não se submetem a surpresas, elas são socialmente aprendidas, organizadas, colecionadas e vividas.

Plantin reflete, ainda, sobre os níveis de emoção que, resumidamente, expomos aqui. As emoções estão, de maneira estereotipada, vinculadas às situações de interação, de comunicação, enfim de vivência. Na esteira da Psicologia, o autor classifica as emoções em positivas e negativas, subdivididas em fortes ou fracas em sua intensidade. A variação, a oscilação das emoções entre um ponto e outro, entre uma intensidade e outra vai depender, evidentemente, da situação imediata em que as emoções emergem, dos sujeitos e da vida social partilhada entre eles.

Charles Bovary, por exemplo, pode ser considerado como o oposto de Emma, no nível de intensidade emocional. Ele se apresenta, na maior parte do tempo, *apático*, com baixo grau de intensidade emocional:

---

<sup>50</sup> No original: « [...] Charles n'était point de complexion facétieuse, il n'avait pas brillé pendant la noce. Il répondit médiocrement aux pointes, calembours, mots à double entente, compliments et gaillardises que l'on fit un devoir de lui décocher dès le potage. » (FLAUBERT, 1951, p. 318)

[...] a conversação de Charles era *sensaborona e rasa* como um passeio da rua e nela desfilavam as ideias de toda a gente em traje vulgar, *sem excitar emoção, nem riso, nem devaneio*.<sup>51</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 37 – grifos nossos)

Emma o critica por não sentir nem despertar paixões e, por sua vez, se apresenta, também na maior parte do tempo, com alto grau de intensidade emotiva:

Não devia um homem, pelo contrário, [...] iniciar a mulher nas energias da *paixão*, nos requintes da vida, em todos os mistérios? Mas aquele não ensinava nada, não sabia nada e não aspirava a nada. [...] ela *detestava-o* por aquela *calma* tão bem assente, aquela *serena inércia* [...] <sup>52</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 37 – grifos nossos)

Emma estava a tornar-se *difícil de contentar, caprichosa*. Mandava preparar para si pratos especiais e não lhes tocava; um dia bebia apenas leite puro e no dia seguinte dúzias de chávenas de chá. *Teimava* muitas vezes em não sair, depois *sentia-se sufocar*, abria as janelas e punha um vestido leve.<sup>53</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 55 – grifos nossos)

Segundo Plantin (2011a), podemos analisar o discurso *pathêmico* a partir de três polos distintos: o *expressivo-enunciativo*, o *pragmático* e o *comunicacional* (ou *interacional*), sendo que nenhum deles goza de um privilégio particular. Apresentamos, na sequência, de maneira sucinta, a definição de cada um deles:

(i) *a expressão enunciativa* diz respeito ao estado afetivo do sujeito, a seu estado cognitivo, ou seja, às suas percepções e julgamentos. Como exemplo, o autor trata das formas tonais da voz: triste, alegre, colérica...;

(ii) *a pragmática da emoção* leva em conta, além daquilo que compõe a expressão enunciativa, a situação, o indutor e as transformações locais das disposições implicadas na ação do locutor. Isso nos leva a depreender o quão importante é o papel do sujeito (seja discursivo ou social) e sua postura emocional ligada à situação de comunicação;

---

<sup>51</sup> No original: « [...] 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*. » (FLAUBERT, 1951, p. 328 – grifos nossos)

<sup>52</sup> No original: « Un homme, au contraire, [...] vous initier aux énergies de la *passion*, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien [...] *elle lui en voulait* de ce *calme* si bien assis, de cette pesanteur *sereine*. » (FLAUBERT, 1951, p. 351 – grifos nossos)

<sup>53</sup> No original: « Emma devenait *difficile, capricieuse*. Elle se commandait des plats pour elle, n'y touchait point, un jour ne buvait 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. » (FLAUBERT, 1951, p. 351 – grifos nossos)



(iii) *a interação e a comunicação das emoções* levam em conta a situação de fala dos vários participantes como, por exemplo, a relação entre as vozes e a emergência das emoções a partir dos estímulos que habitam a conversação.

Percebemos que esses três polos são tomados de empréstimo por Plantin das teorias interacionistas sociodiscursivas, que se dedicam aos mecanismos de mudança e às dinâmicas das interações ligadas ao conjunto dos fatos languageiros.

Alguns estudiosos, com apoio da Fonética, propõem instrumentos de observação próprios para dar conta das características gerais das emoções expressas na língua, no discurso. Kerbrat-Orecchioni (2000), de forma semelhante ao que faz Gross (1995) e Ungerer (1997), propõe um inventário dessas expressões e as divide em três níveis, a saber:

(i) o *nível lexical* abarca uma série de vocábulos particulares que funcionam como “meios”, índices para se chegar a estados emocionais. Esse nível compreende injúrias, palavras carinhosas, exclamações e interjeições, expressões idiomáticas;

(ii) o *nível morfológico* conta com grupos de morfemas (em particular os sufixos) portadores de uma atitude, de uma orientação emocional como, por exemplo, certos empregos de tempos verbais que possuem carga emotiva;

(iii) o *nível da organização sintática* é responsável por atribuir emoções aos modos de organizar o enunciado, tais como a ênfase, as rupturas nas construções frasais, a inversão, etc.

Qualquer que seja o nível (lexical, morfológico ou sintático), esses portadores de orientação emocional apresentam uma característica em comum: “[...] eles seguem a mesma estratégia de contornar o emotivo (estratégico) em prol do emocional (causal).”<sup>54</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 138)

Em uma breve incursão na *Correspondance* de Flaubert, percebemos algumas ocorrências desses três níveis elencados por Kerbrat-Orecchioni. No nível lexical, o autor usa, recorrentemente, expressões de tratamento tidas como carinhosas, emotivas tais como « *ma pauvre bibi, ma chère petite, mon pauvre loulou, ma chère Lilinne* », ao se dirigir à sua sobrinha Caroline. Ainda no nível lexical, é bastante comum o uso de interjeições como expressões de sentimentos tais como *surpresa, aversão e pavor*:

---

<sup>54</sup> No original: « [...] ils suivent la même stratégie de contournement de l’émotif (stratégique) au profit de l’émotionnel (causal). »

“É lamentável! Que desastre terrível! Será possível! Oh meu Deus! [...] Que horror!”<sup>55</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 313). Também é hábito do escritor usar expressões tais como “sagrado nome de Deus” e “em nome de Deus!”<sup>56</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 611; 641) para xingar e/ou expressar *desgosto*.

No nível morfológico, o romancista usa frequentemente verbos com alta carga emotiva tanto positiva: *amar, admirar, beijar*; quanto negativa: *odiar, detestar, destruir*. Além disso, constatamos a presença de verbos no imperfeito do indicativo, que geralmente provoca a sensação de dilatação do tempo e amplitude dos sentimentos:

Lembras do nosso primeiro passeio em 30 de julho? Como Henriette dormia nas almofadas! E o suave movimento das molas e nossas mãos, e nossos olhares mais enlaçados do que elas. Eu via teus olhos brilhando na noite. Meu coração estava cálido e amolecido... Eu bebia com êxtase os longos eflúvios de tua pupila fixada na minha... Quando voltará tudo isto? Quem sabe? Quem sabe? Oh jamais me acuses de esquecimento, jamais me acuses! Seria uma crueldade infame. Ama-me sempre, pois eu também amo-te sem cessar.<sup>57</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 315-316)

Enfim, no nível da organização sintática, Flaubert usa, por exemplo, reticências, com o objetivo de deixar em aberto os sentidos para que seus interlocutores os completem. Além disso, o autor, buscando dar ênfase e um caráter *pathêmico* ao seu discurso, exagera na forma de se expressar:

É por isso que estou muito triste e muito cansado... eu levo uma vida amarga, deserta de toda a alegria externa, e não tenho nada para me apoiar além de uma espécie de raiva permanente, choro às vezes por me sentir impotente, mas que é continua... Eu amo meu trabalho de um amor frenético e pervertido... como um ermitão ama o cilício que lhe machuca o ventre.<sup>58</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 75; 679)

---

<sup>55</sup> No original: « C'est bien fâcheux ! Quel affreux désastre ! Est-il possible ? Oh mon Dieu ! [...] Quelle horreur ! »

<sup>56</sup> No original: « Sacré nom de Dieu ! » e « Nom d'un petit bonhomme ! »

<sup>57</sup> No original: « Te souviens-tu de notre première promenade le 30 juillet ? Comme Henrietta dormait sur les coussins ! Et le doux mouvement des ressorts, et nos mains, et nos regards plus confondus qu'elles. Je voyais tes yeux briller dans la nuit. J'avais le cœur tiède et mou... Je buvais avec extase les longues effluions de ta prunelle fixée sur la mienne... Quand tout cela reviendra-t-il ? Qui le sait ? Qui le sait ? Oh ne m'accuse jamais d'oubli, ne m'accuse jamais ! Ce serait une cruauté infâme. Aime-moi toujours, car moi aussi je t'aime sans cesse. »

<sup>58</sup> No original: « Voilà pourquoi je suis fort triste et très fatigué... je mène une vie âpre, déserte de toute joie extérieure, et où je n'ai rien pour me soutenir qu'une espèce de rage permanente, qui pleure quelques fois d'impuissance, mais qui est continue... J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers... comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre. »

Vemos, assim, o quão complexo e rico é todo esse conjunto que nos serve para analisar as emoções, ainda mais quando levamos em consideração todo esse rico material aplicado às emoções no discurso, razão pela qual o teórico acredita que “[...] é sem dúvida impossível organizá-las dentro daquilo que chamaríamos de um ‘sistema linguístico das emoções’”<sup>59</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 138), tendo em vista que “[...] a análise linguística não tem por finalidade construir uma teoria das emoções.” (PLANTIN, 2010, p. 59)

Plantin (2010, 2011a) também busca em Heinrich Lausberg (1960) cinco regras prescritivas para suscitar a emoção no outro. Algumas dessas regras contam com subcategorias. Passemos a elas:

(1) regra da apresentação de objetos – palavra de ordem: “Mostre objetos!”. Sugere-se exibir objetos ligados ao evento fonte de emoção que são capazes de contribuir para a produção da emoção visada pelo sujeito comunicante e adequada ao público. Dessa forma, os objetos são semiotizados no discurso e adquirem sentidos específicos;

(2) regra da representação não discursiva de objetos e de acontecimentos passíveis de despertar emoção – palavra de ordem: “Mostre pinturas!”. Se não for possível mostrar o objeto, mostre imagens dele para que, ainda assim, se possa desencadear emoções;

(3) regra sobre a *mimesis*: (i) palavra de ordem: “descreva coisas passíveis de despertar emoção!”. Quando o sujeito comunicante não tem acesso nem ao objeto em si nem à sua representação imagética, resta-lhe descrevê-lo por meio cognitivo-linguístico; (ii) palavra de ordem: “amplifique esses dados passíveis de emocionar!”. Aconselha-se ao sujeito exagerar na descrição do objeto; (iii) palavra de ordem: “torne passíveis de emocionar as coisas indiferentes!”. Aconselha-se tornar emocionante pequenas coisas, ou coisas que não necessariamente desencadeiam emoções; (iv) palavra de ordem: “encontre análogos!”. Recomenda-se encontrar analogias, visto que buscar semelhanças é também uma forma de emocionar;

(4) regra sobre a apresentação direta da emoção: (i) palavra de ordem – “mostre pessoas emocionadas!”. Orienta-se mostrar pessoas emocionadas, pois o interlocutor normalmente simpatiza-se, identifica-se e solidariza-se com esse cenário; (ii) palavra de ordem – “mostre-se emocionado!”. Além de mostrar objetos e pessoas passíveis de

---

<sup>59</sup> No original: « [...] il est sans doute impossible de les organiser en ce qui serait un ‘système linguistique des émotions’. »

emocionar, mostre-se também emocionado. Sugere-se mostrar-se estimulado para poder estimular o outro; (iii) palavra de ordem – “empreste sua voz às pessoas emocionadas!”. Essa regra sintetiza as anteriores, pertencentes ao mesmo grupo. Preconiza-se valer-se da *mise en scène* da empatia, colocando-se no lugar do outro, dando voz aos pensamentos daqueles implicados na situação *pathemizante*.

(5) regra da reformatação dos dados de base da interação – palavra de ordem: “saia do formato!”. Opera-se a figura complexa e heterogênea da metabase. A metabase, segundo Plantin (*op. cit.*), é uma figura forjada para emocionar fortemente afetando todas as coordenadas fundamentais da interação, quais sejam: “– a própria fonte da fala; – o destinatário do discurso; – o formato; – o tema”.<sup>60</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 171)

Em mais uma incursão no *corpus* selecionado, ilustramos aqui as cinco regras de que fala Plantin, com excertos retirados do processo judicial. Vemos que tanto Pinard quanto Sénard fazem uso delas ao exhibir o livro *Madame Bovary*. O romance é, dessa forma, o objeto da *pathemização* a ser mostrado. Além de exhibir esse objeto que *pathemiza*, o advogado de defesa “desenha” o quadro familiar do réu, na tentativa de ligá-lo à família tradicional burguesa francesa e, por conseguinte, enaltecê-lo. Repetidamente, os dois advogados recorrem ao romance *Madame Bovary* e descrevem, minuciosamente, sobretudo, as ações de Emma Bovary, para sensibilizar, emocionar o público e para provar suas teses, suas posições. Desse modo, a personagem do romance torna-se uma espécie de “bode expiatório”, tanto para a defesa quanto para a acusação. Os temas abordados, discutidos na audiência despertam facilmente um grande leque de *pathemias*; temas como maternidade, traição amorosa, funções sociais e sexuais das mulheres, luxúria, suicídio. Por fim, a formatação, o tom de refutação e de controvérsia que os advogados dão aos seus discursos acalorados levam em conta, justamente, o desejo de querer polemizar para emocionar, para persuadir os presentes.

Continuando a lista de contribuições de Plantin e seus pares, apresentamos a distinção que eles fazem entre *comunicação emocional* e *comunicação emotiva*. Entretanto, o próprio autor (*op. cit.*) alerta para o fato de que essa distinção, apesar de indispensável, é bastante problemática. De início, cabe ressaltar que essa dicotomia serve muito mais para fins propriamente didáticos do que para uma aplicação efetiva

---

<sup>60</sup> No original: « [...] la source même de la parole; – le destinataire du discours; – le format; – le thème. »

de casos que envolvem as emoções; isso porque ambas estão intrinsecamente ligadas. Passemos, a seguir, às listas que compõem cada um desses dois tipos de comunicação, comparando-os em pares.

Se por um lado, a *comunicação emotiva* é tida como controlável, consciente, racional, estratégica, previsível e intencional, por outro lado, e em oposição, a *comunicação emocional* é vista como incontrolável, inconsciente, acidental, imprevisível e não-intencional. Enquanto a *comunicação emotiva* é verbalizada, discursivamente estruturada, a *comunicação emocional* é sentida, vivenciada, experimentada em nível cognitivo, ainda que ela seja passível de ser interpretada. Na *comunicação emotiva*, há a intenção de comunicar as informações e a emoção. Já na *comunicação emocional*, isso não acontece; a comunicação é acidental, logo, as informações e a emoção não são intencionais. A *comunicação emotiva* se vale de signos, de índices racionais; já a *comunicação emocional* se dá por sinais, como respostas a estímulos. Ambas são formas desorganizadas de expressão da emoção. Entretanto, na *comunicação emotiva* é possível dar uma certa ordem naquilo que se apresenta de maneira desorganizada, conta-se com uma certa lógica, uma ordenação, ajudada, talvez, pelo intelecto e pela exigência da discursivização. Já na *comunicação emocional*, essa desorganização se apresenta de forma a se manter como tal, ou seja, uma “desorganização desordenada”. (MARTY, 1908); (FRIDJA, 1993); (CAFFI & JANNEY, 1994); (PLANTIN, 2011a).

Finalizamos essa exposição de contribuições de Plantin e seus pares com o quadro síntese elaborado por Nico Henri Frijda (1993), no qual ele retoma essa série de oposições:

<b>Comunicação emocional</b>	<b>Comunicação emotiva</b>
- Comunicação <i>da</i> emoção	- Comunicação <i>pela</i> emoção
- Sinais, respostas; emoção condicionada	- Signos
- Irrupção das emoções	- Uso intencional, estratégico das emoções
- Emoção vivida, sentida	- Emoção exposta, expressa, semiotizada, significada
- Emoção cognitivamente organizada	- Emoção racional
- Desorganização “desorganizada”	- Desorganização “organizada”
- Polidez como barreira ao emocional	- Polidez como estruturação do emotivo
- Emoção privada	- Emoção pública

Esse quadro tem por objetivo (re)dividir territórios. Plantin sugere que os pesquisadores do discurso tomem como objeto de estudo apenas a *comunicação emotiva*, ou seja, aquela que possui a intenção de emocionar, visto que o estudo da *comunicação emocional* seria de responsabilidade da Psicologia. O objetivo do analista do discurso, ainda segundo o autor, deve ser o de estabelecer os princípios que permitem definir a estruturação da emoção no/pelo discurso, seja essa emoção exposta ou não pelo sujeito: “Nosso objetivo é propor um modelo que permita reconstruir o desenvolvimento das emoções na fala.”<sup>61</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 135)

Entretanto, levando-se em consideração as dificuldades em delimitar o que é da ordem do discurso *emotivo* ou da ordem do discurso *emocionado*, tomamos a decisão de não adotar essa divisão como algo rígido, visto que a natureza do *corpus* com o qual trabalhamos não nos permite separar com clareza o que é da ordem da *comunicação emotiva* da ordem da *comunicação emocional*.

Fechando esta subseção, salientamos que Plantin, assim como o faz Charaudeau, nos adverte que seus textos, muitas vezes, retomam uns aos outros, o que pode dar ao seu leitor a impressão de *déjà lu*. O autor confirma que tem por hábito promover

Correções, clarificações, reestruturações e novos desenvolvimentos [que são] introduzidos [e] levam em consideração, sobretudo, as observações feitas por leitores dos artigos originais. As passagens redundantes [são] geralmente excluídas, mas algumas [são], no entanto, mantidas quando isso nos [parece] facilitar a leitura.<sup>62</sup> (PLANTIN, 2011a, p. 3)

Terminada a incursão pelos trabalhos de Plantin sobre emoção, passemos à próxima seção, na qual apresentamos os estudos de Amossy sobre o mesmo tema.

---

<sup>61</sup> No original: « Notre objectif est de proposer un modèle permettant de reconstruire le développement des émotions en parole. »

<sup>62</sup> No original: « [...] des corrections, des clarifications, des restructurations et des développements nouveaux [qui sont] introduits [et] tiennent notamment compte des observations faites par les lecteurs des articles originaux. Les passages redondants [sont] généralement supprimés, mais certains [sont] cependant conservés lorsque cela nous [semble] faciliter la lecture. »

### 3. AS EMOÇÕES SEGUNDO RUTH AMOSSY

Ao longo de suas pesquisas, Amossy se reporta a reflexões de vários colegas estudiosos da linguagem para mostrar que a noção de *pathos* é, ao mesmo tempo, moral e estratégica e está intrinsecamente ligada aos hábitos e costumes dos parceiros da troca linguageira. *Pathos* se liga, ainda, a uma técnica, a uma forma de tocar o outro, de fazê-lo sentir determinadas emoções.

A exemplo do que fizemos nas seções anteriores, procedemos a um recorte nos trabalhos da autora e nos limitamos a buscar, a registrar e a nos valer daquilo que acreditamos ser mais significativo e pertinente aos nossos fins e que possa nos ajudar efetivamente na análise do universo flaubertiano.

Ao apresentar e discutir o que Amossy diz sobre *pathos*, percebemos que ela (inter)liga essa noção prioritariamente a quatro outras, a saber: i) *ethos*, ii) *logos*, iii) *estereótipo/clichê* e iv) *argumentação*; noções complementares umas das outras. Assim, grande parte do que a autora diz, por exemplo, a respeito da noção de *ethos*, da construção da imagem de si, tangencia as noções de *pathos*, de *logos*, de *estereótipos* e de *argumentação*, noções que estão, por sua vez, indelevelmente relacionadas às *representações sociais*, aos *universos de crença*. Além disso, todas elas se ligam também à constituição do sujeito, tanto individual quanto coletivo.

O que acabamos de dizer vem marcar pequenas modificações na estrutura metodológica adotada nesta seção, quais sejam, tratamos da noção de *pathos* em sua confluência com outros conceitos pesquisados pela autora; além disso, nos apropriamos, de forma antropofágica, do que Amossy e seus pares dizem a respeito dos conceitos com os quais trabalham para realizar deslocamentos e (re)adaptações “sentidurais” e, enfim, aplicá-los ao nosso *corpus*, atitude realizada, evidentemente, com cautela e respeito.

Iniciamos a próxima subseção com o posicionamento da autora a respeito da dicotomia *razão vs emoção* em gêneros textuais explicitamente argumentativos e/ou paratáxicos, como o testemunhal, por exemplo. Na sequência, buscamos aproximar *ethos* de *pathos* e registrar as colaborações de autores que trabalham com Amossy sobre essas confluências. Em seguida, mostramos como a estudiosa constrói interseções entre as noções de *doxa*, *topoi*, *idée reçue*, *lugar-comum*, *tópica* e *estereótipo* e os relaciona, os interliga às provas retóricas. Fechamos a seção com reflexões da autora a respeito da importância de algumas figuras de linguagem e seus

lastros nas emoções e também nas modalidades argumentativas, especialmente a *pathética*.

### 3.1. ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO

Amossy (2000, 2010a), assim como Plantin e Charaudeau o fazem, contesta o posicionamento de teóricos segundo os quais a noção de *racionalidade*, ligada ao *logos*, assume posição de primazia na argumentação, em detrimento do *ethos* e, sobretudo, do *pathos*, que é praticamente descartado desses estudos.<sup>63</sup> Nesse caso, a estudiosa cita nominalmente Perelman e Olbrechts-Tyteca, como aqueles que diminuem a importância do *pathos* e não se valem do livro de Aristóteles dedicado às paixões em seus estudos. Perelman e Olbrechts-Tyteca fazem parte do grupo que expressa dificuldades (ou desinteresse) em integrar o elemento emocional ao discurso retórico. Esses autores consideram, de fato, que toda ação fundada sobre a escolha conta necessariamente com bases racionais, e que negá-las seria um absurdo; eles chegam até mesmo a recusar a dicotomia *razão vs emoção*. (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 2005)

Além de Perelman e Olbrechts-Tyteca, Frans Hendrik Van Eemeren e seus colaboradores também se mostram reticentes quanto ao uso das emoções na argumentação. Segundo eles, a única forma possível de levar o auditório a uma dada posição é através das vias racionais, que excluem qualquer recorrência a sentimentos, considerados por eles como irracionais:

A argumentação é uma atividade da *razão*, o que indica que o argumentador tomou o cuidado de refletir sobre o assunto. Dispor um argumento significa que o argumentador procura mostrar que é possível conscientizar-se *racionalmente* de sua posição sobre o assunto. Isso não quer dizer que as emoções não possam desempenhar um papel ao se adotar uma posição, mas que essas *razões* internas, que foram assimiladas pelo discurso, não são diretamente pertinentes enquanto tais. Quando as pessoas propõem argumentos em uma argumentação, elas situam suas considerações no campo da *razão*.<sup>64</sup> (EEMEREN & GROOTENDORST, 1996, p. 2 *apud* AMOSSY, 2010a, p. 162 – grifos nossos)

---

<sup>63</sup> Cabe mencionar que a autora explicita, também como Charaudeau e Plantin o fazem, que não pretende, em seu texto, estabelecer diferenças entre os termos *sentimento*, *afeto* e *paixão*.

<sup>64</sup> No original: « L’argumentation est une activité de la raison, ce qui indique que l’argumentateur a pris la peine de réfléchir au sujet. Avancer un argument signifie que l’argumentateur cherche à montrer qu’il est possible de rendre compte rationnellement de sa position en la matière. Cela ne



Nesse excerto, lógica e paixão parecem se excluir mutuamente. A presença das paixões na argumentação poderia chegar ao ponto de cegar o auditório para os fatos, induzi-lo ao exagero e impedir as capacidades racionais dos indivíduos. Entretanto, Amossy (2000, 2010a) se opõe à ideia de que o uso da emoção torne a argumentação falaciosa e que essa mesma emoção obstrua a capacidade de raciocinar. A autora sustenta a tese de que os elementos emocionais e racionais são tecidos na mesma trama discursiva e se mostram, de fato, inseparáveis. Entrelaçados em todos os níveis do discurso, razão e emoção permitem as mais variadas combinações argumentativas.

Amossy (2000) busca entender a maneira pela qual os sentimentos intervêm na interação argumentativa e em que medida eles são compatíveis com a racionalidade. A autora acredita que racionalidade e afetividade (e seus correspondentes retóricos *logos* e *pathos*) se mostram (inter)ligadas na enunciação persuasiva. Para legitimar seu posicionamento, ela se baseia em trabalhos de vários pesquisadores que estudam as emoções em discursos persuasivos. Amossy se vale primordialmente de dois pontos basilares e imprescindíveis que, segundo ela, funcionam como uma espécie de justificativa de (inter)ligação entre racionalidade (*logos*) e afetividade/emoção (*pathos*) na enunciação persuasiva, quais sejam: “i) o imbricamento do sentimento, do julgamento racional e das evidências partilhadas na interação argumentativa; ii) a relação entre o recurso ao sentimento e as possibilidades de abertura do debate.”<sup>65</sup> (AMOSSY, 2000, p. 314)

Em um de seus trabalhos, a autora se debruça sobre um texto de Maurice Barrès (1902), que defende o uso da racionalidade em detrimento da afetividade. Ela expõe as contradições do autor, mostrando que seu texto sobre o nacionalismo francês, texto pretensa e declaradamente racional, é alta e explicitamente *pathêmico*. Barrès critica em seu texto os discursos carregados de emoção: “Não buscarei vos emocionar com sentimentalismos que beiram a ‘choradeira’ de teatros populares e que, muito frequentemente, depõem contra este importante tema nacional.” Entretanto, mais adiante, ele assevera que “[...] é preciso desenvolver maneiras de

---

signifie pas que les émotions ne peuvent pas jouer un rôle lorsqu’on adopte une position, mais que ces motifs internes, qui ont été assimilés par le discours, ne sont pas directement pertinents comme tels. Quand les gens proposent des arguments dans une argumentation, ils situent leurs considérations dans le royaume de la raison. »

<sup>65</sup> No original: « (i) l’imbrication du sentiment, du jugement rationnel et des évidences partagées dans l’interaction argumentative; (ii) la relation entre le recours au sentiment et les possibilités d’ouverture du débat. »

sentir [...] é preciso que elas sejam avivadas pela força sentimental.”<sup>66</sup> (BARRES *apud* AMOSSY, 2000, p. 314-315). A partir de contradições como a supracitada, a estudiosa defende que argumentação, razão e emoção estão intrinsecamente ligadas entre si.

Amossy acredita que para construir um discurso razoável (com razão, racionalidade) e para haver eficácia na comunicação entre os sujeitos é indispensável o cômputo dos sentimentos. Nessa perspectiva, esses sentimentos devem estar colocados de maneira harmônica no discurso argumentativo, que visa tocar, ao mesmo tempo, o intelecto e o coração. O discurso argumentativo pode e deve levar em consideração as emoções a partir da (re)construção das realidades sociodiscursivas nas quais os (inter)locutores se encontram inseridos. (AMOSSY, 2000)

Ainda segundo a autora (AMOSSY, 2007), há uma *idée reçue* de que o sujeito, no ato de testemunhar, por exemplo, precisa mostrar-se de boa fé e demonstrar não ter nenhum interesse, seja ele material, afetivo ou ideológico, ao assumir o que diz. Assim, deve-se evitar, nesse gênero textual/discursivo, traços de emoção, pois o uso dos sentimentos representaria um desvio dos fatos. A autora contesta esse clichê e tenta provar seu contrário, ou seja, que mesmo no gênero *testemunho* há resquícius de subjetividade e de emoção e que isso não depõe absolutamente contra seu sujeito enunciador e tampouco representa uma violação ao gênero.

A pesquisadora se baseia também nos estudos de Jacques Rancière (*apud* AMOSSY, 2007) sobre a *escrita paratáxica*. Esse autor analisa a obra testemunhal *A espécie humana*, de Robert Antelme, com o objetivo de mostrar que, apesar do desejo de apagamento da subjetividade (por parte desse autor) e de realizar uma descrição de elementos, de dados e fatos como em uma espécie de inventário, seus escritos mostram marcas de emotividade. Coincidentemente, o próprio Rancière mostra que essa estrutura narrativa paratáxica também pode ser encontrada na obra de Flaubert, com sua escrita realista, descritiva, minuciosa, composta de pequenas percepções e que se quer isenta de emoções. Na esteira de Rancière, Amossy (*op.cit.*) afirma que a escrita paratáxica se compõe, inexoravelmente, de subjetividades e de emoções, e que ela aparece não só no discurso testemunhal, mas em qualquer discurso.

---

<sup>66</sup> No original: « Je ne chercherai pas à vous émouvoir par des sensibleries qui sentent l'esthétique de café-concert et qui, trop souvent, déshonorent ce grave thème national [...] e também : « [...] il faut développer des façons de sentir [...] il faut quelles soient doublées de la force sentimentale. »

Amossy assevera que o ato de partilhar com o locutário o mesmo sistema de valores sociais permite que o locutor argumente sem a necessidade de fazer pronunciamentos manifestamente argumentativos. Depreende-se, daí, que alguns fatos são capazes de disparar o gatilho da *pathemização* como, por exemplo, a imagem/memória dos campos de concentração nazistas, que dispensariam discursos, textos e argumentos. O compartilhamento dessa memória seria o suficiente para emocionar, graças aos saberes socialmente partilhados. A autora recorre a Raymond Boudon (1994), para afirmar que os sentimentos estão atrelados a julgamentos de valor. A imagem/memória do holocausto já é por si só um discurso, logo, portadora de valores morais compartilhados e passíveis de emocionar.

Assim, mesmo quando descritos de forma objetiva, fria e isenta de sentimentos, em uma escrita testemunhal paratáxica, por exemplo, os campos de concentração nazistas por si só já evocam nos sujeitos julgamentos de valor e sentimentos morais tais como *tristeza*, *indignação* e *cólera*. Essa singularidade do *pathos* estaria, desse modo, muito mais ligada aos sentimentos morais e aos julgamentos de valor do que sua textualização e sua discursivização argumentativa. Concluindo seu raciocínio a respeito do *pathos* no discurso testemunhal, a estudiosa assevera que:

É preciso enfatizar a singularidade desse *pathos* tomado no sentido aristotélico do termo como sendo a capacidade de mobilizar os sentimentos do auditório em favor de uma tese. Trata-se de um *pathos em estado bruto*, na medida em que o discurso que provoca a indignação é *desprovido de marcas de afetividade*. Quanto menos a emoção se inscrever verbalmente, tanto mais forte ela se tornará aos olhos do leitor. (AMOSSY, 2007, p. 261 – grifos da autora)

A leitura que Amossy (*op. cit*) efetua dos textos de Barrès, de Rancière e de Antelme nos remete a várias situações de (suposta) contradição também presentes no universo flaubertiano. Flaubert, por exemplo, parece mostrar-se contraditório em alguns de seus discursos ao argumentar. Como trataremos dessa questão mais detidamente no capítulo de análise, fiquemos aqui somente com um exemplo ilustrativo. Flaubert, apesar de negar, é considerado pelos críticos literários como o ícone do realismo francês e universal, escola literária que se define, dentre várias características, pela impessoalidade, impassibilidade, neutralidade e pelas descrições predominantemente pormenorizadas, detalhadas ou, dito de outra maneira, por priorizar a racionalidade, a objetividade, enfim, o *logos*. Flaubert, tanto em sua obra

literária quanto em sua *Correspondance*, corrobora essa visão ao dizer que: “[...] a paixão não faz versos. E quanto mais sereis pessoal, mais fraco torna-vos-ei.”<sup>67</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 127); e ainda: “[...] o que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada, um livro sem ligações exteriores, que se mantivesse pela força interna do seu estilo, como a terra que, sem ser sustentada, se mantém no ar, um livro que não tivesse um assunto ou que ao menos, este ficasse quase invisível.”<sup>68</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 31). Contraditoriamente, o romancista afirma, em carta dirigida a Louise Colet, que “[...] é preciso colocar seu coração na arte, seu espírito no comércio do mundo, seu corpo onde ele se sente bem e seu dinheiro no bolso, sua esperança em lugar algum.”<sup>69</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 421)

Para um autor nomeadamente realista, descritivo e detalhista, Flaubert mostra claramente ser uma pessoa discursivamente emotiva: “Sinto que me torno cada vez mais *sensível* e mais *emotivo*. Qualquer coisa me faz *chorar*, mesmo as mais insignificantes me *tocam* profundamente.”<sup>70</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 678 – grifos nossos).

Essa pequena incursão no universo flaubertiano serve, enfim, para mostrar que o autor, assim como Barrès, Rancière e Antelme o fazem, mescla em seus textos, consciente ou inconscientemente, *razão* e *emoção*, *logos* e *pathos*. E como afirma Amossy (2007), esse amálgama não é um privilégio de discursos declaradamente argumentativos.

Partilhando as ideias de Boudon (1994), para quem os sentimentos se ligam às crenças, aos valores morais, a autora afirma que “[...] as razões e a racionalidade que Boudon vê na base do sentimento se inscrevem em um sistema feito de um conjunto de normas, valores e crenças.”<sup>71</sup> (AMOSSY, 2000, p. 318). Para a estudiosa, Boudon propõe fecundas reflexões sobre os sentimentos morais fundados na racionalidade,

---

<sup>67</sup> No original: « [...] la passion ne fait pas les vers. Et plus vous serez personnel, plus vous serez faible. »

<sup>68</sup> No original: « [...] 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. »

<sup>69</sup> No original: « [...] il faut mettre son cœur dans l’art, son esprit dans le commerce du monde, son corps où il se trouve bien, sa bourse dans sa poche, son espoir nulle part. »

<sup>70</sup> No original: « 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*. »

<sup>71</sup> No original: « [...] les raisons et la rationalité que Boudon voit au fondement du sentiment s’inscrivent dans un système qui est fait d’un ensemble de normes, de valeurs, de croyances. »

dentre elas a de que todo sentimento de justiça, sobretudo quando ele é intensamente vivido, pode, em princípio, desvelar um sistema de razões, ou melhor, de racionalidades sólidas. Além de Boudon, Amossy também se vale do pensamento de Herman Parret (1986), para quem as emoções são julgamentos socialmente partilhados, na medida em que envolvem uma concepção avaliativa de uma coletividade, não se referindo, assim, a uma questão meramente cognitiva. A partir da leitura de Parret, Amossy assevera que “[...] são as ideias preconcebidas e as evidências partilhadas da comunidade que subjazem implicitamente às avaliações e aos julgamentos de valor impostos ao objeto.”<sup>72</sup> (AMOSSY, 2000, p. 319)

### 3.2. DO *ETHOS* AO *PATHOS*

Se é verdade que “[...] todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”, como afirma Amossy (2005b, p. 9), também é verdade que todo ato de tomar a palavra implica a instauração do outro, do interlocutor. Essa nossa assertiva se liga não só a Amossy, como também a Mikhail Bakhtin (1977), através dos conceitos de *dialogismo* e *polifonia*, e a praticamente todos os estudiosos que tratam da *troca linguageira*, da *enunciação*, dos *sentidos*, do *ethos* e do *pathos*, dentre várias outras noções, como uma construção coletiva, social, já que o *eu* instaura o *tu* e vice-versa. Daí podermos afirmar que o sujeito, valendo-se de suas competências linguísticas e enciclopédicas e de seus saberes de crença, ao enunciar, cria, em seu projeto de fala, conscientemente ou não, a representação do co-enunciador. Assim, deliberadamente ou não, aquele que enuncia “coloca o ouvinte em certa disposição”, como dizem os retoricistas, ou seja, vai induzi-lo a certos estados emocionais, tanto no/pelo enunciado quanto na/pela enunciação, incluindo-se aí, evidentemente, o dito e o dizer, o conteúdo e a forma.

Maingueneau (2005) inspira sobremaneira o pensamento de Amossy, ao desenvolver pesquisas sobre o *ethos*. (Re)apropriamo-nos do raciocínio do autor e (re)adaptamos sua fala para afirmar que, também no universo literário, o *pathos*, assim como o *ethos* (de maneira especular), desempenha um papel de primeiro plano,

---

<sup>72</sup> No original: « [...] ce sont les idées reçues et les évidences partagées de la communauté qui sous tendent implicitement les évaluations et le jugement de valeur portés sur l’objet. [...] »

dado que, por sua natureza, ele visa a instaurar mundos sensíveis, envolvendo autor e leitor. O leitor está (ou se vê), assim, envolvido, tocado pelo texto/discurso literário, de forma a ir além de seu conteúdo. Ele se vê emocionalmente implicado naquele tempo/espaço, naquela *cenografia*; participa, se envolve e (re)cria mundos ficcionais.

Voltando ao nosso *corpus*, lembramos que a personagem Emma Bovary é um exemplo do que acabamos de afirmar. Ela se envolve com os romances que lê, vai além dos enredos, se vê neles implicada e, tudo isso, de forma emocionada, *pathética*. Nela, o *pathos* toma corpo no universo do discurso, ao colocar em cena enunciações e enunciados que lhe tocam e que a levam a estados emocionais previstos (ou não) pelos autores desses romances.

Eggs (2005), em sintonia com os trabalhos de Amossy e de Maingueneau, se debruça tanto sobre a noção de *ethos* quanto sobre a de *pathos* em seus trabalhos. Para o autor, o lugar que engendra o *pathos* e também o *ethos* é o discurso, o *logos*. Ainda segundo o estudioso,

[...] Aristóteles não nega o papel persuasivo do *ethos* e do *pathos*; simplesmente quer sublinhar que essas duas provas não são ‘*entechniques*’, isto é, não pertencem à arte retórica – a não ser que sejam produzidas no e pelo próprio discurso. (EGGS, 2005, p. 31).

Em uma visão um pouco diferente da de Aristóteles e defendida por Eggs (*op.cit.*), não só não vemos a possibilidade de tratar as três provas fora do discurso, como também acreditamos que elas são social e marcadamente estabelecidas, ou seja, estão inexoravelmente atreladas a questões éticas e morais vivenciadas pelos sujeitos falantes. Isso porque vivemos em uma sociedade que se constitui sob a égide de ideologia(s) e que partilha os mesmos estereótipos, clichês, hábitos, saberes de crença e *topoi*.

Discordamos, entretanto, do autor, que, ainda na esteira de Aristóteles, afirma, reiteradas vezes, que “[...] o *ethos* constitui praticamente a mais importante das três provas engendradas pelo discurso.” (EGGS, 2005, p. 29; 36 e 40). A nosso ver, o fato dessas provas retóricas serem irredutivelmente ligadas entre si já traz dificuldades de hierarquização ou de primazia de uma sobre a outra. Além disso, se *ethos* e *pathos* são, como diz o lugar-comum, dois lados de uma mesma moeda, atribuir mais valor a um dos lados nos parece inapropriado. As três provas retóricas são instrumentos usados e vivenciados pelo orador e também pelo auditório e contribuem igualmente

para a construção de sentidos, para a prática languageira dos interlocutores. *Ethos*, *pathos* e *logos* não se excluem e tampouco se hierarquizam, mas, ao contrário, unidas, são provas necessárias a qualquer atividade languageira.

Ainda que defenda a primazia do *ethos*, o autor, nesse mesmo estudo, modaliza seu posicionamento a respeito dessa prova, ao afirmar que “[...] o peso dessas três provas é relativo, uma vez que depende do gênero oratório ou, em uma linguagem mais moderna, do tipo de texto.” Para sustentar sua posição, Eggs recorre, mais uma vez, a Aristóteles, para quem “[...] a qualidade do orador é mais útil no discurso deliberativo enquanto que a sensibilização afetiva é mais importante para o discurso judiciário.” (EGGS, 2005, p. 41). Concordamos que é possível haver uma maior ou menor recorrência/força de uma prova a depender do gênero discursivo/textual. Ainda assim, ao analisar o *corpus* selecionado, percebemos o quão difícil é mensurar, quantificar uma suposta maior ou menor presença de uma das três provas no universo flaubertiano.

A partir da leitura dos trabalhos de Eggs, constatamos que o autor se vale de três categorias, geral e inicialmente atribuídas ao *ethos* – *phrónesis* (sabedoria), *areté* (virtude) e *eúnoia* (bondade) –, e as desloca para o *pathos*. Esse raciocínio procede, no sentido de que há força *pathêmica* nessas e/ou a partir dessas categorias *ethóticas*: “[...] o *pathos* é também tridimensional, uma vez que deve ser a expressão adequada ao tema tratado, do *ethos* do orador e do *ethos* do auditório.” (EGGS, 2005, p. 42). O mesmo se dá no sentido contrário, ou no outro lado da moeda: o interlocutor, ao receber o discurso, recebe junto com ele o *ethos* do orador que, de uma forma ou de outra, é *pathemizado* e *pathemizante*. Dessa forma, as três categorias supracitadas podem ser atribuídas tanto ao *ethos* quanto ao *pathos*.

Para ilustrar o pensamento de Eggs sobre a tridimensionalidade do *pathos*, citamos uma passagem retirada do nosso *corpus*: Flaubert, sentindo-se injustiçado por ter a publicação de *Madame Bovary* suspensa, se mostra *indignado*, em *cólera* nas suas declarações na *Correspondance*:

Sou alvo de um assunto muito desagradável e não gostaria de dizer besteiras. [...] Você compreende o incômodo que é ser condenado por imoralidade? Mas esses bons juízes são tão burros que ignoram completamente essa religião da qual eles são os defensores. [...] Tudo isso é extremamente grotesco. [...] todos os grandes

perversos desconstroem a Bovary para encontrar obscenidades que não estão lá.<sup>73</sup>  
(FLAUBERT, 1980, p. 650; 655-656; 657-658)

Assim, o *ethos* de Flaubert se mostra presente, atuante nos seus textos, nos seus discursos. Temos, nesse caso, um *ethos* altamente *pathemizado* e compartilhado (ou não) com um auditório específico, que tem em comum (ou não) a mesma constituição ética e moral do autor e que reagirá de variadas formas *pathêmicas*. Por sua vez, esse exemplo de Flaubert nos remete a uma frase de Aristóteles, por tratar da mesma questão: “[...] o estilo exprime *pathos*, se, após uma ofensa, a linguagem for a de um homem em cólera.” (ARISTÓTELES *apud* EGGS, 2005, p. 43)

Voltando a Flaubert, percebemos que ele consegue exprimir sua *cólera* de maneira apropriada nas três dimensões – *logos* (*phrónesis*/racionalidade), *ethos* (*areté*/solidariedade) e *pathos* (*eúnoia*/sinceridade), todas elas ligadas à realização adequada de um outro *pathos*, exigido pela situação de enunciação e pela problemática em questão. (EGGS, 1999, 2005)

Apropriando-nos e aplicando ao nosso *corpus* o raciocínio do estudioso, nos chama a atenção o fato de que Flaubert tem, em seus destinatários, correspondentes de suas cartas, a meta de todo um processo de convicção. Esse auditório específico se torna, em certa medida, o juiz da conveniência da expressão afetiva do romancista. Para poder julgar essa conveniência, os interlocutores de Flaubert devem dispor de dois sistemas inferenciais de avaliação, a saber: uma *tópica das paixões* e uma *semiótica das paixões*, segundo os moldes estabelecidos por Eggs (1999, 2005).

A *tópica das paixões* permite inferências dedutivas a partir das situações-tipo ou de cenários que desencadeiam determinados afetos. Aristóteles define esses cenários que desencadeiam, por exemplo, a *cólera*, como “[...] um ato de negligência ou de desdém contra nós ou contra os nossos, ato que não nos parece justificado.” (ARISTÓTELES *apud* EGGS, 2005, p. 43)

Deduzimos, a partir daí, que Flaubert se encontra exatamente nessa situação, qual seja, a de se mostrar legitimamente em *cólera*, tendo em vista o fato de que a publicação de seu livro foi suspensa e que essa ação não se justifica, no seu entendimento. E a maneira que ele encontrou para mostrar seu estado *pathêmico* está

---

<sup>73</sup> No original: « Il m'incombe une affaire fort désagréable dans laquelle je ne voudrais pas faire de sottises. [...] Comprenez-vous l'embêtement d'être condamné pour immoralité ? Mais ces bons magistrats sont tellement ânes qu'ils ignorent complètement cette religion dont ils sont les défenseurs. [...] Tout cela est d'un grotesque sublime. [...] toutes les hautes garces s'arrachent la Bovary pour y trouver des obscénités qui n'y sont pas. »



ligada ao que Eggs chamará anos depois, de *semiótica das paixões*, que está na base das inferências *abduativas* fundadas nos signos do corpo humano, isto é, a partir de seus movimentos, seus gestos, sua mímica, ou, ainda, a partir de suas maneiras de dizer, que, direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente, demonstram a existência de um determinado afeto, de um estado emocional específico. (EGGS, 1999, 2005)

Eggs (*op.cit.*) fala da importância de uma análise semântica das paixões, uma vez que os hábitos éticos exprimem também as maneiras de sentir. Para tanto, segundo o autor, seria preciso encontrar cenários que permitissem analisar as provas retóricas. Coincidentemente, Eggs dá como exemplo de cenário justamente os romances realistas, que constroem “[...] caracteres ou tipos mais ou menos complexos, ambíguos e problemáticos em suas relações com os outros, em sua maneira de viver e de mostrar sentimentos, suas paixões [...] um trabalho imenso em perspectiva.” (EGGS, 2005, p. 52). Esse cenário de romances realistas de que fala Eggs é justamente o escolhido por nós nesta tese.

Segundo Amossy (2005c), a relação entre locutor e interlocutor e a ação de um sobre o outro não é somente de ordem linguageira, é também social. A partir dessa afirmação, levantamos a seguinte questão: o *pathos* deve ser considerado uma construção puramente linguageira ou deve-se levar em consideração também aspectos sociais? Vemos que, em qualquer interação comunicativa, emocionar o outro, *pathemizá-lo*, pode não se limitar a um desejo consciente, a um gesto deliberado, a um artifício, ao uso de uma técnica aprendida; tocar os afetos do outro se efetua (ou não) também à revelia dos parceiros, nas trocas verbais, das mais corriqueiras e pessoais às mais formais e complexas. O que acabamos de dizer nos faz lembrar a diferenciação entre *comunicação emotiva* e *comunicação emocional* tratada por Plantin (2011a). Afirmar que o outro é tocado no e pelo discurso nos leva a entender que o *pathos* se liga sobretudo ao ouvinte, ao auditório, ao leitor, e que as emoções são parte integrante do ato de comunicação entre interlocutores.

Estendendo esse raciocínio e trazendo-o para a consecução dos nossos objetivos, podemos entender que as emoções são suscitadas não só pelas palavras, mas para além delas. Nas interações verbais, o poder da palavra deriva, dentre outros fatores, da adequação entre a função social dos (inter)locutores e de seus discursos, da imagem que eles fazem de si e do outro, e isso acontece com todas as formas de discurso que circulam na sociedade. Amossy se vale do pensamento de Pierre

Bourdieu, segundo o qual “[...] a eficácia simbólica das palavras só se efetiva quando aquele que a sofre reconhece aquele que a exerce como capacitado a exercê-la.” (BOURDIEU, *apud* AMOSSY, 2005c, p. 121). Portanto, se a eficácia da palavra, conforme afirma Amossy, não é nem puramente exterior (institucional) nem puramente interna (linguagreira), ela acontece simultaneamente em diferentes níveis, visto que não é possível separar o *ethos* discursivo da posição constitucional do locutor e não se pode tampouco dissociar totalmente a interlocução da interação social como troca simbólica (AMOSSY, 2005c). Acrescentamos que tudo que Amossy diz acima pode ser deslocado para explicar a temática do *pathos*, ou seja, a expressão das emoções não é nem puramente exterior, nem puramente interior; ela se manifesta em ambos e também em diferentes níveis.

Ainda sob a perspectiva que liga a Retórica à AD, Amossy assevera que o *ethos* do locutor é, sem dúvida, elaborado a partir de dois planos, o da *razão* e o da *emoção*:

Não se trata mais, portanto, como fazia a Retórica Clássica, de rejeitar o *ethos* para o lado da afetividade pura, opondo-o ao *logos*, que ficaria sozinho ao lado da razão. É preciso ver que, ao contrário, a imagem de si projetada pelo orador age sobre o auditório como parte de uma interrelação que se funda tanto no racional quanto no emocional.<sup>74</sup> (AMOSSY, 2008b, p. 113)

Nessa perspectiva, a própria imagem de si (*ethos*), criada/projetada pelo orador, contém carga *pathêmica*. Assim, ser simpático, soberbo, agitado ou triste, por exemplo, ajuda a construir um *ethos pathêmico* do orador, o que pode influenciar emocionalmente seu auditório, conforme essa imagem construída. Dito de outra maneira, e exemplificando com nosso *corpus*, temos Flaubert, que constrói, em algumas de suas cartas, um *ethos* de intelectual socialmente indignado e que busca tocar, com essa sua imagem, o seu interlocutor e, por conseguinte, gerar nele emoções advindas desse *ethos*:

Ser estúpido, egoísta e ter boa saúde, eis as condições ideais para ser feliz. Mas se a primeira vos falta, tudo está perdido. [...] Salvo se formos cretinos, morremos sempre na incerteza do nosso próprio valor e do da nossa obra. [...] À medida que nos elevamos na escala dos seres, a capacidade nervosa aumenta, ou seja, a

---

<sup>74</sup> No original: « Il ne s’agit donc plus, comme le faisait la rhétorique classique, de rejeter l’ethos du côté de l’affectivité pure en l’opposant au logos, qui serait seul du côté de la raison. Il faut voir au contraire que l’image de soi projetée par l’orateur agit sur l’auditoire dans le cadre d’une interrelation qui se fonde aussi bien sur le rationnel que sur le passionnel. »

capacidade de sofrer. Sofrer e pensar seriam então a mesma coisa?<sup>75</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 298; 1980, p. 160, p. 444)

Mais uma vez percebemos que *ethos*, *pathos* e *logos* são inseparáveis, assim como razão e emoção. Amossy defende que o orador, ao tomar a palavra e criar seu *ethos*, a imagem de si, deve também estar consciente do lugar sociocultural que ocupa seu interlocutor, da memória e da vivência que ambos compartilham (ou não), dentre outras ligações possíveis.

Olivier Reboul (2001) é mais um pesquisador com quem Amossy partilha a visão a respeito do tratamento dado às provas retóricas na argumentação. O pesquisador mostra que, por um lado, encontram-se, de maneira inseparável, a razão e o sentimento e, por outro lado, tem-se o *ethos* e o *pathos*, meios pelos quais a afetividade aflora:

[É preciso] saber por que meios um discurso é persuasivo. Alguns são mais racionais, outros mais afetivos, visto que na retórica *razão* e *sentimento* são inseparáveis. Os meios ligados à razão são os argumentos. [...] Já com relação à afetividade, temos, por um lado, que o *ethos* se liga ao caráter que o orador deve construir para captar a atenção e ganhar a confiança do público; por outro lado, o *pathos* se liga às tendências, aos desejos e às emoções do público com as quais o orador pode jogar.<sup>76</sup> (REBOUL, 2001, p. 7 *apud* AMOSSY, 2008b, p. 113-114)

Amossy também cita Meyer, para quem “[...] o *ethos*, o *pathos* e o *logos* devem ser colocados em pé de igualdade, se não se pretende cair de volta em uma concepção que exclui as dimensões constitutivas da relação retórica.”<sup>77</sup> (MEYER, 2004a, p. 10 *apud* AMOSSY, 2008b, p. 115). Amossy acredita que a racionalidade deve ser completada pela afetividade para o sucesso da persuasão:

---

<sup>75</sup> No original: « Être bête, égoïste et avoir une bonne santé, voilà les trois conditions voulues pour être heureux. Mais si la première vous manque, tout est perdu. [...] À moins d’être un crétin, on meurt toujours dans l’incertitude de sa propre valeur et de celle de ses œuvres. [...] À mesure qu’on s’élève dans l’échelle des êtres, la faculté nerveuse augmente, c’est à dire, la faculté de souffrir. Souffrir et penser serait-il donc la même chose ? »

<sup>76</sup> No original: « [Il faut] savoir par quels moyens un discours est persuasif. Les uns sont plus rationnels, les autres sont plus affectifs, car en rhétorique raison et sentiment sont inséparables. [...] Les moyens qui ressortissent à la raison sont les arguments [...] et par rapport l’affectivité, ce sont d’une part l’*ethos*, le caractère que doit prendre l’orateur pour capter l’attention et gagner la confiance de l’auditoire, et d’une autre part le *pathos*, les tendances, les désirs, les émotions de l’auditoire sur lesquelles peut jouer l’orateur. »

<sup>77</sup> No original: « [...] l’*ethos*, le *pathos* et le *logos* sont à mettre sur un pied d’égalité, si l’on ne veut pas retomber dans une conception qui exclue les dimensions constitutives de la relation rhétorique. »

[...] a racionalidade na base da intenção de persuasão não é suficiente para sustentá-la. Com efeito, a imagem projetada pelo orador não só deve despertar no público um julgamento de valor baseado na razão; ela deve também falar ao coração, ela deve emocionar.”<sup>78</sup> (AMOSSY, 2008b, p. 117)

Finalizando o pensamento a respeito dessa tridimensionalidade do *pathos*, Amossy reflete, ainda, sobre a força dos sentimentos desencadeados e os riscos que a dimensão afetiva do *ethos* pode ocasionar, visto que, se a emoção for forte demais, ela pode paralisar o espírito crítico e ofuscar a racionalidade presente na interação discursiva. Assim, para a autora, lidamos com um paradoxo: “[...] a dimensão afetiva é necessária à argumentação, mas, ao mesmo tempo, ela ameaça dissolvê-la. Para que a argumentação possa desenvolver-se, é necessário que a apresentação de si do orador dose racionalidade e afetividade.”<sup>79</sup> (AMOSSY, 2008b, p. 120-121)

### 3.3. CONFLUÊNCIAS E CONVERGÊNCIAS ENTRE TERMOS

Amossy (2001) discute semelhanças e especificidades de alguns conceitos que se equivalem, guardadas as devidas proporções: *topos* (e seu plural *topoi*), *doxa*, *lugar-comum*, *estereótipos*, *ideias preconcebidas* (*idées reçues*) e *clichês*.<sup>80</sup> Vemos que a autora se esforça, mais uma vez, para mostrar que as premissas, as opiniões, as crenças e os valores socialmente partilhados são fundamentais na troca linguageira, sobretudo no que diz respeito à influência, intencional ou não, sobre os parceiros da enunciação. Assim, as noções de *doxa* e *estereótipo* “[...] fundamentam o *logos* sobre os modos de pensar e de ver da comunidade; articulam-se no *pathos*, nos modos comuns de sentir que permitem tocar, ao mesmo tempo, a emoção e a razão” (AMOSSY, 2011, p. 131), e contribuem, dessa forma, para o bom funcionamento da persuasão.

---

<sup>78</sup> No original: « [...] la rationalité au fondement de l’entreprise de persuasion ne suffit pas pour la soutenir. En effet, l’image projetée par l’orateur ne doit pas seulement susciter chez l’auditoire un jugement de valeur fondé en raison ; elle doit aussi parler au cœur, elle doit émouvoir. »

<sup>79</sup> No original: « [...] la dimension affective est nécessaire à l’argumentation, mais en même temps elle menace de la dissoudre. Pour que l’argumentation puisse se déployer, il faut donc que la présentation de soi de l’orateur dose la rationalité et l’affectivité. »

<sup>80</sup> Cabe registrar que não é nossa intenção (re)tomar e (re)discutir nesta tese a taxonomia, as diferentes filiações teórico-metodológicas e as peculiaridades desses termos; decidimos, por razões de economia, tomá-los como equivalentes.

A estudiosa recorre a Barthes para ajudá-la em seu raciocínio sobre a questão da *doxa*. Essa noção, segundo o autor, significa “Opinião pública, a Mente majoritária, o Consenso pequeno burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito.” (BARTHES, 1975). Certamente, Amossy também se vale do *Dictionnaire des idées reçues*, de Flaubert, texto no qual o autor reúne, de maneira irônica, a *doxa* própria da sociedade francesa do século XIX. Tendo em vista a importância não só do termo *idée reçue*, criado por Flaubert, quanto do conteúdo da própria obra importante para nossas reflexões, convidamos o próprio romancista para nos explicar o objetivo desse dicionário, que foi publicado postumamente:

Seria a glorificação histórica de tudo o que é aprovado. Eu demonstraria, com este dicionário, que as majorias sempre tiveram razão, e que as minorias sempre estiveram erradas. Sacrificaria os grandes homens em nome de todos os imbecis, e todos os mártires para dar voz aos carrascos, e tudo isso num estilo exagerado, afetado. Assim, para a literatura, eu escolheria só aquilo que fosse fácil, que o medíocre, estando ao alcance de todos, fosse o único [estilo] a ser legitimado e que deveríamos abominar todo tipo de originalidade como sendo perigosa, imbecil, etc. Essa apologia à fraude humana em todas as suas dimensões, irônica e gritante de ponta a ponta, recheada de citações, de provas (que provariam, evidentemente, o contrário) e textos chocantes (o que seria fácil), teria o objetivo, eu diria, de acabar de uma vez por todas com as excentricidades, quaisquer que fossem. Entraria, assim, na moderna ideia democrática da igualdade, seguindo as palavras de Fourier, segundo as quais os grandes homens serão inúteis; e é com esse objetivo, diria eu, que este livro é feito. Encontraríamos assim, neste dicionário, em ordem alfabética e sobre todos assuntos possíveis, *tudo o que se deve dizer na sociedade para ser um homem conveniente e amável*.<sup>81</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 208 – grifos do autor)

Vemos que Flaubert, assim como Amossy e Barthes, toma a expressão *idée reçue* em seu sentido moderno de *lugar-comum*, de *ideias preconcebidas*, sempre com conotação negativa, pejorativa, ou seja, aquilo que deve ser combatido, criticado, questionado e ironizado, como o faz Flaubert em toda a extensão de sua obra.

---

<sup>81</sup> No original: « Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve. J'y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les minorités toujours tort. J'immolerais les grands hommes à tous les imbéciles, les martyrs à tous les bourreaux, et cela dans un style poussé à outrance, à fusées. Ainsi, pour la littérature, j'établirais, ce qui serait facile, que le médiocre, étant à la portée de tous, est le seul légitime et qu'il faut donc honnir toute espèce d'originalité comme dangereuse, sottise, etc. Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile), est dans le but, dirais-je, d'en finir une fois pour toutes avec les excentricités, quelles qu'elles soient. Je rentrerais par là dans l'idée démocratique moderne d'égalité, dans le mot de Fourier que les grands hommes deviendront inutiles ; et c'est dans ce but, dirais-je, que ce livre est fait. On y trouverait donc, par ordre alphabétique, sur tous les sujets possibles, *tout ce qu'il faut dire en société pour être un homme convenable et aimable*. »

A pesquisadora atenta, ainda, para o fato de que os *topoi*, que contam com um lastro nas representações ideológicas, geralmente se dirigem tanto à razão (*logos*) quanto à emoção (*pathos*), isso porque “[...] não basta sacudir as mentes: é preciso também tocar o coração.” (AMOSSY, 2011, p. 145). Isso explica o deslocamento das tópicas do campo do *logos* em direção ao do *pathos*:

Ter-se-á notado, a essa altura, que os lugares-comuns não apelam somente à razão. Eles aliam, estreitamente, o *logos* ao *pathos*, na medida em que o uso da força bruta e a tentativa de legitimá-la com vãs afirmações provocam, supostamente, a indignação, sentimento que, segundo Aristóteles, é despertado em decorrência de um triunfo sem mérito. (AMOSSY, 2011, p. 142)

Continuando seu raciocínio a respeito da relação entre *pathos*, *logos* e *topoi*, Amossy recorre, mais uma vez, a Boudon, para quem “[...] a lógica dos sentimentos morais, no fundamento de todo sentimento de justiça, principalmente quando ele é intensamente sentido, sempre é possível, pelo menos em tese, revelar um sistema de razões sólidas.” (BOUDON, 1994, p. 30 *apud* AMOSSY, 2011, p. 142). Assim, tanto para Boudon quanto para Amossy, o lugar-comum, na esfera do sentimento, não é aquilo que deve parecer plausível, razoável, racional a todos os homens de bom senso, mas sim aquilo que deve desencadear a mesma reação afetiva, emocional no auditório.

Além de Boudon, Amossy retoma as reflexões de Plantin, que também se dedica aos estudos dos *efeitos pathêmicos* pela via das *tópicas*. Ambos os autores concordam que é justamente no campo das opiniões partilhadas, dos clichês, dos estereótipos, que é elaborada a “simbiose” *logos* ↔ *pathos*, relação esta que permite a efetivação da persuasão, seja ela intencional ou não.

Na esteira dos conselhos de Plantin e de Charaudeau a respeito do que os estudiosos do discurso devem ou não fazer ao tratar das emoções, Amossy sugere que é preciso levar em conta as situações de comunicação, observar nelas aquilo que provoca as reações afetivas e, enfim, relacionar tudo isso ao contexto sociocultural no qual os sujeitos da enunciação estão inseridos. Continuando seus conselhos, Amossy fala da importância de levar em consideração também os clichês nos estudos das emoções e a responsabilidade “política” no trato da questão:

No discurso cotidiano, assim como nos textos literários, todos os elementos portadores de *doxa* [devem ser] levantados e submetidos a uma crítica suscetível de lhes desvendar o substrato ideológico. É para contribuir com esta empreitada

de denúncias que diversas noções são forjadas: são elas o cliché, o banal, o lugar-comum em seu sentido moderno, a ideia preconcebida, o estereótipo [...] limito-me a dizer que a presença desses conceitos permite cercear a banalidade (como o pecado da estética), o impensado e a força da opinião dominante (como mentira ideológica). (AMOSSY, 2011, p. 133)

Na busca por confluências entre termos e conceitos afins que expliquem a emoções no discurso, Amossy (1984, 1991, 1999, 2005a, 2010b) discute, ainda, a relação entre *estereótipo* e as provas retóricas, tendo em vista a necessidade de pensar as representações coletivas cristalizadas e a atividade de estereotipagem exercidas pelos sujeitos falantes. Os *estereótipos* permitem designar os modos de raciocínio próprios a uma sociedade e os conteúdos globais do setor da *doxa* na qual eles se situam. Daí acreditar que o *pathos*, assim como o *ethos*, passa, necessariamente, por um processo de estereotipagem. Estereótipos e emoções se deixam apreender tanto no nível da enunciação (um modo de dizer), quanto no do enunciado (conteúdos, temas). Ambos ultrapassam o nível do verbal, do linguístico, e alcançam o extra-verbal, agindo sobre os interlocutores, moldando formas de viver, de ser, espelhando o universo sociodiscursivo, refletindo e refratando a imagem dos sujeitos que se (inter)influenciam.

Segundo Amossy, “[...] não é a *doxa* que aliena o sujeito, mas ao contrário, é o que lhe permite construir-se como ser social em relação com uma alteridade constitutiva.” (AMOSSY, 2011, p. 133). Isso acontece porque as normas sociais influenciam e são influenciadas pela *doxa* ou, dito de outra forma, *as idées reçues* balizam as formas de ver, de pensar e de se relacionar de uma coletividade, em um tempo e um espaço específicos, particulares. Essa mesma coletividade é a responsável pela manutenção, pela cristalização da *doxa*, ou, ao contrário, pela sua reformulação, transformação e/ou até mesmo sua extinção.

Como fator determinante no estabelecimento do *pathos* e do *ethos*, a *doxa* compreende os saberes de crença partilhados entre os interlocutores. Assim, quando Flaubert, por exemplo, escreve suas cartas, ele tem objetivos específicos, dentre os quais citamos o desejo, a busca por reconhecimento, a legitimidade de sua fala, a admissão e a aceitação de suas teses, seus pontos de vista, a expressão de seus sentimentos, dentre outros. A situação de comunicação específica do gênero carta e a cenografia que o (de)marca e é (de)marcada por ele e por seus interlocutores (posições sociais específicas/receptores legítimos) criam um espaço de espelhamentos entres os sujeitos, a língua, a linguagem e o mundo.

Os sujeitos de uma coletividade, via de regra, pensam e agem seguindo categorias sociais, étnicas, políticas específicas, particulares. Eles tendem a partilhar as mesmas representações e estereótipos e tentam se ajustar a eles, seja corroborando-os e, por conseguinte, cristalizando-os, seja refutando-os e, por conseguinte, deslocando-os, rompendo com eles. O estereótipo possui, assim, lastro nas representações sociais partilhadas e está relacionado a modelos culturais pregnantes, mesmo tratando-se de modelos contestatórios. Para Amossy,

[...] a estereotipagem é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica. (AMOSSY, 2005d, p. 126)

Para seguir essa linha de raciocínio, diríamos, então, que uma simples palavra discursivizada pode ser o suficiente para evocar uma representação estereotipada. Um gesto qualquer, desde que socialmente reconhecido, logo, partilhado, pode suscitar emoções as mais variadas e (im)previsíveis, seja individual, seja coletivamente. A construção discursiva, os imaginários sociodiscursivos, os estereótipos, a construção da imagem que os sujeitos têm ou adquirem na interação (*ethos* prévio e discursivo) contribuem, portanto, para estabelecer o *pathos* e a troca verbal do qual ele é parte integrante. Trata-se de elementos que se (inter)influenciam, visto que o discurso permite aos sujeitos a (inter)ação.

Finalizamos esta subseção lembrando que, no capítulo de análise, trabalharemos com exemplos retirados do *corpus* para ilustrar a reflexão de Amossy sobre estereótipos. Eles nos possibilitam perceber os modos de raciocínio próprios a Flaubert e à sociedade burguesa francesa da segunda metade do século XIX. Eles nos propiciam, ainda, observar como e por que pensa, age e se emociona Emma Bovary e a sociedade ficcional na qual ela está inserida. Tanto Flaubert e os advogados (no mundo real) quanto Emma e demais personagens (no mundo ficcional) avaliam, percebem o outro e a si próprios segundo um modelo pré-construído, estereotipado de mundo, de sociedade por eles mesmos difundida e no interior da qual eles mesmos classificam tais estereótipos.



### 3.4. DA MODALIDADE *PATHÉTICA* E DA IMPORTÂNCIA DAS FIGURAS RETÓRICAS

Amossy elabora *modalidades argumentativas* e as relaciona com os *registros discursivos*, noções que podem intervir na teoria da argumentação. Em linhas gerais, a primeira noção diz respeito à forma segundo a qual o orador contribui para o bom andamento de um empreendimento persuasivo; e a segunda se refere à marca própria de estilo do orador. Segundo a estudiosa, “[...] trata-se de tipos de trocas argumentativas que, atravessando os gêneros do discurso, modelam a forma como a argumentação funciona num quadro tanto dialogal quanto dialógico.” (AMOSSY, 2008a, p. 232)

As *modalidades argumentativas* podem “jogar” com os *registros discursivos* e combiná-los em função de suas necessidades. Em última instância, elas evidenciam o fato de que não se trata apenas de recuperar as categorias no texto, mas, sobretudo, o de submeter o texto a uma análise atenta em relação à sua forma, aos registros que essas modalidades mobilizam, se realizando na materialidade linguageira e no interior de um dispositivo de enunciação e de um gênero particular. (*op. cit*)

São seis modalidades argumentativas, a saber: demonstrativa, *pathética*<sup>82</sup>, pedagógica, de co-construção, negociada e polêmica. Essas modalidades são, na verdade, trocas verbais que determinam, segundo a autora, as maneiras de argumentar, que podem variar segundo certos parâmetros tais como: i) a estrutura da troca argumentativa, ou seja, a distribuição de papéis dos sujeitos; ii) a maneira pela qual a ação de persuasão é construída – ela pode ser mais racional ou mais emotiva; e iii) o modo como o alocutário é definido nessa relação.<sup>83</sup> (*op. cit*)

Dedicamo-nos, aqui, por razões óbvias, mais detalhadamente, às reflexões sobre a *modalidade pathética*. Segundo a autora, essa modalidade, em linhas gerais, consiste em “[...] uma tese e um ponto de vista apresentados no discurso monogerado ou num diálogo de modo a ‘tocar’ o auditório, para obter sua adesão.” (AMOSSY, *op. cit.*, p. 233). Assim, a modalidade *pathética* geralmente usa as vias do sentimento para tocar o alocutário, visado, nessas circunstâncias, enquanto ser de sentimento. Nesse

---

<sup>82</sup> Ainda que o tradutor use o termo *patético*, registramos, mais uma vez, nossa decisão de utilizar a grafia *pathétique* (em francês) e *pathético* (em português), mas não com o habitual significado pejorativo de algo dramaticamente excessivo e, por isso mesmo, tocando às margens da falsidade.

<sup>83</sup> A exemplificação dessas seis modalidades, com excertos retirados do *corpus*, será apresentada no capítulo II.

sentido, a relação que a interação introduz entre os parceiros da troca verbal leva em conta, dentre outras coisas, a possibilidade de comunhão afetiva.

No que diz respeito ao tom, ligado mais diretamente aos registros discursivos do que às modalidades argumentativas, ele deve ser mobilizado quando se analisam as emoções em um discurso, visto ser um fator relevante a ser considerado, justamente por poder assegurar o sucesso da fala persuasiva. Amossy destaca, entretanto, que na busca do sucesso persuasivo, o orador não deve se restringir ao tom. Segundo ela, o estilo *pathético* não é nem suficiente nem mesmo necessário para suscitar a emoção. A autora vai, assim, de certa forma, ao encontro do pensamento de Perelman, ao afirmar que “[...] um orador levado pela emoção corre o risco de não se adaptar a seu auditório e, conseqüentemente, fracassar no seu empreendimento de persuasão”. (AMOSSY, *op. cit.*, p. 240)

O *pathos* é, nessa perspectiva, um componente essencial da argumentação, mais como tentativa de obter a adesão do auditório do que como emoção expressa pelo orador. Segundo a autora,

[...] pode-se, portanto, falar de uma modalidade argumentativa, relativa ao *pathos* e distinta do registro discursivo dito ‘*pathético*’. De um lado, tem-se uma forma entre outras de contribuir para o bom andamento de um empreendimento de persuasão, de outro, a marca de um estilo. (AMOSSY, *op. cit.*, p. 240)

Além da modalidade argumentativa *pathética*, Amossy, estuda o uso de algumas figuras de linguagem (também chamadas de *figuras de estilo* ou *figuras de retórica*) tais como *antíteses*, *hipotiposes*, *exclamações*, *apóstrofes* e *prosopopeias*, dentre outras, abordando as dificuldades de aplicá-las nas análises discursivas. A autora se interessa mais particularmente pelas figuras enquanto estratégias e recursos argumentativos e *pathêmicos* em contexto. Segundo ela, desde a Antiguidade, as figuras de linguagem estão presentes de maneira indissociável no empreendimento persuasivo. Assim, pensadores tais como Aristóteles, Cícero e Quintiliano já defendiam que as figuras contribuíam para convencer o auditório. Em seus tratados, registram-se duas orientações (interligadas) dirigidas ao orador: i) as *orientações pathêmicas* do discurso, nas quais as figuras refletem ou podem refletir as paixões; ii) as *orientações ornamentais*, que dizem respeito às características estilísticas do orador, com suas pretensões de embelezar o discurso. Ambas as orientações, segundo

Amossy, se ligam a *inventio* e a *elocutio*<sup>84</sup>. As figuras de retórica podem, assim, ser estudadas a partir de sua capacidade de emocionar o público. Para provar isso, Amossy recorre a Plantin, que enumera algumas críticas geralmente feitas às figuras:

[...] i) todo ornamento distorce a questão tratada e leva à distração pela sua falta de pertinência; ii) a figura que se afasta da forma simples e direta de dizer as coisas surpreende de tal modo que abre as portas para a emoção; iii) ela [a figura de ornamento] é também acusada do pecado da verbosidade, ela incentiva um excesso que se afasta de uma economia verbal saudável; iv) ela não respeita a regra da não-contradição e provoca ambigüidade.<sup>85</sup> (PLANTIN, 2009, p. 3-4)

Ainda a respeito da problemática do ornamento, Amossy assevera que as figuras sempre foram quase exclusivamente ligadas à noção de *pathos*. Com o objetivo de endossar essa assertiva, a autora convida Bernard Lamy, que diverge radicalmente de seus contemporâneos, dentre outras coisas, justamente por dedicar-se aos estudos das paixões na argumentação:

Se o orador fala contra um criminoso que merece o ódio de todos os juizes, ele não deve poupar palavras e tampouco evitar repetições e sinônimos para tocar profundamente suas almas. As *antitheses* são necessárias para fazer com que se perceba a enorme diferença entre a vida desse criminoso, em oposição à inocência daqueles que ele perseguiu. O criminoso pode ser comparado a todos os seres de seu tipo que viveram antes dele, para mostrar que sua crueldade é maior do que aquela dos tigres e dos leões. É a descrição dessa crueldade e de outros defeitos desse criminoso que faz com que a eloquência triunfe. São particularmente as *hypotyposes*, ou as descrições vívidas, que produzem o efeito esperado do orador, que elevam até a alma ondas de paixão, usadas para levar os juizes onde o orador deseja conduzi-los. O uso frequente de *exclamações* testemunha a dor que a visão desses crimes tão violentos causa, e faz vivificar nos outros os mesmos sentimentos de dor e de aversão. Através das *apóstrofes*, das *prosopopeias*, o orador faz parecer que toda a natureza pede a condenação desse criminoso.<sup>86</sup> (LAMY, 1998, p. 230 *apud* AMOSSY, 2010a, p. 181 – grifos da autora)

---

<sup>84</sup> Cabe lembrar, *grosso modo*, que as expressões *inventio* e *elocutio* se ligam às provas retóricas. A primeira diz respeito às escolhas dos conteúdos do discurso; a segunda, às expressões adequadas dos conteúdos.

<sup>85</sup> No original: « [...] i) tout ornement divertit de la question traitée et distrait par son manque de pertinence; ii) la figure qui s'écarte de la façon simple et directe de dire les choses provoque une surprise qui ouvre la porte à l'émotion; iii) elle est aussi accusée du péché de verbiage, elle encourage une abondance qui s'écarte d'une saine condensation; iv) elle ne respecte pas la règle de la non-contradiction et souffre d'ambigüité. »

<sup>86</sup> No original: « Si on parle contre un scélérat qui mérite la haine de tous les juges, on ne doit point épargner les paroles ni éviter les répétitions et les synonymes pour frapper vivement leur esprit. Les *antithèses* sont nécessaires pour faire concevoir l'énormité de sa vie par opposition de l'innocence de ceux qu'il aura persécutés. On peut le comparer aux scélérats qui ont vécu avant lui et faire voir que sa cruauté est plus grande que celle des tigres et des lions. C'est dans la description de cette cruauté et des autres mauvaises qualités de ce scélérat que triomphe l'éloquence. Ce sont particulièrement les *hypotyposes*, ou vives descriptions, qui produisent l'effet que l'on attend de son discours, qui font élever dans l'âme les flots de la passion dont on se sert pour faire aller les juges où l'on veut les mener. Les *exclamations* fréquentes témoignent de la douleur que cause la vue de tant de crimes si énormes, et

Vemos, assim, que, para Lamy, as figuras carregam em si estados afetivos, são ornamentos necessários à “pintura” exata das paixões nos discursos oratórios e úteis, no sentido de servirem para convencer e também para emocionar. Assim, segundo ele, as figuras nada mais são que a maneira pela qual uma paixão modifica as percepções e molda o discurso. Essa longa citação de Lamy traz alguns raciocínios interessantes para o nosso trabalho. Dela depreendemos, por exemplo, aquilo que se espera que o orador saiba sobre as figuras para que ele possa desencadear emoções a fim de persuadir. Faz-nos ver, ainda, que cada tipo de figura contém possibilidades de carga de expressividade e, por conseguinte, traços aptos a produzir diferentes efeitos *pathêmicos*.

Além de Lamy, Amossy vale-se também do pensamento de Barthes (1970, 1987a), quando ele trata da mesma temática e, assim como Lamy, exemplifica as possíveis *pathemias* suscitadas pelas figuras:

[...] pelas figuras podemos conhecer a taxonomia clássica das paixões [...] Por exemplo: a *exclamação* corresponde à tomada súbita da fala, à afasia emocional; [...] A *elipse*, à censura de tudo daquilo que bloqueia a paixão; [...] a *repetição*, à retomada obsessiva dos “bons direitos”; a *hipotipose*, à cena que é representada de maneira vívida, ao fantasma interior, ao cenário mental (desejo, inveja, etc.)<sup>87</sup> (BARTHES, 1987a, p. 19-91 – grifos do autor)

Ainda no que diz respeito às figuras de retórica, consultamos também duas outras obras não pertencentes ao universo de pesquisa e de interlocução de Amossy. A primeira é de José Luiz Fiorin, em *As figuras de retórica* (2014), para quem as figuras são operações enunciativas usadas para intensificar o sentido de algum elemento discursivo, ou seja, são mecanismos de construção do discurso. Por isso, elas têm sempre uma dimensão argumentativa, visto que “[...] elas estão a serviço da persuasão, que constitui a base de toda a relação entre enunciador e enunciatário.” (FIORIN, *op. cit.*, p. 09-11). Para entender essas figuras em toda a sua riqueza e complexidade, é preciso vê-las em contexto, ou seja, em uso. A segunda referência é o livro *Le Goût des larmes*, de Coudreuse (2013), no qual se vê que as figuras de

---

font ressentir aux autres les mêmes sentiments de douleur et d’aversion. Par les *apostrophes*, par les *prosopepées*, on fait qu’il semble que toute la nature demande avec nous la condamnation de ce criminel. »

<sup>87</sup> No original: « [...] par les figures nous pouvons connaître la taxinomie classique des passions [...] Par exemple: l’*exclamation* correspond au rapt brusque de la parole, à l’aphasie émotive ; [...] l’*ellipse*, à la censure de tout ce qui gêne la passion ; [...] la *répétition* au ressassement obsessionnel des « bons droits » ; l’*hypotyposes*, à la scène que l’on se représente vivement, au fantasme intérieur, au scénario mental (désir, jalousie, etc.). » (BARTHES, 1970, p. 172-223)

retórica são uma espécie de linguagem das paixões que obrigam palavras e expressões específicas a deformarem os pontos de vista sobre as coisas. Assim, cada paixão poderia ser traduzida por uma figura:

A exclamação manifesta ‘a tomada brusca da palavra’ e ‘a afasia emotiva’; a pergunta retórica exprime ‘a tortura das incertezas de conduta’; a elipse assinala ‘a censura de tudo o que incomoda a paixão’; a repetição é a forma literária da obsessão e da reiteração; a hipotipose remete à cena e ao fantasma como representação interior.<sup>88</sup> (COUDREUSE, *op. cit.*, p. 193)

Transpondo a questão das figuras de retórica para o nosso *corpus*, percebemos que Flaubert se vale, de maneira abundante, de vários desses recursos. Por uma questão de economia e por não ser esta subsecção um espaço de análise, limitamo-nos a duas amostras de uma dessas figuras, a saber, a *antonomásia*. Essa figura define-se, *grosso modo*, pela substituição de um nome por um outro que remete a uma qualidade, a uma característica ou a um fato. Temos, assim, que o título do conto *Un cœur simple*, de Flaubert, é um bom exemplo dessa figura na qual a expressão “um coração simples” é empregada no lugar do nome da personagem principal – *Félicité*. Esse título – *Um coração simples* – substitui assim, o nome da personagem, refere-se a ela, a identifica e a nomeia. Essa figura resume, em grande medida, o modo como a personagem do conto será mostrada (seu *ethos*). Essa *antonomásia* utilizada por Flaubert pode suscitar no leitor emoções tais como a *simpatia/empatia*, *afeição/carinho*, dentre outras, já a partir do título, pois o leitor entra no texto sabendo que encontrará uma personagem de “coração simples”. Como segundo exemplo dessa figura, temos o nome próprio – *Félicité*, personagem protagonista no conto *Un cœur simple* e também personagem secundária em *Madame Bovary*. O nome *Félicité* é uma *antonomásia* por remeter a uma característica das personagens e também a um estado emocional. Por outro lado, esse prenome é um bom revelador da *ironia* de Flaubert – outra figura de linguagem –, pois a personagem em pauta não é nada feliz em sua vida, ou então tem a felicidade dos seres medíocres, simples (no sentido de “ingênuos demais, apagados”).

Após essa incursão nas figuras de retórica e exemplificado com uma ocorrência no universo flaubertiano, resumimos o pensamento de Amossy, Lamy e

---

<sup>88</sup> No original: « L’exclamation manifeste ‘le rapt brusque de la parole’ et ‘l’aphasie émotive’; la dubitation exprime ‘la torture des incertitudes de conduite’; l’ellipse signale ‘la censure de tout ce qui gêne la passion’; la répétition est la forme littéraire de l’obsession et du ressassement; l’hypotypose renvoi à la scène et aux fantômes comme représentation intérieure. »

Barthes a respeito das figuras. Tais figuras não possuem um efeito *pathêmico* intrínseco, mas dependem da situação de enunciação, do discurso, enfim, do contexto no qual os sujeitos-falantes estão inseridos, incluindo, evidentemente, as intenções do orador de *pathemizar* e a predisposição do auditório para se emocionar. Daí a relevância em entender que é em termos discursivos que se deve analisar as figuras, em uma concepção aberta do que seja a argumentação, levando-se em conta, ao mesmo tempo, suas particularidades e suas participações nas operações languageiras globais.

Findas a apresentação do pensamento de Amossy e seus colaboradores sobre *pathos* e a exposição do aporte teórico, passemos ao capítulo II, espaço no qual apresentamos e analisamos o universo flaubertiano, composto, sobretudo, do processo judicial e da *Correspondance* de Flaubert, buscando nele a discursivização e a textualização das emoções.

# CAPÍTULO II

## EMOÇÕES NO UNIVERSO FLAUBERTIANO

*L'art ne doit servir de chaire  
à aucune doctrine  
sous peine de déchoir.*

Flaubert.

## 1. DELIMITAÇÕES INICIAIS

Este capítulo é dedicado ao estudo das emoções no processo judicial contra Flaubert e também nas cartas do autor escritas nesse período. A opção pela análise discursiva da *pathemização* nesse *corpus* justifica-se pelo fato de ele apresentar, por espelhamento, paixões presentes no universo flaubertiano. O processo judicial pertence ao gênero de discurso jurídico, no qual é comum esperar o uso de argumentos e estratégias persuasivas por parte dos envolvidos. Já nas cartas, vinculadas ao gênero epistolar, é recorrente o registro de emoções do romancista tanto em relação à escritura de *Madame Bovary* quanto às suas reações diante desse processo judicial. Evidentemente, a análise discursiva desse *corpus* leva em conta o que foi desenvolvido no capítulo teórico. Daí a necessidade de recuperar, em certa medida, o que já foi dito a respeito das emoções sob a perspectiva dos estudos da linguagem.

A audiência judicial de Flaubert foi constituída por um ato processual e por uma situação de comunicação solene, pública e complexa. Tendo em vista todo o ritual próprio de um julgamento, esse momento específico marca, de uma forma ou de outra, os tipos de gestão interacional das emoções de todos os envolvidos. Assim, em uma seção de julgamento, o próprio espaço físico que cada agente ocupa na sala do tribunal já predis põe para *pathemias* distintas e diversas. As delimitações impostas por uma audiência são de ordem variada, dentre as quais citamos a vestimenta de todos os envolvidos, sobretudo a dos juízes e a dos advogados, o que vem marcar seus *ethé* e, que por isso mesmo, evidentemente, *pathemiza-os*.

O júri é responsável por convocar os réus, colher as provas e ouvir pessoalmente os advogados, com a finalidade de chegar a uma sentença definitiva e extinguir o processo. Esse júri geralmente ocupa lugar de destaque, tendo em vista sua importância, seu *ethos*. Considerando que certo *ethos* condiciona certo *pathos* (e vice-versa), evidentemente, as palavras proferidas pelo júri têm força ilocutória vereditiva, logo, valor diferenciado das dos advogados e também das manifestações do auditório, quando isso é cabível. Nessa perspectiva, as palavras proferidas pelo júri tendem a mudar o *status quo* da situação e *pathemizam*, elas também, de maneira diferente. Os discursos dos advogados de defesa e de acusação (procedimento oral), por sua vez,



são considerados o ponto alto da audiência, pois neles prevalecem os princípios da oralidade, do contraditório e da paridade.<sup>89</sup>

Antes, porém, de analisar o processo judicial e as cartas de Flaubert, apresentamos a estrutura geral deste capítulo. Inicialmente, reproduzimos um panorama político-histórico da sociedade francesa no/do século XIX e apresentamos a lei que normatiza os crimes que atentam contra a moral, a religião e os bons costumes. Em seguida, registramos a força repressiva do Estado até mesmo em questões específicas como a publicação de um romance. Retratar, ainda, em geral, o pensamento moral vigente na/da sociedade e, em particular, tal pensamento no que se refere a Flaubert. E ainda, a incidência desses valores sociais a respeito das artes, o que faremos com o objetivo de apontar os desdobramentos dessa temática em relação às emoções, ao ressaltar o poder que a moral exerce não só sobre as atitudes cotidianas, como também sobre o que deve ou não deve ser escrito e consumido pelo público, no que diz respeito à literatura. Apresentamos também os prolegômenos dos dois advogados.

Na sequência, baseando-nos nos três tipos de condição de que dependem os efeitos *pathêmicos* (CHARAUDEAU, 2010a) perpassados pelos discursos, refletimos sobre os lugares previamente atribuídos a Pinard e a Sénard no processo e aos seus *ethé*. Ponderamos, do mesmo modo, a respeito das finalidades de ambos os advogados, como, por exemplo, no caso de Pinard, convencer o júri de que Flaubert e seu romance *Madame Bovary* representam riscos para a sociedade e por isso ambos devem ser condenados; e, no caso de Sénard, convencer o júri de que tanto Flaubert quanto seu livro *Madame Bovary* são exemplares para a sociedade e, por essa razão, merecem ser absolvidos. Refletimos sobre as temáticas mais discutidas nesse processo – moral, religião, costumes, adultério, suicídio, arte, literatura e Realismo –, propícias a suscitar *pathemias*/tópicos tais como *horror, cólera, vergonha, amor, ódio, felicidade e ansiedade*.

Também neste capítulo, analisamos as estratégias mais recorrentes de argumentação e de persuasão exploradas pelos advogados, dentre as quais citamos: o uso de figuras de retórica, o manuseio de regras prescritivas com visadas *pathêmicas*,

---

<sup>89</sup> O *princípio da oralidade* diz respeito às deduções das partes que devem ser apresentadas oralmente durante a audiência. O *princípio do contraditório*, por sua vez, diz respeito à oportunidade de participação ativa do réu em sua defesa. Já o *princípio da paridade* significa dar as mesmas oportunidades para as partes. (CAPPELLETTI, 2002)

a inversão/confusão de papéis entre Flaubert e sua personagem Emma, as comparações entre os universos real e ficcional, o envolvimento emocional dos advogados e a teleologia da causa-efeito, sem esquecer, evidentemente, das *mises en scène* com visadas *pathemizantes* (CHARAUDEAU, 2010a). Procedemos, ainda, a uma reflexão a respeito da querela entre os advogados e a Literatura Realista, com sua forma de apresentar e representar o mundo. Tratamos dos argumentos *pathemizados* e *pathemizantes* da promotoria e da defesa na audiência de julgamento contra Flaubert e seu romance. Esta parte específica foi dividida em quatro subseções, correspondendo às quatro *quedas* de Emma. Finalizando o capítulo, selecionamos, para análise das *pathemias*, um conjunto de cartas escritas por Flaubert durante o período que vai da confecção de *Madame Bovary*, passando pelas negociações de publicação com a *Revue de Paris*, até o veredito final do processo judicial.

Gostaríamos de registrar, ainda, que optamos por nos valer, no corpo do texto, da tradução do processo judicial para o português feita por Fúlvia Moretto, publicada em 1993 no livro *Madame Bovary*, pela Editora Nova Alexandria.<sup>90</sup> Nas notas de pé-de-página, colocamos os fragmentos do processo no original, em francês, publicado pela *Coleção Pléiade*, da editora Gallimard, em 1951. Desse modo, todas as traduções de passagens do processo são, no geral, de responsabilidade, de autoria de Moretto.<sup>91</sup>

### 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO POLÍTICO-HISTÓRICA DO UNIVERSO FLAUBERTIANO

Flaubert foi julgado por “[...] ultraje à moral pública, religiosa e aos bons costumes”.<sup>92</sup> O processo judicial ocorreu entre dezembro de 1856 e fevereiro de 1857, incluindo-se, nesse período, a intimação do Ministério Público e o veredito. A audiência de julgamento ocorreu em 29 de janeiro de 1857, na Sexta Corte Criminal do Tribunal Correccional de Paris. Curiosamente, essa corte é a mesma que julgava processos contra prostitutas, cafetões e charlatões. Dentre os presentes à audiência estavam vários amigos de Flaubert, escritores, críticos, o diretor da *Revue de Paris* – Léon Laurent-Pichat e o impressor – Auguste-Alexis Pillet, também processados,

---

<sup>90</sup> Valemo-nos da terceira edição, datada de 2007.

<sup>91</sup> Diante da constatação de que a tradução de Fúlvia Moretto apresenta alguns problemas, tomamos a liberdade de proceder a pequenas alterações em seu texto.

<sup>92</sup> No original: « [...] outrage à la morale publique, religieuse et aux bonnes mœurs. »

além, evidentemente, do próprio Flaubert. O autor tinha, na época, trinta e quatro anos de idade e, segundo relato de Joseph Vebret, estudioso de Flaubert, ele, na audiência, parecia bem mais velho: “Gustave Flaubert tem trinta e quatro anos. Cansado, parece ter dez anos a mais.”<sup>93</sup> (VEBRET, 2009a, p. 7; 2009b, p. 7). Esse estado emocional perceptível de Flaubert nos faz supor que o processo judicial o *afetou*, o *pathemizou*, como veremos mais adiante.

Para entender um pouco melhor a razão pela qual Flaubert, seu romance e a *Revue de Paris* foram processados, reportamo-nos, ainda que superficialmente, à época napoleônica. Para tanto, parafraseamos e sintetizamos o que diz Michel Winock (2013) sobre a época de Flaubert. A França oitocentista foi marcada por grande turbulência política. O século iniciou-se com Napoleão Bonaparte no poder, graças a um golpe de Estado. Durante os primeiros cinco anos, Bonaparte foi Primeiro Cônsul para, em seguida, ser proclamado Imperador. Ele envolveu-se em uma série de conflitos chamados *Guerras Napoleônicas*. Depois de ganhar várias delas e perder outras tantas, Napoleão foi forçado a abdicar em 1814. Tentou um novo golpe no ano seguinte, na Batalha de Waterloo. Morreu exilado na Ilha de Santa Helena em 1821, coincidentemente, no ano de nascimento de Gustave Flaubert. A partir daí, a França viveu uma série de mudanças políticas: Luís XVIII governou de 1815 a 1824 e foi seguido por Carlos X, que reinou de 1824 a 1830, regimes esses considerados absolutistas, elitistas, divididos entre nobreza e clero. Na sequência, Luís Felipe, conhecido como o “Rei Burguês” ou “Rei dos franceses”, governou a França de 1830 a 1848. Esse adjetivo lhe foi dado justamente por ter governado em favor da classe burguesa. Derrotado por movimentos contrários a seu regime, Luís Felipe foi substituído por Luís Bonaparte, sobrinho de Napoleão Bonaparte, que instaurou a Segunda República, com duração de quatro anos. Logo que ascende ao poder, ele dissolve o Parlamento e, por meio de um golpe de Estado, torna-se imperador, sendo coroado como Napoleão III. Iniciou-se, então, o Segundo Império Francês, que durou de 1852 a 1870. Cabe ressaltar que esse regime promoveu uma moral burguesa cujos pilares eram “a família e a propriedade”. Durante a guerra contra a Prússia, Napoleão III foi feito prisioneiro. Com a derrota da França nessa guerra e com o fracasso da Comuna de Paris, nasceu, em 1871, a Terceira República Francesa, que durou até

---

<sup>93</sup> No original: « Gustave Flaubert a trente-quatre ans. Fatigué, il en paraît dix de plus. »

1940 (início da Segunda Grande Guerra Mundial) e contou com quinze diferentes presidentes.

O parágrafo acima, que contempla uma introdução panorâmica da França no século XIX, tem a finalidade de contextualizar, política e historicamente, o mencionado universo flaubertiano. Vítima de todos esses regimes, governos e conflitos, a sociedade francesa em geral, e, mais particularmente, a classe trabalhadora operária e intelectual, vivia oprimida e reprimida pelo Estado, que censurava qualquer movimento contrário aos seus interesses e processava aqueles que violavam essas restrições; e também pela Igreja, que intencionava exercer controle sobre as mentes. Vê-se claramente que o intuito das autoridades era o de restringir a circulação das ideias e dos discursos. Isso porque todo e qualquer material impresso era visto como potencialmente perigoso, justamente por ser impresso, visto que dava acesso a um público maior: o de pessoas que eram alfabetizadas, letradas e, por conseguinte, tinham uma consciência política. (SAPIRO, 2013)

Nessa época, ainda que não se queimassem livros nem seus autores em praça pública, como durante a inquisição, na Idade Média, a instauração do Império na França reforçou ainda mais a censura, que controlava duramente qualquer tipo de publicação, incluindo-se aí, evidentemente, a Literatura. E Flaubert é apenas um dentre os vários intelectuais que se posicionaram a respeito. Em carta a Colet, o autor advoga: “A censura de qualquer espécie, parece-me uma monstruosidade, uma coisa pior do que homicídio; o atentado contra o pensamento é um crime contra a alma.”<sup>94</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 202)

Embora na França os intelectuais vivessem uma esperança suscitada pelos ideais libertários da Revolução Francesa, quando uma obra era considerada imprópria, por desobedecer a ordem moral e ir de encontro aos interesses do Estado e da Igreja, ela estava sujeita a sanções penais, visto que a sociedade francesa, com sua cultura burguesa, estava ainda muito presa, enraizada nos valores imperialistas e cristãos: “Sob o pretexto de resguardar a saúde moral do povo, o poder busca, sobretudo, fazer calar a impertinência política e a irreverência religiosa.”<sup>95</sup> (VEBRET, 2009a, p. 28; 2009b, p. 28)

---

<sup>94</sup> No original: « La censure, quelle qu'elle soit, me paraît une monstruosité, une chose pire que l'homicide; l'attentat contre la pensée est un crime de lèse-âme. »

<sup>95</sup> No original: « Sous prétexte de veiller à la santé morale du peuple, le pouvoir cherche surtout à faire taire l'impertinence politique et l'irrévérence religieuse. »

É nesse contexto que autores como Charles Baudelaire, Eugène Sue e Gustave Flaubert, dentre outros artistas, foram acusados de *irreligião* e de *imoralidade*, todos os três em 1857, todos os três tendo como promotor o Advogado Imperial Ernest Pinard. Cabe, aqui, uma curiosidade: dos três autores, somente Flaubert foi absolvido em seu julgamento; Sue e Baudelaire foram condenados a pagar uma multa e tiveram trechos de suas obras censurados. Tratamos, na sequência, também superficialmente, do entendimento a respeito da arte e da moral no século XIX e da lei que serviu como base para os três processos supracitados, criada em 1819 e alterada ao longo do século, para reprimir os crimes contra a moral, a religião e os bons costumes.

## 1.2. A ARTE E A MORALIDADE NO SÉCULO XIX

A partir da leitura de textos de Sandrine Berthelot (1999) e André Laingui (1992) sobre a história da França, constatamos que o espírito de moralidade parece ter invadido a magistratura francesa no século XIX. Nesse sentido, essa sociedade polemiza sobre a justa medida que uma *boa* obra de arte pode/deve ter para ser considerada moralmente *valiosa, bela e útil*. O seu contrário também é discutido: em que medida uma obra de arte que ofende a moral e os bons costumes pode/deve ser considerada algo de *mau gosto, feio e condenável*.

Trata-se de uma sociedade que vê na arte a responsabilidade de educar, de instruir, de acordo com as leis e a moral da época. Dessa forma, ela se sente imbuída do dever de moldar os comportamentos. A partir de tal forma de pensar, observamos que uma obra de arte deveria provocar emoções que essa moral vigente considerasse adequadas. Tal obra, enquanto modelo de comportamento, tinha, desse modo, por obrigação reproduzir circunstâncias reais similares àquelas vividas pela sociedade. Devido à importância dada às artes, à sua força, elas passaram a ser uma questão de Estado e, por conseguinte, de seu controle (censura) em nome da proteção aos cidadãos.

Vemos, assim, que, durante todo o século XIX, o Estado se mostra preocupado em censurar produções intelectuais, artísticas, tais como, músicas, panfletos, romances, imagens, enfim, tudo aquilo que, segundo suas leis, possa atentar contra o pudor. No que diz respeito às obras literárias, a polícia tenta coibir os crimes de ultraje antes mesmo de essas serem impressas. Trata-se, pois, de uma justiça

preventiva. Aliás, é nesse momento que surge a terminologia *processo literário*, diante do grande número de poetas e romancistas denunciados, julgados e incriminados por seus trabalhos tidos como imorais. Conforme assevera Gisèle Sapiro (2013, p. 15):

De fato, o panfleto, ao contrário da canção, é um gênero evidentemente mais suspeito de conter uma conotação política e uma visão sediciosa: isso se deve a sua forma curta que permite alcançar um público mais amplo e menos culto. [...] De qualquer forma, a responsabilidade dos escritores é, de fato, uma questão de lutas que vão muito além do mundo das letras [...] e essa responsabilidade permite compreender a relação entre as definições sociais e penais dos direitos e deveres dos escritores e seu próprio entendimento do ofício.

O realismo literário surge e se mantém no centro dessa polêmica.<sup>96</sup> Por um lado, tem-se a “arte pela arte”, com seu prazer desinteressado e com a primazia da forma em detrimento de sua utilidade social e de seu valor intrínseco, o que implica o propósito de negar os efeitos sociais da arte e afirmar sua dimensão puramente estética, ou seja, a recusa em subordinar a arte à moral. Por outro lado, tem-se o valor instrumental da obra literária para além de sua estética, visto que ela pode servir a outros interesses que não o entretenimento e o gozo, afetando a vida social e, por conseguinte, necessitando de controle do Estado. A literatura como instrumento moralizante mobiliza as crenças, as opiniões e as emoções necessárias para entendê-la. Essa literatura obriga seus leitores a (re)pensar suas crenças, incitando-os a aplicá-las na compreensão do mundo real e, por conseguinte, fortalecendo seu entendimento e sua função moral. (CARREÑO, 2006)

A sociedade francesa do século XIX, de uma maneira geral, lê e interpreta a literatura a partir dos mesmos saberes de crença presentes no mundo real, valoriza e julga moral, ética e esteticamente, as personagens e suas ações como se esses seres ficcionais pertencessem à vida real. Entretanto, essa forma de se relacionar com a literatura não é privilégio dos leitores franceses oitocentistas. Vemos, ainda nos dias atuais, críticos literários (con)fundirem o real e o ficcional e se posicionarem de forma *pathêmica* na leitura da personagem Emma e de Flaubert. Alain Lattre (1980) é um bom exemplo dessa leitura emocionada:

---

<sup>96</sup> Trataremos mais detidamente da opinião de Flaubert sobre a Arte e sobre a querela que envolve a Escola Literária Realista no final deste capítulo.

Emma não tem inteligência [...] não tem uma profissão [...] não tem espírito 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, e tampouco Léon [...] não compõe [...] não calcula [...] não está em lugar algum [...] não se adapta à realidade [...] não sente nem o desejo nem a necessidade disso [...] tudo o que não lhe diz respeito, não lhe interessa [...] só enxerga no mundo um material para seu devaneio [...] não quer ver e quando vê, nem vê o que ela vê [...] ela não se move [...]<sup>97</sup>

Entretanto, o contrário também é possível e verdadeiro: que as personagens vivam suas vidas, suas histórias como se pertencessem à vida real. Assim, arte e vida se interpenetram. Daí, inclusive, o título dado à Escola Literária à qual pertence Flaubert: o Realismo (1840-1890), que tem, dentre as várias características que a definem, a meticulosa observação objetiva dos detalhes da vida empírica, a fiel representação das coisas, do mundo, o interesse pela descrição rigorosa do cotidiano.

As reações afetivas provocadas e/ou exigidas pela Literatura subjazem à própria interpretação e à compreensão artística, as mesmas da vida real, cotidiana que compõem os saberes partilhados de crença, o universo sociodiscursivo daquela sociedade, naquele tempo. As emoções podem ser, assim, uma espécie de medidor de qualidade de uma obra. Um romance, por exemplo, pode ser visto como moralmente defeituoso e perigoso quando ele não mobiliza as emoções tidas como certas e necessárias para a sua interpretação e experiência estética, como já dissemos. A função da Literatura é, sob esse ponto de vista, a de desencadear no leitor reações emocionais que solidificam aquilo que é ideologicamente tido como positivo e socialmente partilhado, como por exemplo, os estereótipos que sustentam o entendimento do que é *certo e errado, bom e mau, belo e feio, verdadeiro e falso*. Assim sendo, autor e leitor precisariam, seguindo essa ótica/ética, partilhar o mesmo universo de crenças, os mesmos pontos de vista morais. (CARREÑO, 2006)

---

<sup>97</sup> No original: « 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 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 [...] »

Para se precaver contra as emoções tidas como imorais, ou seja, aquelas que devem ser evitadas, rechaçadas, condenadas e punidas, Reis e Imperadores da França implementaram leis para normatizar e regular as produções artísticas. Assim, a lei de 17 de maio de 1819, estabelecida pela *Garde des Sceaux De Serre*, prevê, em seus artigos 1 e 8:

LEI SOBRE A REPRESSÃO A CRIMES E DELITOS COMETIDOS PELA IMPRENSA OU POR TODO E QUALQUER MEIO DE PUBLICAÇÃO

17 de maio de 1819

CAPÍTULO I: Da provocação pública aos crimes e delitos.

ARTIGO PRIMEIRO: Qualquer pessoa, seja oralmente, através de gritos ou ameaças proferidas em locais públicos, seja por escrito, através de textos impressos, desenhos, gravuras, pinturas, cartazes ou slogans, comercializados ou expostos em locais públicos, poderá ser considerada criminosa ou cúmplice do delito e será punida na forma da lei.

CAPÍTULO II: Dos ultrajes à moral pública e religiosa ou aos bons costumes.

ARTIGO OITAVO: Todo ultraje à moral pública e religiosa, ou aos bons costumes por um dos meios anunciados no artigo primeiro será punido com prisão de um mês a um ano e com uma multa de dezesseis a quinhentos francos.<sup>98</sup> (CARNOT, 1825)

Abrimos, aqui, um parêntese para registrar duas curiosidades que servem aos nossos fins. A primeira diz respeito a três expressões que se encontram recorrentemente no texto da lei em questão: *outrage*, *moral* e *bonnes mœurs*. Essas três palavras são geralmente tidas como portadoras de alta carga *pathêmica*, ou, conforme Charaudeau (2007a, 2010a), são fortes candidatas ao engendramento de *pathemias* em qualquer contexto e remetem a lugares-comuns específicos. (GROSS, 1975, 1995). Quando reunidas, textualizadas, discursivizadas, enfim, contextualizadas, essas expressões são ainda mais ligadas aos efeitos *pathêmicos* e às *idées reçues*. A segunda curiosidade diz respeito à definição carregada de emoção de

---

<sup>98</sup> No original: « Loi sur la répression des crimes et délits commis par la voie de la presse ou par tout autre moyen de publication / 17 mai 1819 / Chapitre premier : De la Provocation publique aux Crimes et Délits / Article premier : Quiconque soit par des discours des cris ou menaces proférés dans des lieux ou réunions publics soit par des écrits, des imprimés, des dessins, des gravures, des peintures ou emblèmes vendus ou distribués mis en vente ou exposés dans des lieux ou réunions publics, soit par des placards et affiches exposés aux regards du public, aura provoqué l'auteur ou les auteurs de toute action qualifiée crime ou délit à la commettre, sera réputé complice et puni comme tel. / Chapitre II : Des outrages à la morale publique et religieuse ou aux bonnes mœurs / Article huit : Tout outrage à la morale publique et religieuse ou aux bonnes mœurs par l'un des moyens énoncés en l'article premier sera puni d'un emprisonnement d'un mois à un an et d'une amende de seize francs à cinq cents francs. »



*lugar-comum* proposta por Flaubert: “[...] o *lugar-comum* é manipulado somente por imbecis ou por poderosos. As mentes medíocres o evitam; elas buscam o engenhoso, o desigual.”<sup>99</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 372 – grifos nossos)

Ao consultarmos o dicionário Houaiss<sup>100</sup>, percebemos que a palavra *ultraje* diz respeito a afronta, insulto ou ofensa muito grave. Ultrajar alguém é agir com desrespeito usando palavras ou gestos ofensivos à dignidade. Ultraje pode ter o significado de calúnia ou difamação quando a palavra veicula uma declaração que seja injuriosa para alguém. Ultraje é uma afronta à moral e aos bons costumes quando há violação de regras, leis e princípios que regem a sociedade. Ultraje também é sinônimo de desacato à autoridade pública no exercício de suas funções. Desse conjunto de acepções do vocábulo em questão, já é possível depreender o alto grau de *pathemização* que nele subjaz. Alguém ultrajado ou ultrajante é alguém *pathemizado* ou *pathemizante*. Significa dizer que, ao impingir uma ação que constringe, insulta, ofende a dignidade de uma pessoa, ela, muito provavelmente, vai reagir à essa ação de maneira *pathêmica*, ao se sentir *ultrajada*. Em suma, o termo traduz ou traz consigo um sentimento/emoção com alta carga de negatividade. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2000; PLANTIN, 2011a)

Assim como a palavra *ultraje*, as palavras/expressões *moral* e *bons costumes* também vão nessa mesma direção, a de carregar, altas cargas *pathêmicas*. Além disso, a palavra *moral*, tanto na categoria de substantivo quanto na de adjetivo, tanto nos seus sinônimos quanto nos seus antônimos, está relacionada a princípios éticos, a comportamentos sociais, a saberes partilhados, a imaginários sociodiscursivos e, por conseguinte, a estereótipos, a clichês (AMOSSY, 2010a). Nessa perspectiva, sujeitos em interação em uma dada situação de comunicação, no ato de (se) nomear como morais ou imorais, estão, automaticamente, entrando em uma categoria, *ethótica* e *pathemicamente*, de forma positiva e/ou negativa. Também a expressão *bons costumes* nos remete, imediatamente, às condutas éticas socialmente estabelecidas, a um controle e conservação do que é tido como modelo de positividade a ser seguido por todos. Assim, se alguém como, por exemplo, a personagem Emma Bovary, ofende os bons costumes, logo ela *pathemiza*, suscita emoções, tanto na sociedade ficcional, quanto na real.

---

<sup>99</sup> No original: « [...] le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands. Les natures médiocres l'évitent ; elles cherchent l'ingénieux, l'accidenté. »

<sup>100</sup> Cf. <http://houaiss.uol.com.br> (consultado em 9 de novembro de 2015)

Finda essa discussão a respeito das leis que regem a arte e a moralidade para a sociedade francesa do século XIX, passemos, a seguir, para a próxima subseção, quando veremos que Flaubert e seu romance não conseguiram escapar dessa onda moralista.

### 1.3. FLAUBERT E *MADAME BOVARY*: AS LIBERDADES AMEAÇADAS

O processo judicial contra Flaubert nos faz perceber que a sociedade francesa oitocentista promove um embate, uma discussão estética, ética e moral a respeito da educação pela arte ou, dito de outra maneira, a relação entre a arte e a moralidade.<sup>101</sup> O artista, nessa época, sente-se colocado entre o desejo de ser livre, produzir o que a inspiração lhe dita e a impossibilidade de produzir, tendo em vista o cerceamento da censura. Encontra-se, assim, entre a autonomia e a responsabilidade moral do fazer artístico e busca realizar sua arte julgando o que pode e o que deve ser considerado valioso ou pernicioso nessa sociedade.

Por ofensa à moral e aos bons costumes, Flaubert e, por conseguinte, seu romance, são processados pelo Ministério Público por excitarem emoções inadequadas, provocarem percepções afetivas passíveis de impedir a aplicação considerada correta das regras morais. O livro *Madame Bovary* foi julgado por causar inquietações devido aos comportamentos considerados socialmente inadequados de sua personagem principal, Emma Bovary. Com suas ações desrespeitosas, que vão de encontro aos pilares da sociedade burguesa (a família e a propriedade), ela suscita *indignação* em alguns leitores. Os literatos oitocentistas, dentre eles Flaubert, lutavam contra a censura do Estado, que buscava impor uma literatura qualificada por Lima (2009, p. 11) de “[...] degradante arte prostituída, com suas declamações demagógicas, infestada de moralismo vulgar.”

Nessa perspectiva, Flaubert e seu romance *pathemizam* das mais variadas formas. As emoções geralmente são justificadas pelos (pré)julgamentos e (pré)conceitos que a sociedade francesa do século XIX tem a respeito de si própria e de seus comportamentos, o que acaba por refletir, por espelhamento, nos

---

<sup>101</sup> Evidentemente, não é nossa intenção tratar nesta tese de questões filosóficas tais como: o que é arte, o que é moral e qual a importância, o papel da moral em relação à arte. Tampouco é nosso objetivo nos aprofundar em questões específicas de gêneros e escolas literárias.

comportamentos das personagens da obra. Cabe ressaltar que, na época do julgamento, tanto as personagens quanto o autor e os leitores contemporâneos a Flaubert compartilham o mesmo contexto sócio-histórico e os mesmos saberes de crença, ainda que divididos entre o ficcional e o real. Assim, as emoções presentes na obra, vivenciadas pelas personagens, no universo ficcional, acabam sendo transportadas na/pela leitura, em um processo especular, para o universo real, afetando-o, *pathemizando*-o. Sintetizamos o que acabamos de dizer parafraseando e adaptando Bourdieu (2005), para quem a estrutura do espaço social no qual transcorre as aventuras das personagens, é também a estrutura do espaço social no qual Flaubert estava situado. Nesse sentido, Flaubert acaba por fazer, em *Madame Bovary*, uma espécie de “socioanálise” de si mesmo e da sociedade oitocentista na qual ele se insere: *Madame Bovary, c'est moi!*

Flaubert foi processado porque *Madame Bovary* desperta (des)entendimentos morais e, por conseguinte, (des)entendimentos emocionais. A imagem e as ações de Emma Bovary não coincidem com a imagem e as ações ideais/impostas às mulheres pela sociedade oitocentista, seja no mundo real, seja no mundo ficcional. O autor é, desse modo, julgado porque as emoções suscitadas não são moralmente adequadas, justificadas e justificáveis, segundo o Ministério Público e a tradicional família burguesa. Sobre essa questão, Francisca Carreño (2006, p. 83) afirma que:

A inteligibilidade das ações humanas é basicamente um resultado da interação de desejos, crenças e emoções. Entretanto, a arte, muitas vezes, as mostra como resultado de emoções inadequadas, de desejos insensatos e de crenças que não podemos compartilhar, de fraquezas de vontade, etc. E faz isso acontecer por meio de pontos de vista que também estão sujeitos a essas circunstâncias.<sup>102</sup>

O processo judicial contra Flaubert mostra, enfim, que pelo menos uma parte da sociedade francesa não diferenciava as reações afetivas e morais vivenciadas na ficção daquelas vivenciadas na vida real. A compreensão linguística, discursiva, a descrição dos objetos, das imagens e das cenas, assim como as respostas afetivas que elas suscitam são da mesma natureza, do mesmo tipo daquelas vivenciadas na compreensão e na percepção em circunstâncias reais, cotidianas; ambas cumprem as

---

<sup>102</sup> No original: “La inteligibilidad de las acciones humanas es básicamente resultado de la interacción de deseos, creencias y emociones, pero el arte nos las muestra frecuentemente como resultado de emociones inapropiadas, de deseos insensatos y de creencias que no podemos compartir, de la debilidad de la voluntad, etc. Y lo haces utilizando puntos de vista que también están sujetos a estas circunstancias.”

mesmas funções (moralizantes). Daí a importância, o valor (para o bem ou para o mal), da Literatura na vida dessa sociedade. Mais uma vez, nos valem de Carreño, que nos ajuda a entender a situação da censura na França oitocentista:

Em particular, as emoções colorem a nossa visão do mundo, fazem com que fixemos a atenção em um lugar, em uma pessoa ou em uma característica dos objetos ou eventos e nos colocam com uma certa atitude para com o mundo. Em ambos os casos, essa reação depende, em parte, do modo de apresentação do conteúdo – visual ou linguístico, real ou de ficção etc. e é influenciado pela perspectiva de representação, que, normalmente tem um caráter afetivo.<sup>103</sup> (CARREÑO, 2006, p. 87)

Quando o processo judicial é aberto, a questão da interdependência entre a arte e a moralidade é trazida à baila por Pinard e por Sénard. Ambos acreditam que a arte deveria veicular a ideologia da moral e dos bons costumes vigentes, caso contrário, ela seria perigosa por influenciar negativamente os consumidores/admiradores dessas artes. Curiosamente, Sénard, o advogado de defesa de Flaubert, ficou conhecido nesse processo por ser tão ou mais conservador que Pinard, o promotor. Sendo moral ou imoral, *Madame Bovary* perdeu, assim, sua liberdade e sua autonomia artística, viu-se atrelada às representações sociais impostas pela sociedade burguesa, interiorana e machista à qual a obra e o processo judicial se inserem, como assevera Gérard Gengembre:

Sem defender a independência da arte e tampouco o respeito pela liberdade de expressão, Sénard se esforça para mostrar que *Madame Bovary* é um romance moral! [...] Ele defende a moralidade dentro e fora do romance e o liga à vida real e ao sistema de representações sociais da grande burguesia à qual ele pertence, assim como o promotor.<sup>104</sup> (GENGEMBRE, 1990, p. 113)

Vemos, nos discursos dos dois advogados, que a arte tem a função, o compromisso de educar, orientar e moralizar. Dessa forma, temos, por um lado, o advogado de acusação, que busca provar, ao longo de seu discurso, que o livro é imoral e perigoso, porque, por espelhamento, pode desviar moralmente aqueles que o

---

<sup>103</sup> No original: “En particular, las emociones colorean nuestra visión del mundo, hacen que fijemos la atención en un lugar, una persona o una propiedad de los objetos o acontecimientos y nos colocan con una determinada actitud frente al mundo. En ambos casos, esa reacción depende en parte del modo de presentación del contenido – visual o lingüístico, realista o de ficción, etc., y está influida por la perspectiva de la representación, que normalmente tiene carácter afectivo.”

<sup>104</sup> No original: « Ne plaidant pas l’indépendance de l’art et le respect de la liberté d’expression, Sénard s’évertue à faire de *Madame Bovary* un roman moral ! [...] Il plaide avec la moralité la conformité au second degré du texte avec le système de représentations sociales de la grande bourgeoisie à laquelle il appartient comme le procureur. »

leem, desvio este provocado pela história de uma personagem adúltera, que gastava somas exorbitantes em coisas fúteis, destruidora de lares, desrespeitadora das coisas sagradas e que não se arrepende de nada do que fez. Por outro lado, o advogado de defesa também busca, ao longo de seu discurso, provar que o livro é moral pelas mesmas razões elencadas no requisitório. A diferença, para Sénard, está no fato de que essa história contada por Flaubert é moralizante sem ter a pretensão de ofender nenhuma instituição, visto que a personagem paga por seus erros com muito sofrimento e com sua morte repleta de dor: “[...] o advogado de defesa desconstrói os argumentos, um por um. Ele analisa o livro, capítulo por capítulo, demonstrando a moralidade e a utilidade da obra, pois Emma Bovary é punida por suas ações.”<sup>105</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 43)

Sénard tenta, assim, com seu discurso *pathêmico*, mostrar as consequências fatais das escolhas erradas feitas por Emma Bovary, uma personagem que não aceita sua condição de mulher de médico de província, que não se conforma com os deveres maternos, mas que tem muitas inspirações e aspirações, pensamentos que uma mulher “direita” não deveria ter. O caminho do vício percorrido por essa pessoa/personagem dominada pelos prazeres fáceis e pelo adultério a leva pois, fatalmente, à completa degradação. Dito de outra maneira, Sénard assevera que o romance de Flaubert, visto por esse ângulo, seria mesmo uma obra exemplar, por apresentar, de maneira especular, formas de se evitarem tais inclinações incertas, que podem levar a grandes sofrimentos e até mesmo ao suicídio.

Apresentamos, na sequência, um breve perfil dos advogados de acusação e de defesa e também os prolegômenos de seus discursos para, em seguida, dar continuidade à análise do processo e das cartas.

## 2. DOS *ETHÉ* DE PINARD E SÉNARD

Antes de darmos início à análise dos discursos proferidos na audiência de julgamento por Pinard e Sénard, propomos uma pequena incursão na vida pessoal e profissional de ambos, para melhor compreender as *pathemias* presentes em seus

---

<sup>105</sup> No original: « [...] l’avocat de défense démonte les arguments l’un après l’autre, analysant le livre chapitre par chapitre, démontrant la moralité de l’œuvre et son utilité dès lors qu’Emma Bovary est punie de ses actes. »

discursos, em seus argumentos contra e a favor de Flaubert e da publicação de *Madame Bovary*. Essa incursão é importante, na medida em que ela nos possibilita conhecer um pouco sobre os advogados, suas visões de mundo, enfim, aquilo que embasa seus pontos de vista sobre a moral e a arte, que os faz se emocionarem e se valerem dessas emoções para *pathemizar* o júri. Dito de outra maneira, os discursos emotivos dos advogados não dependem apenas dos diferentes sentidos que eles evocam; a expressividade se dá como manifestação, tanto da interioridade (subjetividade), quanto da exterioridade (objetividade). O *ethos*, a serviço do *pathos*, busca, além de provar a razoabilidade, a confiabilidade e a seriedade dos oradores, levar o auditório à cumplicidade e à adesão, suscitando nele emoções. (AMOSSY, 2010a)

Pierre Ernest Pinard nasceu em 10 de outubro de 1822 e faleceu em 12 de setembro de 1909, na França.<sup>106</sup> Foi Procurador Imperial e Ministro do Interior. Ficou conhecido, principalmente, por ter sido promotor nos julgamentos contra Flaubert, pelo romance *Madame Bovary*, contra Baudelaire, pela obra *Les fleurs du mal* e contra Sue, por ter publicado *Les Mystères du peuple: histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges*. Pinard teve uma rígida educação religiosa dada por sua mãe. Essa influência materna, tudo leva a crer, foi um dos fatores que lhe transmitiu uma forte convicção católica, facilmente perceptível em seus textos e em seus discursos. Além disso, ele estudou Retórica em um Seminário quando jovem e, em seguida, ao se mudar para Paris, frequentou o *Collège Stanislas*, uma escola particular católica, onde cursou Filosofia. Pinard também fez Direito e assistiu a vários cursos, tanto no *Collège de France*, quanto na *Sorbonne*. Era tido como religioso fervoroso, devoto de *Notre Dame* e fiel frequentador da catedral de mesmo nome. Inscreveu-se na Ordem dos Advogados de Paris e logo mostrou interesse pela política. Depois da Revolução de 1848, Pinard ingressou no Poder Judiciário e tornou-se Promotor. Segundo registros sobre os três processos judiciais supracitados, fica claro que ele era uma encarnação de “[...] um homem implacável, limitado por seu obscurantismo, por sua intransigência, e até mesmo por sua estupidez; um homem temível e

---

<sup>106</sup> As informações, os dados coletados que nos ajudam a (re)produzir aqui os perfis *ethóticos* de Pinard e de Sénard advêm de nossas leituras de textos variados, sobretudo os de Pierrat (2010) e de Vebret (2009a; 2009b), que contêm fragmentos sobre a vida dos referidos advogados.

ambicioso.”<sup>107</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 9). Certamente, os artistas oitocentistas julgados por Pinard contribuíram, muito provavelmente de maneira involuntária, para que ele entrasse para a história, tanto do Direito quanto da Literatura. (PIERRAT, 2010). Após sua morte, o jornal *Le Figaro*, edição de 13 de setembro de 1909<sup>108</sup>, publicou uma nota em sua memória, traçando o *ethos pathêmico* de alguém cujo nome

[...] desperta, por si só, a lembrança longínqua, um pouco confusa, de uma época de lutas políticas, de processos contra a imprensa, onde um antigo e fiel servidor do Império adquiriu uma reputação de poder temível, intransigente, até mesmo um pouco agressivo, e se expôs, de tal maneira, que não tinha medo nem de dar nem de receber golpes. Sua vida de magistrado, de homem de Estado, foi inteiramente dedicada à defesa do princípio de autoridade.<sup>109</sup>

Ao término desse breve delineamento *ethótico* de Pinard, vemos que, ao longo de sua vida, o Advogado Imperial obteve, para a época, uma educação considerada excelente, que lhe trouxe a fama de ser um homem culto e lhe permitiu ter um papel de destaque na sociedade francesa do século XIX. Como não poderia ser diferente, sua bagagem cultural, moral e religiosa transparece em seus discursos enquanto promotor, como já afirmamos. Complementando a construção do perfil de Pinard e a título de ilustração, recorreremos novamente a Vebret<sup>110</sup>, que descreve o estado emocional em que ele se encontra durante a audiência de Flaubert:

[...] agressivo, enfático, com uma mistura de estupidez e de má-fé, Pinard chega até mesmo a incriminar passagens não visadas pela justiça, tirando do seu

---

<sup>107</sup> No original: « [...] l'acharnement d'un homme, son obscurantisme borné, son intransigeance, sa bêtise parfois ; un homme redoutable et ambitieux. »

<sup>108</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ernest\\_Pinard](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ernest_Pinard) (acessado em 18 de outubro de 2015)

<sup>109</sup> No original: « [...] éveille, à lui seul, le souvenir lointain, un peu confus, d'une époque de luttes politiques, de procès de presse où l'ancien et fidèle serviteur de l'Empire avait acquis un renom d'énergie redoutable, intransigente, un peu agressive, et s'était offert aux coups, qu'il ne redoutait pas plus de donner que de recevoir. Sa vie de magistrat, d'homme d'État, fut vouée tout entière à la défense du principe d'autorité. »

<sup>110</sup> Chama-nos a atenção as descrições de Vebret do estado emocional de Pinard transcritas nessa tese, que são, também, *pathêmicas*. Isso nos leva a constatar que “a *pathemização pathemiza*”, ou seja, que Vebret descreve, de maneira emocionada, o que advogado de acusação supostamente sente. Esta descrição *pathêmica* de Vebret se dá, muito provavelmente, em razão de sua reprovação pelas atitudes e palavras de Pinard, com suas posições ideológicas. Entendemos, daí, que Vebret toma o partido de Flaubert, ao propor julgamentos de valor a respeito de ambos.

contexto frases que automaticamente tomavam outro sentido daquele desejado por Flaubert.<sup>111</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 43)

Por sua vez, Antoine Marie Jules Sénard nasceu em 9 de abril de 1800 e faleceu em 29 de outubro de 1885, na França. Foi advogado e político. Ocupou cargos tais como Procurador Geral de Rouen, Presidente da Assembleia Constituinte durante a Segunda República, Ministro do Interior, Prefeito de Saint-Cloud e Senador. Jules Sénard foi filho de arquiteto e passou sua infância em Rouen, onde estudou no *Lycée de Rouen*. Cursou Direito e se formou em Paris. Teve uma carreira ativa; seus discursos eram considerados brilhantes e sua figura era respeitada. Ao longo de sua vida, o advogado participou de diversos movimentos políticos, ora contra, ora a favor do Império e da República. Durante o Segundo Império, devido à instabilidade política na França, Sénard ocupou diversos cargos em um curto espaço de tempo. Ele foi, por exemplo, nomeado Procurador Geral (março de 1848), Presidente da Assembleia (junho de 1848) e Ministro do Interior (junho de 1848). É nesse contexto, durante o Segundo Império, que Flaubert confiou a defesa de seu processo a Sénard, considerado o melhor e mais reconhecido advogado de Paris, além de ser amigo íntimo da família Flaubert. (VEBRET, 2009a, 2009b)

Coincidentemente (sob vários aspectos), Sénard já havia sido advogado de um caso muito parecido com a trama do romance de Flaubert. Em 1844, uma senhorita de sobrenome Boverly, filha de um aristocrata, jovem exaltada e passional, foi acusada de ser cúmplice de um assassinato por envenenamento com arsênico. Durante a defesa dessa jovem, Sénard sustentou sua argumentação afirmando que ela sofreu uma influência mórbida “[...] dessa literatura moderna, onde o mau gosto concorre com a imoralidade.”<sup>112</sup> (SÉNARD, 1844 *apud* BIASI, 2009, p. 172). Durante o processo de Flaubert, em 1857, ou seja, 13 anos depois do da senhorita Boverly, o advogado retoma essa mesma argumentação e busca efeitos *pathêmicos* em seu público, ao afirmar que Emma, no romance *Madame Bovary*, é vítima de suas leituras, que ela é uma mulher facilmente emocionada e manipulada, e que Flaubert gostaria, justamente, de mostrar aos seus leitores os efeitos devastadores que a literatura pode exercer sobre mulheres de psicologia frágil. Vemos, assim, nas duas defesas, que

---

<sup>111</sup> No original: « [...] agressif, emphatique, mélange de bêtise et de mauvaise foi, allant jusqu'à incriminer des passages non visés par l'assignation, sortant de leur contexte des phrases qui prenaient automatiquement une toute autre allure que celle voulue par Flaubert. »

<sup>112</sup> No original: « [...] de cette littérature moderne où le mauvais goût dispute à l'immoralité. »



Sénard se mostra um homem de ideias tão (ou mais) conservadoras que as de Pinard. Após o processo judicial no qual defendeu Flaubert, Sénard voltou ao cenário político e morreu em Paris, alguns anos depois de ter perdido as eleições para o Senado.

Passemos, a seguir, à análise dos prolegômenos dos discursos de ambos os advogados proferidos na audiência de julgamento contra Flaubert.

## 2.1. OS PROLEGÔMENOS DOS ADVOGADOS

Esta subseção é reservada aos aspectos gerais dos discursos dos dois advogados e, sobretudo, aos momentos iniciais do ritual de acusação, feita por Pinard, e de defesa, feita por Sénard. Como nosso objetivo é pesquisar mais especificamente as emoções nos discursos da acusação e da defesa, abstermo-nos de abordar ambos os textos em toda a sua complexidade e integralidade e, assim como os advogados o fizeram com *Madame Bovary* no *réquisitoire* e na *plaidoirie*, valemo-nos (estrategicamente) somente de fragmentos que servem aos nossos fins, ou seja, das marcas enunciativas (e não apenas linguísticas) perceptíveis no discurso no qual as emoções são visadas ou podem emergir.

Pinard inicia seu requisitório refletindo sobre a fragilidade da lei. Segundo ele, a expressão *offenses à la morale publique et à la religion* é vaga, ou seja, não diz muita coisa. Por essa razão, ela necessitaria de uma melhor definição, de uma melhor precisão. Ele percebe que essa expressão e os atos ofensivos à moralidade pública e à religião são de difícil mensuração, de complexa qualificação. Ainda assim, o promotor assinala que, para as “pessoas direitas”, é fácil perceber quando uma página de um livro ofende a moral e a religião. Isso significa que, apesar de os termos serem imprecisos e de a lei ser frágil, é possível, para os homens de bem, mensurar e qualificar o que é uma ofensa à moral pública e à religião. Segundo o advogado, é concebível diferenciar uma obra literária boa de uma ruim; é admissível julgar o que é certo e o que é errado, valendo-se dos preceitos morais vigentes e dos saberes coletivamente partilhados.

Contrapondo ao argumento de Pinard, Sénard, através de uma argumentação por refutação, sustenta que o romance de Flaubert representa exatamente o contrário, ou seja, ele é extremamente religioso e respeita, em todos os sentidos, os bons costumes e a moralidade vigente:

O Sr. Gustave Flaubert encontra-se ao meu lado e ele afirma diante de vós que fez um livro *honesto*; afirma diante de vós que o pensamento de seu livro, da primeira à última linha, é um *pensamento moral, religioso*.<sup>113</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319 – grifos nossos)

Com esse argumento, Sénard objetiva sensibilizar seu auditório, defendendo a honestidade de Flaubert e de sua obra e, assim agindo, coloca sob suspeita o efeito negativo que o romance (visto como um todo) e, mais particularmente, a imagem de Emma, possam vir a causar nos leitores. Para Sénard, então, a obra pode ser vista como *l'excitation de la vertu par l'horreur du vice*. *Madame Bovary* poderia e deveria, segundo a defesa, ser lido como um romance que exalta a virtude e condena o vício, como uma lição para todos e, principalmente, para as jovens leitoras.<sup>114</sup>

Pinard justifica, ainda no início de seu discurso, a razão pela qual ele lê, julga e incrimina somente alguns fragmentos da obra e não o livro inteiro. Ele assevera que *c'est impossible* que o Ministério Público leia uma obra longa em sua totalidade. Em mais uma mostra da fragilidade da acusação, ele afirma que, quando se trata de um pequeno artigo de jornal, a apreciação é feita de maneira mais eficiente. O Advogado Imperial parece perceber que julgar um romance completo, tomando por base apenas certas passagens consideradas incriminatórias, restringiria, de certa forma, a análise. Ainda assim, estrategicamente, ele se mantém nessa linha de ação e se adianta sobre essa questão, buscando, talvez, desculpas por fazer uma leitura parcial e para se defender de possíveis críticas de seu colega Sénard.

Entretanto, seu plano fracassa, visto que o fato de se debruçar somente sobre alguns fragmentos tidos como indecorosos não passa despercebido à defesa. Essa fragilidade do discurso de Pinard será justamente um dos contra-argumentos utilizados por Sénard, que afirma que, para julgar e incriminar uma obra, é preciso, antes, lê-la integralmente:

Se me fosse possível tomar o número de linhas do livro que o ministério público separou e compará-lo com o número das outras linhas que foram por ele deixadas de lado, teríamos a proporção total de uma para quinhentas, e vós veríeis que tal proporção não mostra um *colorido lascivo*, em nenhum lugar; ele só existe condicionado pela separação e pelos comentários. [...] Sr. Advogado Imperial,

---

<sup>113</sup> No original: « M. Gustave Flaubert est auprès de moi ; il affirme devant vous qu'il a fait un livre *honnête* ; il affirme devant vous que la pensée de son livre, depuis la première ligne jusqu'à la dernière, est une *pensée morale, religieuse*. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634 – grifos nossos)

<sup>114</sup> Como veremos mais adiante neste capítulo, ainda que Flaubert tenha gostado da performance de seu advogado e lhe fosse grato pela absolvição, fica calado durante a audiência a respeito da visão moralizante da literatura defendida por Sénard, já que não comunga com tal visão.

tenha a bondade de o ler por inteiro em lugar de retalhá-lo.<sup>115</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 321; 323 – grifo nosso)

A expressão *colorido lascivo*, utilizada por Pinard inúmeras vezes para adjetivar a obra *Madame Bovary*, é rechaçada por Sénard. A defesa assevera que os trechos trazidos pela promotoria são poucos e, em proporção ao tamanho do romance, não representam praticamente nada. Sénard conclui, portanto, que o livro não pode ser enquadrado nessa expressão e tampouco ser considerado de mau gosto e lascivo, visto que as passagens acusadas pelo Ministério Público não representam sua totalidade. Essa atitude de Sénard visa também, evidentemente, anular a força *pathêmica* negativa da expressão *colorido lascivo* sobre o auditório e desvalorizar o *ethos* de Pinard.

Cabe lembrar que as expressões *colorido lascivo* e *livro honesto* são consideradas figuras de retórica, denominadas de *personificação* ou *prosopopeia*. Os advogados fazem uso dessa figura para intensificar o sentido de suas orações, visto que ela alarga o alcance semântico de termos designativos de entes abstratos ou concretos – não humanos – justamente pela atribuição de traços próprios do ser humano, que lhes é conferida (FIORIN, 2014). A *lascividade* não é uma característica a qual se possa imputar o qualificativo *colorido*. Não há na cor e tampouco no colorido uma ação que possa ser chamada de lasciva. O termo *lascivo* usualmente diz respeito à sensualidade, à libido, aos prazeres da luxúria. Desse modo, somente no seu uso figurado é possível dizer que uma cor ou um colorido é lascivo. Já a expressão *livro honesto*, utilizada por Sénard ao nomear *Madame Bovary*, é igualmente uma *prosopopeia*, ou seja, somente em sentido figurado podemos afirmar que um livro seja honesto. A honestidade é uma característica humana ligada à sinceridade, à seriedade, ou seja, a uma virtude. Vale lembrar que Sénard nomeia também o livro de Flaubert como um *romance sério*, outra *prosopopeia*. Em suma, ambos se valem de liberdades poéticas em suas falas.

Pinard divide seu discurso em três partes distintas. Inicialmente, ele resume, o mais fielmente possível, o romance *Madame Bovary*, sem citar e sem incriminar

---

<sup>115</sup> No original: « S'il m'était possible de prendre le nombre des lignes du livre que le ministère public a découpées, et de le mettre en parallèle avec le nombre des autres lignes qu'il a laissées de côté, nous serions dans la proportion totale de un à cinq cents, et vous verriez que cette proportion de un à cinq cents n'est pas une couleur lascive, n'est nulle part; elle n'existe que sous la condition des découpures et des commentaires. [...] M. l'Avocat Impérial aura la bonté de le lire en entier, au lieu de le déchiqeter. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 636-637/639 – grifo nosso)

nenhuma passagem específica. Na segunda parte, o procurador lê algumas passagens que ele nomeia de *quedas* e que considera incriminatórias, quais sejam: (i) a traição de Emma com Rodolphe; (ii) sua relação com a religião e com a Igreja; (iii) sua traição com Léon; e (iv) seu envenenamento e sua morte. Pinard finaliza sua exposição afirmando, mais uma vez, que sua leitura se limita a trechos pontuais da obra. O intuito de Pinard é mostrar que “[...] a ofensa à moral pública está nos quadros lascivos expostos aos vossos olhos, [e que] a ofensa à moral religiosa está nas imagens voluptuosas misturadas às coisas sagradas.”<sup>116</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 306)

Vemos que Pinard é seletivo ao escolher somente aquilo que ele considera incriminatório, sobretudo no que tange às ações de Emma Bovary, que o *pathemizam* sempre de forma negativa e que ele utiliza com a mesma finalidade. Habilmente, ele se vale de seu estado *pathêmico*, enquanto leitor moralista e beato, para elaborar seu discurso e, por um efeito de espelhamento, suscitar emoções semelhantes às suas no júri e nos demais presentes na audiência. Enfim, ele busca despertar nestes as mesmas emoções negativas que sente, tais como a *vergonha*, o *desprezo*, a *indignação*, o *horror* e a *cólera*.

Nossa maior surpresa, com relação à estratégia da defesa, foi perceber que Sénard retoma pontualmente todo o discurso moralista de Pinard, para desconstruí-lo, contestá-lo e, em seguida, reconstruí-lo de forma ainda mais contundente. Ao fazer isso, o advogado usa o moralismo a seu favor e a favor de seu cliente. O moralismo é, então, exacerbado *in extremis*, não mais em sua negatividade, mas em sua positividade. Sua estratégia discursiva consiste, então, em replicar, sistematicamente, todas as passagens utilizadas pela acusação e todas as interpretações feitas pelo procurador (PIERRAT, 2010). Com isso, Sénard parte dos argumentos da acusação para construir os seus, e, a partir deles, defender a força e o valor do romance de Flaubert. Dito de outra maneira, Pinard acusa *Madame Bovary* de ser um livro imoral por algumas razões específicas; Sénard, por sua vez, o descreve como moral pelas mesmas razões.

Pinard critica o título do romance, que se divide em duas partes. Segundo ele, a primeira parte – *Madame Bovary* –, não diz muita coisa, não traz, em si, nada que

---

<sup>116</sup> No original: « [...] l’offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs mis sous vous yeux, [et que] l’offense à la morale religieuse est dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrés. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 619)

possa atrair ou repelir o leitor. No que diz respeito à segunda parte do título – *Mœurs de province* –, Pinard vê aí uma oportunidade de ataque à obra e de defesa de seus argumentos, sobretudo a partir da palavra *mœurs* (costumes). Ele a coloca sob suspeita, visto que, nem o romance *Madame Bovary* e tampouco sua personagem principal – Emma Bovary – jamais poderiam representar os modos da província. O romance conta a história de uma mulher adúltera, o que não pode, absolutamente, ser considerado como a representação do costume de toda uma sociedade, seja ela real ou ficcional.

Nesse contexto, Pinard sugere que o título do livro seja outro: “É chamado de *Madame Bovary*; vocês podem lhe dar outro título, e chamá-lo com justeza: *História dos adultérios de uma mulher da província*.”<sup>117</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 306). Chama-nos a atenção nessa frase de Pinard a palavra *justeza* que diz respeito não só à inadequação do título da obra com relação ao seu conteúdo como também a injustiça contra as mulheres da província. Se a sugestão de Pinard de modificação do título fosse levada a cabo, teríamos o título do romance de Flaubert ainda mais claramente *pathêmico*, visto que a expressão *adultérios de uma mulher da província* desperta julgamentos de valor e suscita sentimentos.

Interpelando Pinard sobre o título do romance, Sénard declara que não seria aceitável aquele sugerido pela promotoria. Ao invés desse título, Sénard sugere um outro, também com carga *pathêmica*: *Madame Bovary – Histoire de l'éducation*. A razão dessa sugestão da defesa é justamente a de que o livro foi escrito para educar, esclarecer e emocionar positivamente, e não para escandalizar, horrorizar, como quer mostrar Pinard. O que há de comum entre as duas posições e proposições, o que salta aos olhos é justamente que os dois advogados veem, em *Madame Bovary*, mais do que uma possibilidade de *pathemização*; eles têm a certeza de que o romance educa, influencia e emociona o leitor:

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 destes, desde os

---

<sup>117</sup> No original: « 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*. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 618)

primeiros passos, e fazê-la estremecer de horror?<sup>118</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 321)

Sénard conta com duas outras maneiras para redarguir a Pinard e, ao mesmo tempo, *pathemizar* o público. A primeira delas é mostrar sua forte ligação com a família Flaubert. Sénard ressalta « *la respectabilité bourgeoise de la famille Flaubert* » (BIASI, 2009, p. 227), para mostrar que o romancista não é um cliente qualquer, que ele o conhece e também sua família, há muitos anos. Sénard assevera, no início de seu discurso, que ele era amigo íntimo do pai de Flaubert, e faz questão de construir um *ethos* positivo tanto do pai, respeitado cirurgião em Rouen e diretor do hospital Hotel-Dieu, quanto de Flaubert:

Eu vos digo que o Sr. Gustave Flaubert é um homem sério e grave. [...] O Sr. Flaubert é um homem que não se contentou com observações que podia fornecer-lhe o ambiente em que viveu; ele interrogou outros ambientes.<sup>119</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 320)

A construção de um *ethos* positivo da família Flaubert e, mais particularmente de seu cliente, mostra ser uma estratégia importante para desencadear *pathemias* positivas no auditório. Sénard narra a trajetória de vida do escritor, passando por seus estudos, suas viagens ao exterior, sua escrita e sua paixão pela literatura. Vemos, então, nesse trecho do discurso de Sénard, o *ethos* a serviço do *pathos*.

A segunda maneira de redarguir a Pinard continua associada às boas relações, tanto do próprio advogado de defesa quanto de seu cliente, ambos intelectuais tidos como ligados ao mundo das Letras. Sénard traz para seu discurso nomes importantes da sociedade, pessoas de alta envergadura e reconhecimento público, com o intuito de colocar Flaubert e a si próprio no mesmo patamar de escritores reconhecidos. Alphonse de Lamartine, por exemplo, é citado por ter recebido Flaubert em sua casa uma semana antes da audiência para cumprimentá-lo e dizer que ele o presenteara com a melhor obra que ele havia lido em vinte anos.

Outros autores, tais como Jacques-Bénigne Bossuet, Jean-Baptiste Massillon e Samuel Richardson são também citados por Sénard como aqueles que haviam

---

<sup>118</sup> No original: « 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? » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 637)

<sup>119</sup> No original: « Je vous dis que M. Gustave Flaubert est un homme sérieux et grave. [...] M. Flaubert est un homme qui ne s'est pas contenté des observations que pouvait lui fournir le milieu où il a vécu ; il a interrogé d'autres milieux. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 635)

inspirado, de alguma forma, o trabalho de Flaubert porque eles haviam já produzido uma literatura carregada de sensualidade e de hábitos tidos como combatíveis, mas que, no entanto, não foram julgados por isso; ao contrário, eram escritores renomados e homenageados. Prosper Mérimée também é citado por uma literatura com um teor muitas vezes mais lascivo do que aquele ora imputado a Flaubert, mas que, como os outros, nunca fora perseguido e tampouco punido pelo Ministério Público.

Registradas as ideias gerais e introdutórias dos discursos dos advogados de acusação e de defesa, continuamos, a seguir, a análise mais aprofundada das emoções nesses discursos.

### 3. DOS ESTÍMULOS → RESPOSTAS ENTRE A PROMOTORIA E A DEFESA

Pinard e, sobretudo, Sénard parecem agir em seus discursos seguindo aquilo que Plantin (2011a) chama de relação estímulo → resposta, provocada por aquele universo situacional que afeta emotivamente ambos os advogados. No caso de Pinard, o primeiro a se apresentar na audiência, ele responde, prioritariamente, aos estímulos advindos da obra *Madame Bovary*. Já Sénard, o segundo a falar, além de ser estimulado pela obra, também o é pelo discurso de Pinard. Essa situação talvez explique, em parte, a duração (e o número de páginas) de cada discurso: o de Pinard durou cerca de uma hora e trinta minutos; já Sénard se valeu de mais de o dobro desse tempo, ou seja, quase quatro horas. Em termos de transcrição (texto estenotipado), o discurso de Pinard conta com aproximadamente dezenove páginas transcritas na edição da *Pléiade*. Já o de Sénard possui cerca de quarenta e oito páginas nessa mesma edição.<sup>120</sup>

Ainda seguindo os parâmetros estabelecidos por Plantin (*op. cit.*) e seus colaboradores, percebemos que os estímulos que afetam, que emocionam isoladamente os advogados são considerados simples, já que não envolvem toda uma coletividade, ou seja, são sentimentos (e opiniões) pessoais de Pinard e de Sénard. Cabe, entretanto, ressaltar que é do desejo de ambos transformar o estímulo simples em estímulo complexo. Dito de outra maneira, o objetivo é fazer com que suas

---

<sup>120</sup> Aproveitamos para registrar que temos acesso a esse processo judicial graças a Flaubert, que contratou um estenógrafo para documentar essa sessão de audiência.

emoções individuais se tornem coletivas, alcançando não só o júri, como também o auditório e toda a sociedade.

Os posicionamentos individuais e *pathéticos* dos dois advogados advêm, no entanto, deles próprios, levando-se em conta os saberes socialmente partilhados; são posições e sentimentos pessoais que espelham a coletividade, a sociedade na qual eles se inserem. Além disso, o processo judicial não foi instaurado a partir de emoções individuais, haja visto que o Ministério Público representa a sociedade civil.

Retomando Plantin (*op. cit.*), constatamos que as respostas nunca são homogêneas; prova disso é que a partir do mesmo estímulo – o romance *Madame Bovary* –, as respostas emotivas dos advogados são às vezes parecidas, às vezes diferentes, e chegam a ser até mesmo antagônicas, como era de se esperar:

A ofensa à moral pública encontra-se nos quadros lascivos que submeterei à vossa apreciação [...] é o colorido lascivo [...] Nessa idade em que a jovem não está formada, em que a mulher não pode sentir essas emoções fundamentais que lhe revelam um mundo novo [...] Sr. Flaubert teve a necessidade de uma imagem impressionante para pintar sua heroína e a tomou para exprimir, ao mesmo tempo, tanto os instintos perversos quanto a ambição da Sra. Bovary! [...] mas o quadro é antes de mais nada lascivo, as poses são voluptuosas, a beleza da Sra. Bovary é uma beleza de provocação. [...] Durante o baile no Castelo de Vaubyessard houve, para ela, uma espécie de iniciação a todos os ardores da volúpia [...] uma espécie de frêmito de volúpia; ela chegou até ao cansaço da volúpia [...] e isso não seria o que chamei de pintura lasciva? [...] Os amantes chegam até os limites extremos da volúpia! [...] Quando ela volta para o lar doméstico, este lar onde iria encontrar um marido que a adorava, após esse primeiro adultério, após essa primeira queda, foi remorso, o sentimento de remorso que ela sentiu, face a esse marido enganado que a adorava? Não! De cabeça ergudia, ela volta glorificando o adultério. [...] Senhores, tudo é pálido diante dessa glorificação do adultério [...] O que o autor vos mostra é a poesia do adultério e pergunto-vos, mais vez, se estas páginas lascivas não são de uma profunda imoralidade!!!<sup>121</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

Vimos [no discurso do Sr. Advogado Imperial] como um grande talento pode desnaturar um pensamento, tal pensamento (e vou voltar a falar sobre isso daqui a pouco) seria, aos seus olhos, eminentemente moral e religioso que pode traduzir-

---

<sup>121</sup> No original: « L'offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs que je mettrai sous vos yeux. [...] c'est la couleur lascive. [...] A cet âge où la jeune fille n'est pas formée, où la femme ne peut pas sentir ces émotions premières qui lui révèlent un monde nouveau. [...] M. Flaubert a eu besoin d'une image frappante pour peindre son héroïne, et il a pris celle-là pour exprimer tout à la fois et les instincts pervers et l'ambition de madame Bovary ! [...] mais le tableau est avant tout lascif, les poses sont voluptueuses, la beauté de madame Bovary est une beauté de provocation. [...] Pendant le bal du Château de Vaubyessard il y eut pour elle comme une initiation à toutes les ardeurs de la volupté [...] elle était arrivée jusqu'à la fatigue de la volupté [...] qui lui faisaient éprouver comme un frisson de volupté, n'est-ce pas faire ce que j'ai appelé une peinture lascive ? [...] Les amants arrivent jusqu'aux limites extrêmes de la volupté ! [...] elle rentra au foyer domestique, à ce foyer où elle devait trouver un mari qui l'adorait, après sa première faute, après ce premier adultère, après cette première chute, est-ce le remords, le sentiment du remords qu'elle éprouve, au regard de ce mari trompé qui l'adorait ? Non ! le front haut, elle rentra en glorifiant l'adultère. Ce que l'auteur vous montre, c'est la poésie de l'adultère, et je vous demande encore une fois si ces pages lascives ne sont pas d'une immoralité profonde !!! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)



se por estas palavras: a excitação à virtude pelo horror do vício. [...] Protesto energicamente contra o título sugerido pela promotoria. [...] Que o Advogado Imperial queira observar [...] Meu Deus! [os amantes] são inexperientes, ambos. [...] O ministério público irrita-se, e creio que se irrita sem razão, do ponto de vista de consciência e do coração humano. [...] Pobre mulher! Se pensais que os beijos de vosso marido são algo de monótono, de tedioso [...] O Sr. Advogado Imperial tenha a bondade de o ler por inteiro, em lugar de retalhá-lo. [...] O adultério é somente uma sequência de tormentos, de pesares, de remorsos. [...] O Sr. Advogado Imperial, ainda há pouco, não prestou atenção a isso. [...] Nada é mais falso do que o que se disse há pouco sobre o colorido lascivo. O colorido lascivo! Onde tomastes tal expressão?<sup>122</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Obviamente, é intenção dos advogados estimular o júri e o auditório, logo, uma coletividade. Esses estímulos precisam, então, ser, necessariamente, socializados. As respostas a esses estímulos mostram estados emocionais distintos (psíquico, fisiológico, comportamental). Infelizmente, não há registro imagético da audiência de Flaubert, o que empobrece parcialmente nossa análise das emoções no que diz respeito à corporalidade, à entonação, enfim, ao prosódico e ao extraverbal. Ainda assim, se fizermos um esforço de imaginação baseado nos registros verbais e também na opinião de biógrafos de Flaubert, podemos imaginar Pinard como alguém preponderantemente *chocado, afetado, irado e moralista*; e Sénard como alguém mais *defensivo, conciliador, ardiloso e irônico*.

### 3.1. DOS NÍVEIS DE EXPRESSÃO E DOS POLOS NO PROCESSO

Ao analisar o discurso dos advogados, percebemos que eles fazem uso de palavras, expressões, verbos, tempos verbais e estruturas frasais com objetivos estratégicos de despertar emoções no júri e no auditório. Vimos, no capítulo teórico, que Kerbrat-Orecchioni (2000) faz um inventário dessas expressões e as divide em

---

<sup>122</sup> No original: « Nous avons vu [dans le discours de l'avocat impérial] ce que peut un grand talent pour dénaturer une pensée, elle serait (et elle reviendra tout à l'heure) pour vous ce qu'elle a été déjà pour les lecteurs du livre, une pensée éminemment morale et religieuse pouvant se traduire par ces mots : l'excitation à la vertu par l'horreur du vice. [...] Je proteste énergiquement contre ce titre. [...] Que M. l'Avocat impérial veuille remarquer [...] Mon Dieu ! [les amants] sont inexpérimentés l'un et l'autre ! [...] Le ministère public s'irrite, et je crois qu'il s'irrite à tort, au point de vue de la conscience et du coeur humain. [...] Pauvre femme ! si vous croyez que les baisers de votre mari sont quelque chose de monotone, d'ennuyeux. [...] M. l'Avocat impérial aura la bonté de le lire en entier, au lieu de le déchiqueter [...] L'adultère, chez lui, n'est qu'une suite de tourments, de regrets, de remords [...] M. l'Avocat impérial tout à l'heure n'y prenait pas garde ! [...] je déclare que rien n'est plus faux que ce qu'on a dit tout à l'heure de la couleur lascive. La couleur lascive ! Où donc avez-vous pris cela ? » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

três níveis: (i) lexical; (ii) morfológico; e (iii) sintático. Plantin (2011a), por sua vez, também reflete sobre o uso dessa classificação. Nesse sentido, ambos nos ajudam a melhor enxergá-las no texto do julgamento de Flaubert. Ao longo deste nosso capítulo de análise, trazemos à baila algumas dessas expressões e analisamos como os advogados procuram despertar emoções através delas. Achamos por bem, assim, exemplificar, com trechos retirados do *corpus*, cada um desses níveis, afim de facilitar a leitura.

Iremos, no entanto, apresentar os níveis lexicais e morfológicos conjuntamente. Essa decisão de juntar os dois níveis se justifica, por um lado pela proximidade entre o universo lexical e o morfológico e pela consecução de nossos objetivos. Reunidos esses dois níveis, daremos a eles o nome de *morfológico-lexical*. Por outro lado, tal decisão advém das dificuldades em explorar os aspectos lexicais separadamente dos morfológicos no *corpus* selecionado com o objetivo específico de encontrar nele aspectos *pathêmicos*.

Nessa perspectiva, no que diz respeito ao nível morfológico-lexical, destacamos dois grandes grupos de palavras, um mais ligado à valores negativos, utilizado por Pinard, e um outro, presente no discurso de Sénard, mais ligado a valores positivos. Mesmo estando em grupos opostos, há uma gama de palavras que é explorada por ambos, ainda que com motivações e sentidos diferentes e particularizados. Assim, são recorrentes tanto no discurso de Pinard quanto no de Sénard um vocabulário temático ligado principalmente à religiosidade: *Deus, religião, sagrado, pecado, queda, confissão, extrema-unção, agonia, morte*, dentre outros termos. Pinard os utiliza para desabonar as imagens de Emma e de Flaubert e, por conseguinte, para levar os presentes a partilhar com ele julgamentos de valor, clichês e a sentir, a partir daí, emoções ligadas a um sentimento de justiça divina inerente a todos os fatos da vida ou de uma justiça que deve ser feita pelos homens. Já para Sénard, essas mesmas palavras são utilizadas para justificar os vícios de Emma e enaltecer a coragem e a arte de Flaubert. Com isso, ele também busca afetar o auditório no sentido contrário ao de Pinard, ou seja, Sénard busca a *compaixão* e o *perdão* para Emma e a *absolvição* e o *reconhecimento* para Flaubert.

Pinard dá ênfase a outras tantas palavras, também elas ligadas à negatividade e à punição e com o mesmo objetivo: *pathemizar*. Assim, ele utiliza palavras tais como *ultraje, horror, grotesco, inconveniente, incriminada, voluptuosa, ofensa, adultério, imoral, lascivo, sedução, culpa, arrependimento*, dentre outras. Já Sénard também

conta com sua própria seleção de vocabulário para, assim como Pinard, sensibilizar o auditório: *desilusão, insatisfação, infortúnio, infelicidade, desajuste* (com relação a Emma), *honestidade, dignidade, honra, moral, utilidade, seriedade, inspiração, liberdade* (com relação a Flaubert).

Ainda com relação ao nível morfológico-lexical, a formalidade de tratamento, de endereçamento – *Senhores Juizes, Senhor Advogado Imperial, Senhor Advogado de Defesa* – e a cordialidade (ou a falta dela) entre os advogados, por exemplo, estimulam emoções tanto nos próprios advogados quanto nos demais presentes. Esses pronomes de tratamento, essa formalidade e essa cordialidade que as circunstâncias exigem, suscitam, geralmente, emoções positivas tais como *simpatia, respeito, admiração, satisfação e reconhecimento*.

Quanto aos tempos e modos verbais, temos, por exemplo, que o imperativo é o modo que exprime uma ordem, um conselho, uma dica, uma súplica, uma sugestão ou um pedido. Já o futuro do pretérito pode ser utilizado para pedir um favor, fazer uma súplica; pode, ainda, indicar dúvida, incerteza e também serve para que o enunciador se afaste daquilo que ele diz. Nesse caso, ele produz uma frase que traduz uma dúvida ou uma opinião que não é sua, mas sim de outra pessoa e ele está apenas transmitindo um pensamento que não é o seu. Vemos, assim, que se trata de um tempo verbal que pode levar o enunciador a *pathemizar* seu interlocutor.

Dito isso, parece-nos que os dois advogados se valem desses verbos e desses tempos verbais para melhor captar a atenção e a adesão, e fazem isso, mais particularmente, pelo viés da figura retórica da ironia. Além disso, o uso recorrente de próclises, ênclises e mesóclises<sup>123</sup> demonstra domínio da língua culta, o que pode impactar positivamente no *ethos* de erudito dos advogados e, por conseguinte, *pathemizar* o auditório.

Poderiam dizer-nos: se não expuserdes o processo de forma ampla é evidente que sufocareis o debate restringindo o terreno da discussão [...] Tomai a Sra. Bovary nos mais simples atos [...] Basta de detalhes! [...] vejamos a cena da primeira queda! [...] escutai ainda! [...] deixemos, então, tais fragmentos [...] Seria permitido mostrar todas essas poses lascivas! [...] Seria ir contra todas as regras do bom senso. Seria colocar o veneno ao alcance de todos. [...] Mas esse marido teria a generosidade de perdoá-la? [...] Seria em nome da honra conjugal que o

---

<sup>123</sup> Tendo em vista as diferenças gramaticais entre a língua francesa e a portuguesa, essa questão deve ser relativizada. Em francês, temos os complementos objeto direto (COD) e os complementos objeto indireto (COI), que marcam diferentemente a anteposição e a posposição dos pronomes em relação ao verbo. De todo modo, a discussão sobre a questão do domínio da língua culta em ambos os idiomas procede, quando se trata de *pathemização*.

livro seria condenado? [...] Condená-la-eis em nome do sentimento religioso? [...] Condená-lo-eis em nome da consciência do autor?<sup>124</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318);

[...] pedir-vos-ei a permissão para dizer-vos [...] Permitti-me que vo-lo diga [...] Nunca esqueçais isso [...] Se eu não possuísse o livro como o possuo, a defesa teria sido difícil [...] Continuemos [...] Vede como tudo isso é simples quando se lê tudo [...] Deixai-me dizer o seguinte [...] Teríeis desejado proibir a tradução [...] Passemos a uma outra cena [...] Poderia ela viver? Não estaria ela condenada? [...] Pertenceria à escola psicológica no sentido em que não é a materialidade das coisas que o impede, mas o sentimento humano. [...] Que o Advogado Imperial queira observar, em primeiro lugar, que tal artigo nada tem a ver com a incriminação [...] Sr. Advogado Imperial, tenha a bondade de o ler por inteiro em lugar de retalhá-lo.<sup>125</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Vemos, nos excertos acima, que os tempos verbais imperfeito e mais-que-perfeito colaboram com a valorização *pathética* dos discursos dos advogados, na medida em que eles conferem à emoção uma dimensão intemporal ou atemporal ao narrado, ao descrito. De certa forma, o imperfeito e o mais-que-perfeito rompem com uma certa linearidade temporal e possibilitam o retorno aos fatos, aos ditos como se fosse pela primeira vez.

Finalmente, o nível sintático nos permite analisar a atribuição de emoções no enunciado como um todo, através, por exemplo, da observação da ênfase, da inversão, das rupturas nas construções frasais, dentre outros mecanismos relativos à frase. Os discursos de Pinard e de Sénard contam com estruturas frasais e discursivas semelhantes como, por exemplo, o uso recorrente de metatexto:

Aqui estou contando, não estou citando [...] vedes que estou contando [...] contei, vou citar [...] contei-o integralmente sem suprimir uma única cena [...] Eis,

---

<sup>124</sup> No original: « [...] On pourrait nous dire: si vous n'exposez pas le procès dans toutes ses parties, il est évident que vous étouffez le débat en restreignant le terrain de la discussion. [...] Prenez madame Bovary dans les actes les plus simples [...] Assez de citations de détail ! [...] voyons la scène de la première chute ! [...] Écoutez encore [...] Passons donc sur ces fragment [...] Il serait permis de montrer toutes ses poses lascives ! [...] Ce serait aller contre toutes les règles du bon sens. Ce serait placer le poison à la portée de tous [...] Mais ce mari aurait la générosité de lui pardonner ? [...] Serait-ce au nom de l'honneur conjugal que le livre serait condamné ? [...] Le condamnez-vous au nom du sentiment religieux ? Le condamnez-vous au nom de la conscience de l'auteur ? » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)

<sup>125</sup> No original: « [...] Et je vous demande la permission de vous dire [...] permettez-moi de vous le dire [...] N'oubliez pas cela [...] Si je n'avais possédé le livre comme je le possède, la défense eût été difficile. [...] Continuons [...] Vous voyez comme tout ceci est simple quand on lit tout [...] Laissez-moi vous dire ceci [...] Est-ce que vous auriez voulu leur interdire de traduire [...] Nous arrivons à une autre scène [...] Est-ce qu'elle pouvait vivre ? Est-ce qu'elle n'était pas condamnée ? [...] Il appartiendrait à l'école psychologique en ce sens que ce n'est pas la matérialité des choses qui le pousse, mais le sentiment humain. [...] Que M. l'Avocat impérial veuille remarquer d'abord que cet article est étranger à l'incrimination. [...] M. l'Avocat impérial aura la bonté de le lire en entier, au lieu de le déchiqeter. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

senhores, uma descrição que nada deixará a desejar [...] Mostrei-vos a cena do fiacre [...] Conteí o romance. Em seguida incriminei-o [...] Senhores, a primeira parte de minha tarefa está realizada [...] É preciso resumir. Analisei o livro, tudo contei sem esquecer uma página.<sup>126</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

Digo o seguinte [...] Eis o trecho suprimido, vou lê-lo [...] Sou obrigado a confessar [...] Continuemos [...] Li o trecho incriminado sem acrescentar uma palavra [...] Continuemos a leitura deste trecho incriminado do ponto de vista da moral [...] citar-vos-ei um livro [...] mas pedir-vos-ei a permissão de só dizer-vos o nome do autor após ter lido um trecho [...] <sup>127</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Esse metadiscorso serve aos advogados como uma espécie de guia didático, cuja finalidade é esclarecer aos presentes, passo a passo, o raciocínio e as ações discursivas. Percebemos, nessa atitude, as intenções dos advogados: eles marcam sua presença na audiência, auxiliam aqueles que os ouvem em suas possíveis dificuldades no processamento das informações, o que poderia sensibilizar positivamente os ouvintes, que reconhecem, nesse gesto, uma participação colaborativa.

Vemos que tanto Pinard quanto Sénard fazem uso regular da repetição em seus discursos. Ainda que repetir uma palavra, uma expressão ou uma frase possa ferir algumas leis do discurso, tais como as da informatividade e da exaustividade (MAINGUENEAU, 1996, 2001), essa figura de retórica tem uma função apelativa e chama a atenção diretamente não só para o fato em destaque quanto para o relato do fato. O uso da figura de repetição pelos advogados tem o objetivo claro de dar ênfase aos enunciados e, por conseguinte, persuadir, levar os presentes a partilhar com eles seus pontos de vista e suas emoções. O objetivo é, ademais, influenciar e fazer refletir nos pontos aos quais se deu ênfase especial. Repetir também ajuda a memorizar, logo pode ser eficaz para destacar as ideias principais e contribuir para que o auditório entenda e guarde aquilo que foi repetido com maior clareza. Mais do que fazer

---

<sup>126</sup> No original : « [...] je raconte, je ne cite pas [...] vous voyez que je raconte [...] j'ai raconté, je vais citer. [...] je l'ai raconté tout entier en n'en supprimant aucune scène [...] Voilà, messieurs, une description qui ne laissera rien à désirer [...] Je vous ai montré la scène du fiacre [...] J'ai raconté le roman, je l'ai incriminé [...] Messieurs, la première partie de ma tâche est remplie [...] Il faut se résumer. J'ai analysé le livre, j'ai raconté, sans oublier une page. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 615-633)

<sup>127</sup> No original : « Je dis ceci [...] Voici le passage supprimé, je vais vous le lire [...]. Je suis obligé de l'avouer [...] Continuons [...] J'ai lu le passage incriminé sans y ajouter un mot [...] Continuons la lecture de ce passage incriminé au point de vue de la morale [...] je vous citerai un livre [...] mais je vous demanderai la permission de ne vous dire le nom de l'auteur qu'après [...] » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, 634-681)

entender, os advogados buscam, desejam, através da repetição, que o júri (re)lembre e interiorize o que foi dito. Como exemplo dessa figura nos dois discursos, temos:

[...] ofensa à moral pública, ofensa à moral religiosa. A ofensa à moral pública encontra-se nos quadros lascivos que colocarei sob vossos olhos, a ofensa à moral religiosa em imagens voluptuosas misturadas às coisas sagradas. Sem dúvida a Sra. Bovary morre envenenada; ela sofre muito, é verdade; mas morre na hora e no dia exatos, não porque é adúltera, mas porque o quis; morre com todo o prestígio de sua juventude e de sua beleza; morre após ter tido dois amantes.<sup>128</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 317)

O pai Flaubert deu à ciência grandes ensinamentos [...] ele lhe deu grandes nomes [...] ele deixou grandes lembranças [...] um grande talento [...] Flaubert é de uma grande inteligência [...] ele pertence aos nossos grandes mestres. Flaubert é um homem de caráter sério [...] Disse-vos que o Sr. Gustave Flaubert é um homem sério e grave. [...] Repito, há em sua natureza, tudo o que se pode imaginar de mais grave, de mais sério no mundo.<sup>129</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Destacamos, dos excertos acima, que enquanto Pinard enfatiza os aspectos negativos de Emma e da obra de Flaubert, Sénard, ao contrário, enfatiza a importância do nome da família Flaubert e a seriedade do trabalho e do caráter do romancista, tudo isso, evidentemente, com o propósito de traçar o perfil *ethótico* dos acusados (*Madame Bovary*, Flaubert e Emma) e, por conseguinte, persuadir o auditório.

Ainda no nível sintático, chama-nos a atenção o fato de que, do início ao fim de seu discurso, Pinard, assim como o faz Sénard, opta, recorrentemente, por um recurso argumentativo bastante utilizado no discurso jurídico, qual seja, o de formular questões retóricas, perguntar algo cuja resposta já se sabe.<sup>130</sup> Geralmente, tanto no

---

<sup>128</sup> No original: « [...] offense à la morale publique, offense à la morale religieuse. L'offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs que je mettrai sous vos yeux, l'offense à la morale religieuse dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrées [...] Sans doute madame Bovary meurt empoisonnée; elle a beaucoup souffert, c'est vrai; mais elle meurt à son heure et à son jour, mais elle meurt, non parce qu'elle est adultère, mais parce qu'elle l'a voulu; elle meurt dans tout le prestige de sa jeunesse et de sa beauté; elle meurt après avoir eu deux amants. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 619)

<sup>129</sup> No original: « Le père Flaubert a donné à la science de grands enseignements [...] il l'a dotée de grands noms [...] il a laissé de grands souvenirs [...] un grand talent [...] Flaubert est d'une grande intelligence [...] appartient à nos grands maîtres [...] Flaubert est un homme d'un caractère sérieux [...] Je vous ai dit que M. Gustave Flaubert était un homme sérieux et grave [...] il y a dans sa nature, je le répète, tout ce qu'on peut imaginer au monde de plus grave, de plus sérieux. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, 634-681)

<sup>130</sup> É fato que toda audiência de julgamento, mais especificamente os discursos de acusação e de defesa são orais. No caso de Flaubert repisamos que ele pagou um estenógrafo para documentar tudo o que foi dito. Assim sendo, quando tratamos, nesta seção, de interrogações e também de exclamações, esses recursos refletem graficamente a oralidade, com suas entonações e emoções. Curiosamente, isso que acabamos de dizer acontece de forma invertida no romance e nas cartas de Flaubert, ou seja, o texto escrito representa a oralidade, a enunciação.

requisitório quanto na defesa, esse tipo de interrogação vale para, por exemplo, marcar um falso diálogo; dizemos “falso” porque sabemos que não cabe, que não é permitido, nessas circunstâncias, a réplica e tampouco a tréplica. Para Fiorin (2014), essa figura retórica acelera o andamento discursivo e intensifica o sentido, expondo, assim, um ponto de vista por meio de perguntas. Utiliza-se a pergunta retórica também para realçar a expressividade do e no discurso, podendo indicar e suscitar sensações/emoções tais como *dúvida*, *incerteza*, *surpresa* e/ou *indignação*. O uso dessa figura objetiva, então, dentre outras coisas, justamente criar suspense tanto no dizer quanto no dito e no destinatário, situação que pode levar a *pathemizar*, a suscitar emoções tais como a *curiosidade*, a *ansiedade* e a *expectativa* com relação àquilo que vai ser dito, revelado. A título de ilustração, registramos, abaixo, alguns exemplos dessas perguntas retóricas (e suas respostas), primeiramente feitas por Pinard e, em seguida, por Sénard:

Qual é o título do romance? *Madame Bovary*. [...] A Sra. Bovary amou seu marido ou terá procurado amá-lo? Não. [...] Pensais que o amor [de Charles por Emma] vai então desmoronar? Não, não, pelo contrário. [...] Terá sido o remorso, o sentimento de remorso que ela sentiu, diante desse marido enganado que a adorava? Não!<sup>131</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

*Madame Bovary* é um bom livro, uma boa ação? Sim. [...] Permitti-me que vo-lo diga? Sim. Sim. [...] Meu Deus, sabe o que supuseram? [...] Tomou uma jovem: terá uma natureza perversa? Não. [...] Isso seria lascivo, Senhores? Não. [...] Tê-lo-ei apresentado libertino, guloso, bêbado? Não disse nem uma palavra sobre isso.<sup>132</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Além das dezenas de interrogações utilizadas como recurso argumentativo, Pinard e Sénard também se valem de dezenas de exclamações com funções retóricas semelhantes para obter efeitos *pathêmicos* equivalentes.<sup>133</sup> (KERBRAT-ORECCHIONI, 2000). A figura retórica da exclamação serve comumente para

---

<sup>131</sup> No original: « Quel est le titre du roman? *Madame Bovary*. [...] Mme Bovary a-t-elle aimé son mari ou cherché à l'aimer? Non [...] Vous croyez que l'amour [de Charles pour Emma] va tomber alors? Non, non, au contraire [...] est-ce le remords, le sentiment du remords qu'elle éprouve, au regard de ce mari trompé qui l'adorait? Non ! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)

<sup>132</sup> No original: « *Madame Bovary* est un bon livre, une bonne action? Oui. [...] Voulez-vous me permettre de vous le dire? Oui. Oui. [...] Mon Dieu, savez-vous ce qu'on a supposé? [...] Il a pris une jeune fille; est-ce une nature perverse? Non [...] Est-ce lascif cela, messieurs? Non [...] L'ai-je représenté libertin, gourmand, ivrogne? Je n'ai pas dit un mot de cela. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

<sup>133</sup> O uso da interrogação e da exclamação não é privilégio de Pinard e Sénard. Flaubert também se vale recorrentemente desse recurso, dessa estratégia para dar ao seu texto/discurso uma conotação emocional e para, através dele, transmitir sentimentos os mais variados.

ênfatizar, mostrar emoções fortes, denotar surpresa, dentre outras aplicações. Além disso, a exclamação pode marcar assertividade e performatividade. No caso do discurso de Pinard, o uso das exclamações serve, na maioria das vezes, para registrar os choques provocados diante daquilo que ele chama de *quadros e quedas lascivas*, ou seja, as cenas tidas por ele como imorais. Na sequência, citamos algumas dessas cenas descritas com o uso de exclamações:

[Flaubert] quis fazer quadros de gênero e ireis ver que quadros!!! [...] Os amantes chegam até os limites extremos da volúpia! [...] O colorido geral do autor, permiti que vo-lo diga, é o colorido lascivo, antes, durante e após as quedas! [...] Eis, senhores, o que para mim é bem mais perigoso, bem mais imoral do que a própria queda! [...] Sou eu que tenho razão, o livro é imoral! O que o autor vos mostra é a poesia do adultério e pergunto-vos, mais uma vez, se estas páginas lascivas não são de uma profunda imoralidade!!! [...] Mas basta de citações de detalhe!<sup>134</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

Sénard, por sua vez, se vale das mesmas armas retóricas de Pinard para refutar seus argumentos. Isso significa que o advogado de defesa também usa, recorrentemente, as exclamações:

[...] Esta nova obra é ao mesmo tempo tão moral e tão útil! [...] Deus guarde os autores de dicionários de cair na mão do Sr. Advogado Imperial! [...] Esta jovem é apresentada constantemente como lasciva? Mas não! [...] O Sr. Advogado Imperial mostrou uma bela animação, ao falar da rainha Antoinette! [...] Emma procurou a felicidade no adultério, a infeliz! [...] Oh! Que impossibilidade!<sup>135</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Vemos, então, que os pontos de exclamação e de interrogação suscitam efeitos *pathêmicos*, marcam, muitas vezes, estados emocionais. A exclamação e a interrogação podem ser um modo de modalizar o tom de voz que acompanha o

---

<sup>134</sup> No original: « [Flaubert] a voulu faire des tableaux de genres, et vous allez voir quels tableaux!!! [...] Les amants arrivent jusqu'aux limites extrêmes de la volupté ! [...] La couleur générale de l'auteur, permettez-moi de vous le dire c'est la couleur lascive, avant, pendant et après ces chutes ! [...] Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même ! [...] c'est moi qui ai raison, le livre est immoral ! Ce que l'auteur vous montre, c'est la poésie de l'adultère, et je vous demande encore une fois si ces pages lascives ne sont pas d'une immoralité profonde !!! [...] Assez de citations de détail ! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)

<sup>135</sup> No original: « [...] cette œuvre nouvelle, en même temps si morale et si utile ! [...] Dieu garde les auteurs de dictionnaires de tomber sous la main de M. l'Avocat Impérial ! [...] Cette jeune fille, on la présente constamment comme lascive ? Mais non ! [...] M. l'Avocat Impérial a eu de beaux mouvements, à propos de la reine Antoinette ! [...] Emma a cherché le bonheur dans l'adultère, la malheureuse ! [...] Oh ! Quelle impossibilité ! » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)



enunciado. Eles funcionam, desse modo, como um tom *pathêmico* de frase cujo sentido se condensa na pontuação.

Por fim, Pinard, assim como o faz Sénard, se vale de dois outros procedimentos muito comuns no discurso jurídico: i) a exclamação como interjeição emocionada; ii) o uso de expressões em latim com o intuito de impressionar (KERBRAT-ORECCHIONI, 2000). Fiquemos, a título de ilustração, apenas com alguns exemplos dessas interjeições e dessas expressões em latim, que podem marcar, tanto o *ethos* de culto e competente dos advogados, quanto suas emoções: “Oh! [...] Pois bem! [...] Meu Deus! [...] Não! [...] Ah! [...] Bravo!<sup>136</sup> *Misereatur et l'Indulgentiam.* [...] *Quidquid per pedes, per aures, per pectus.*<sup>137</sup> [...] *Qui mores multorum vidit et urbes.*”<sup>138</sup>

Guardadas as devidas proporções e dimensões, é possível fazer um paralelo entre os três níveis de expressão propostos por Kerbrat-Orecchioni (2000) e os três polos de que fala Plantin (2011a).<sup>139</sup> Os níveis *lexical* e *morfológico* e o polo da *expressão enunciativa* podem ser vislumbrados nas falas de Pinard e de Sénard, em suas escolhas do vocabulário, dos verbos e seus tempos, da pontuação e, ainda, das temáticas tratadas. Já o nível *sintático* e os polos da *pragmática da emoção* e o *comunicacional* podem ser encontrados nas estruturas frasais, na prosódia, nos registros extraverbais dos discursos tanto da acusação quanto da defesa. Reafirmamos, aqui, a importância das figuras de retórica da exclamação e da interrogação e da sua associação com a entonação, e, por conseguinte, com as emoções.

No que diz respeito ao primeiro polo – *expressão enunciativa* –, nos escapa, por exemplo, as formas tonais das vozes *coléricas, indignadas, surpresas, temerosas*, dos advogados. Entretanto, como afirma Maingueneau (2001, 2005, 2006, 2008), mesmo na ausência do extra-verbal, é possível vislumbrar o tom no e do discurso. Já o

---

<sup>136</sup> No original: « Oh ! [...] Eh bien ! [...] Mon Dieu ! [...] Non ! [...] Ah ! Bravo ! [...] *Misereatur et l'Indulgentiam.* [...] *Quidquid per pedes, per aures, per pectus.* »

<sup>137</sup> Essas palavras em latim, ditas por Pinard, recuperam o momento da extrema-unção dada a Emma. Durante esse sacramento, é comum citar, em latim, o seguinte enunciado: “*Por esta santa unção e por sua grande misericórdia, que Deus te perdoe tudo que fizeste de mal pela ... vista, ouvido, olfato, gosto e palavras, tato, passos.*”

<sup>138</sup> Essa frase em latim dita por Sénard refere-se ao *ethos* de Flaubert, homem viajado e de mente aberta. Ao pesquisarmos essa frase, vimos que ela consta na *Odisseia*, de Homero, com a seguinte tradução: “*Aquele que visitou tantas cidades e conheceu a mente dos homens*”.

<sup>139</sup> Cf. também Gross, 1995 e Ungerer, 1997.

polo da *pragmática da emoção* leva em conta, além daquilo que compõe a expressão enunciativa, também a situação, os indutores e as transformações locais das disposições implicadas nas ações dos advogados. Isso nos leva a depreender o quão importante é o papel discursivo e social de Pinard e Sénard e a postura emocional que eles assumem ligada a essa situação de comunicação específica. O terceiro e último polo – o *comunicacional* (ou interacional) –, nos remete à situação de fala dos dois advogados, à relação entre as vozes, e à emergência das emoções a partir dos estímulos suscitados na e da interação verbal. (PLANTIN, 2011a)

Na confluência com os níveis estabelecidos por Kerbrat-Orecchioni (2000) e com os polos elencados por Plantin (2011a), podemos acrescentar os quatro princípios de que trata Ungerer (1997) que perpassam todas essas categorias. Não nos passa despercebido, por exemplo, o fato de Sénard usar, como forma de tratamento, a expressão *Monsieur Avocat Impérial* para se referir ao advogado de acusação. Os endereçamentos estão contidos, para Ungerer (1997), no primeiro princípio, o da *relevância emocional*. Vemos que a recorrência do uso dessa expressão (48 vezes) é uma estratégia argumentativa de Sénard também com o objetivo de ironizar Pinard, de ridicularizá-lo, no uso excessivo do termo diante do auditório e do júri. Além disso, essa ironia procura falsamente valorizar o advogado quando, na realidade, quer desvalorizá-lo. Coincidentemente ou não, é fato que logo após a ocorrência dessa forma de tratamento, Sénard faz críticas ao discurso e à postura da promotoria, o que nos leva ao *princípio da avaliação emocional*. (UNGERER, 1997; PLANTIN, 2011a)

Pinard e Sénard constroem seus discursos sempre baseados em comentários, com conotações às vezes positivas, às vezes negativas, a respeito não só do romance e sua personagem Emma, mas também de Flaubert, de suas posições morais e religiosas. Para tanto, eles se valem de um leque bastante amplo de advérbios e substantivos que podem induzir, desencadear variadas emoções no auditório. Agindo dessa forma, os advogados acabam por encenar seus papéis sociais e cumprem, assim, o *princípio da intensidade* da apresentação – a *mise en scène* (UNGERER, 1997; PLANTIN, 2011a). Nessa encenação, há, constantemente, a remissão a aspectos emocionais de domínios socialmente estabelecidos. Ambos os advogados recorrem, por exemplo, a passagens bíblicas, a descrições de personagens da Bíblia para fortalecer seus argumentos.

Ainda que todos esses princípios estejam presentes de forma *éparpillée* em nossa análise do processo, achamos por bem registrar alguns exemplos desses princípios, tanto no discurso de Pinard quanto no de Sénard:

Senhores, ao abordar este debate [...] Aqui eu estou contando, eu não estou citando [...] Oh! Meu Deus! [...] Conheceis agora a fisionomia da Sra. Bovary [...] Conheceis agora o colorido geral do quadro [...] Senhores, essa mulher adúltera [...] Vistes alguma vez um quadro mais lascivo? [...] É a cor lasciva, antes, durante e depois das quedas! [...] Por que, quando não há nem uma lágrima, nem um suspiro de Madalena por seu crime de incredulidade, por seu suicídio, por seus adultérios?<sup>140</sup> (PINARD, *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

Tende diante de vós, senhores, o acusado Sr. Gustave Flaubert [...] ele encontra-se ao meu lado [...] tenho aqui o direito de colocar-me como caução pessoal de meu cliente [...] permiti-me dizê-lo [...] ele é honesto e profundamente religioso [...] O Senhor Advogado Imperial se irrita sem razão do ponto de vista da consciência e do coração humano [...] Protesto energicamente! [...] Meu Deus [Emma Bovary e Rodolphe Boulanger] eles são inexperientes, ambos [...] pobres crianças [...] este livro é excelente em seu conjunto e seus detalhes são irrepreensíveis [...] ler-vos-ei o trecho incriminado e será toda a minha vingança.<sup>141</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Além disso, o uso de metáforas religiosas, artísticas, dentre outras, os ajuda a sensibilizar, a captar a atenção do auditório. A retomada e a descrição de várias passagens do romance servem aos advogados para adjetivarem aspectos emocionais específicos vividos por Emma, por Flaubert e pela sociedade francesa oitocentista em geral, valendo-se, assim, do *princípio de conteúdo emocional* (UNGERER, 1997; PLANTIN, 2011a).

---

<sup>140</sup> No original: « Messieurs, en abordant ce débat [...] Ici, je raconte, je ne cite pas. [...] Oh Mon Dieu ! [...] Vous connaissez maintenant la physionomie de madame Bovary [...] vous connaissez maintenant la couleur générale du tableau [...] Messieurs, cette femme est adultère [...] Avez-vous jamais vu un tableau plus lascif ? [...] C'est la couleur lascive, avant, pendant et après ces chutes ! [...] 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. 615-633)

<sup>141</sup> No original: « Messieurs, Monsieur Gustave Flaubert est accusé devant vous [...] il est auprès de moi [...] j'ai le droit de me poser comme la caution personnelle de mon client [...] permettez-moi de vous le dire [...] il est honnête et profondément religieux [...] Monsieur l'Avocat Impérial s'irrite à tort, au point de vue de la conscience et du coeur humain [...] Je proteste énergiquement [...] Mon Dieu ! [Emma Bovary et Rodolphe Boulanger] ils sont inexpérimentés l'un et l'autre [...] pauvres enfants [...] ce livre est excellent dans son ensemble, et les détails en sont irréprochables [...] je vais vous lire les passages incriminés, et ce sera toute ma vengeance. » (SÉNARD, *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

### 3.2. A *PATHEMIZAÇÃO* PELAS REGRAS PRESCRITIVAS

Retomamos, aqui, as cinco regras prescritivas com visadas *pathêmicas* propostas por Lausberg (1960) e (re)visitadas por Plantin (2011a) a saber: (i) Mostre objetos!; (ii) Mostre pinturas!; (iii) Descreva!; (iv) Mostre pessoas emocionadas!; (v) Saia do formato!. Ainda que essas regras tenham sido exemplificadas com excertos retirados do *corpus* no capítulo teórico, as aplicamos novamente, agora com novos exemplos.

No que diz respeito à regra 1 – Mostre objetos! –, vemos que ambos os advogados empunham o romance impresso *Madame Bovary* para subsidiar, semiotizar seus discursos e emocionar o público. A força da presença do objeto livro reforça o que se diz sobre ele e o liga ao evento fonte de emoção para contribuir no encadeamento da *pathemia* visada. Sénard vai ainda mais longe e exhibe também obras de Bossuet, Massillon, Sainte-Beuve, Montesquieu e Balzac para compará-las a de Flaubert. Além disso, a defesa expõe uma carta de apoio do escritor Lamartine dirigida nominalmente ao romancista. O fato de citar vários autores renomados e apresentar fisicamente seus textos durante a audiência ajuda não só na construção *ethótica* de Flaubert, mas também na dos advogados, através de uma associação que perpassa a intelectualidade e o reconhecimento público de todos os envolvidos. Vejamos, abaixo, alguns fragmentos dos discursos dos advogados nos quais é possível vislumbrar a regra 1:

Eis o romance que colocarei sob vossos olhos [...] Trata-se aqui de um romance inteiro. [...] Ler todo o romance? É impossível [...] Eis um retrato, senhores, como sabe fazê-lo, o Sr. Flaubert [...] Eis, senhores, uma descrição que nada deixará a desejar, espero, do ponto de vista da incriminação? [...] Assinalo aqui duas coisas, senhores, uma pintura admirável sob o ponto de vista do talento, mas uma pintura execrável do ponto de vista da moral.<sup>142</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 302-318)

Meu cliente recebeu esta carta de Lamartine, que não somente o encorajou, mas lhe disse: “Destes-me a melhor obra que li em vinte anos” [...] Eis o romance intitulado *La double méprise*, do Sr. Mérimée, no qual ele narra uma cena que se passa numa sege de posta [...] Este livro, colocado nas mãos de uma jovem mulher, poderia ter o efeito de arrastá-la para os prazeres fáceis [...] Este livro está

---

<sup>142</sup> No original: « Voici le roman que je mettrai sous vos yeux [...] Il s'agit ici d'un roman tout entier [...] Lire tout le roman? C'est impossible [...] Voilà un portrait, messieurs, comme sait les faire M. Flaubert [...] Voilà, messieurs, une description qui ne laissera rien à désirer j'espère, au point de vue de la prévention ? [...] Je signale ici deux choses, messieurs, une peinture admirable sous le rapport du talent, mais une peinture exécration au point de vue de la morale. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)

escrito com um poder de observação ao qual o senhor advogado imperial fez justiça [...] É de Bossuet! O que acabo de ler-vos é o fragmento de um discurso de Bossuet sobre os prazeres ilícitos [...] Vejam que Montesquieu descreve nas *Lettres Persanes* uma cena que nem mesmo pode ser lida.<sup>143</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

A regra 2 – Mostre pinturas! –, geralmente é usada na falta da regra 1, ou melhor, quando não é possível mostrar os objetos propriamente ditos. Ainda que Lausberg (1960) sustente que a segunda regra se faz necessária somente na ausência da primeira, vemos que, no caso do processo judicial contra Flaubert, ela é, de certa forma, utilizada para reforçar a primeira. A expressão *pintura* suscita, nesse contexto, duas possibilidades de leitura. Primeiramente, os advogados descrevem o fazer literário de Flaubert como se ele fosse um pintor de quadros, dado que a referência ao objeto *livro* e sua descrição são adaptadas tanto pela promotoria quanto pela defesa, através do uso de metáforas ligadas a pinturas, quadros, cores e pinceladas de Flaubert para se referir ao trabalho do romancista em *Madame Bovary*.

Essa regra 2 nos remete à figura retórica da metáfora, que, em linhas gerais, consiste na transferência de um termo para uma esfera de significação que não lhe é comum ou próprio, a partir de uma relação de semelhança (analogia) entre dois termos. Para Machado (1998), a metáfora, quando empregada em determinados atos de linguagem, proporciona à mensagem um poder de duplo sentido, podendo vir a influenciar, seduzir, persuadir o sujeito-destinatário que será atraído por esse jogo entre o que é dito e o que é sugerido ou evocado. Segundo Fiorin (2014), a figura da metáfora é uma concentração semântica, ou seja, ela leva em conta apenas alguns traços comuns a dois significados. Em outras palavras, o uso da metáfora dá concretude a uma ideia abstrata. Vale lembrar que a metáfora tem um valor argumentativo forte e aumenta, por conseguinte, a intensidade do sentido. Nessa perspectiva, as metáforas podem representar máscaras *pathêmicas* da emoção. Elas se tornam meios de escapar à frieza da língua, à lógica racional e denotativa do *logos*.

---

<sup>143</sup> No original: « Mon client a reçu cette lettre de Lamartine, non pas seulement un homme qui l'a encouragé, mais un homme qui lui a dit: 'Vous m'avez donné la meilleure oeuvre que j'aie lue depuis vingt ans.' [...] M. Mérimée, dans un roman intitulé *La Double Méprise* raconte une scène qui se passe dans une chaise de poste. [...] Ce livre, mis dans les mains d'une jeune femme, pourrait-il avoir pour effet de l'entraîner vers des plaisirs faciles [...] Ce livre est écrit avec une puissance d'observation à laquelle M. l'Avocat impérial a rendu justice [...] C'est Bossuet ! Ce que je viens de vous lire, c'est un fragment d'un discours de Bossuet sur les plaisirs illicites. [...] Montesquieu décrit dans les *Lettres persanes* une scène qui ne peut pas même être lue. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

O fato de analisar o romance como se fosse uma pintura nos aproxima, desse modo, da segunda possibilidade de leitura, elencada por Lausberg (1960) – mostre pinturas. Ao ler passagens do romance e ao utilizar metáforas relacionadas ao universo pictórico, Pinard e Sénard, eles próprios, pintam romanescamente as cenas daquilo que eles nomeiam de *quedas* de Emma. Além disso, os advogados vão mais longe e relacionam essas metáforas à temática da religiosidade. Esse procedimento não nos parece ser aleatório, mas sim proposital: pintar Emma e ligar os quadros à religião torna a visada *pathêmica* ainda mais eficaz:

[...] precisei alguns *retratos*, mostrei a Sra. Bovary em repouso e fiz-vos tocar as *cores lascivas* desse *retrato*! [...] Sem dúvida, o mais sério *retrato da obra*, o que *ilumina as outras pinturas*, é evidentemente o da Sra. Bovary [...] não é fazer o que chamei uma *pintura lasciva*? [...] Haverá nessa mulher adúltera que vai comungar alguma coisa da fé da *Madalena arrependida*? [...] Voluptuosa um dia, *religiosa* no dia seguinte, murmura a *Deus* as carícias adúlteras [...] Oh! Meu *Deus!*<sup>144</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318 – grifos nossos)

O Sr. Flaubert não diz outra coisa; é a mais *verdadeira pintura*, a mais impressionante [...] preciso, antes de retomar esta leitura, que o tribunal compreenda o *valor literário* deste *quadro* [...] *Todo esse quadro* é magnífico e sua leitura é irresistível [...] eis diante de vós seu *verdadeiro colorido* [...] não é um *colorido lascivo*, ele não está em parte alguma [...] *A elevação a Deus* dá à mulher esta consistência que a faz resignar-se diante das mil pequenas coisas da vida, que lhe faz entregar a *Deus* o que ela pode sofrer e *pedir-lhe a graça* de cumprir seu dever [...] A que se agarra, senhores, o *espírito* das crianças curiosas, ardentes, ternas, o *espírito* das jovens sobretudo?<sup>145</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358 – grifos nossos)

A terceira regra – Descreva! –, também é duplamente utilizada pelos advogados. Ao mesmo tempo que eles descrevem exaustivamente as ações de Emma Bovary, também expõem seus próprios procedimentos metadiscursivos. Nesse sentido, é facilmente perceptível que a descrição é a estrutura preponderante dos

---

<sup>144</sup> No original: « [...] j'ai précisé quelques portraits, j'ai montré madame Bovary au repos et je vous ai fait toucher les couleurs lascives de ce portrait ! [...] mais le portrait le plus sérieux de l'œuvre, qui illumine les autres peintures, c'est évidemment celui de madame Bovary. [...] n'est-ce pas faire ce que j'ai appelé une peinture lascive ? [...] Y a-t-il dans cette femme adultère qui va à la communion quelque chose de la foi de la Madeleine repentante ? [...] Voluptueuse un jour, religieuse le lendemain [...] murmure à Dieu les caresses adultères [...] Oh ! Mon Dieu ! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633 – grifos nossos)

<sup>145</sup> No original: « M. Flaubert ne dit pas autre chose; c'est la peinture la plus vraie, la plus saisissante [...] j'ai besoin, avant de reprendre cette lecture, que le tribunal saisisse la valeur littéraire empruntée à ce tableau [...] Tout ce tableau est magnifique, et la lecture en est irrésistible [...] voici devant vous sa véritable couleur [...] n'est pas une couleur lascive, n'est nulle part [...] C'est cette pensée-là qui donne à la femme cette consistance qui la fait se résigner sur les mille petites choses de la vie, qui la fait rapporter à Dieu ce qu'elle peut souffrir, et lui demande la grâce de remplir son devoir [...] A quoi messieurs se prend l'esprit des enfants curieux, ardents, tendres, l'esprit des jeunes filles surtout ? » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681 – grifos nossos)

discursos de ambos. Assim como Flaubert, Pinard e Sénard demonstram ser mestres na arte da descrição. No que diz respeito ao processo judicial, não se trata, evidentemente, de simples descrições do romance, mas sim de longas passagens específicas e exemplares, tidas como as mais representativas do caráter da personagem e de suas ações as mais *pathemizantes*. Na sequência, apresentamos dois grupos de excertos. Passemos, primeiramente, ao grupo que exemplifica a prática descritiva dos advogados na leitura do romance:

[...] ela valsara com um visconde e sentira uma perturbação desconhecida [...] Rodolphe Boulanger era um homem de trinta e quatro anos e tivera muito sucesso junto a conquistas fáceis; percebeu a Sra. Bovary, bastaram-lhe três ocasiões [...] Os amantes chegam até os limites extremos da volúpia! A Sra. Bovary quer que Rodolphe a rapte [...] A Sra. Bovary prodigara, lançara presentes nos braços de Rodolphe e de Léon, levava uma vida de luxo e, para enfrentar tantas despesas, assinara numerosas promissórias.<sup>146</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

[...] uma mulher que chega ao vício através de um casamento desigual e do vício no último grau de degradação e de infelicidade [...] a mulher que, em lugar de procurar acomodar-se à condição que lhe é dada, à sua situação, ao seu nascimento, em lugar de acostumar-se à vida que lhe pertence, preocupa-se com mil aspirações estranhas retiradas de uma educação por demais elevada para ela [...] algumas linhas depois a decepção chega e, segundo a expressão do autor, ela parece humilhada a seus próprios olhos [...] o remorso a rói, a despedaça.<sup>147</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Apresentamos, agora, o segundo grupo de excertos que ilustra o procedimento descritivo metadiscursivo:

Analisei o livro, contei sem esquecer uma página, em seguida incriminei [...] Aqui estou contando, não estou citando [...] Eis a segunda cena. Chego à terceira [...] contei o romance integralmente sem suprimir uma única cena [...] Senhores, a primeira parte de minha tarefa está realizada; contei, vou citar [...] Faço questão, senhores, de precisar-vos o caráter da obra literária do Sr. Flaubert [...] Mas basta

---

<sup>146</sup> No original: « [...] elle avait valsé avec un vicomte et éprouvé un trouble inconnu. [...] Rodolphe Boulanger c'était un homme de trente-quatre ans, il avait eu beaucoup de succès auprès des conquêtes faciles, il aperçut madame Bovary, il lui suffit de trois occasions [...] Les amants arrivent jusqu'aux limites extrêmes de la volupté ! Madame Bovary veut se faire enlever par Rodolphe [...] Madame Bovary avait prodigué, jeté les cadeaux à la tête de Rodolphe et de Léon, elle avait mené une vie de luxe, et, pour faire face à tant de dépenses, elle avait souscrit de nombreux billets à ordre. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)

<sup>147</sup> No original: « Il montre une femme allant au vice par la mésalliance, et du vice au dernier degré de la dégradation et du malheur [...] la femme qui, au lieu de chercher à s'arranger dans la condition qui lui est donnée, avec sa situation, avec sa naissance [...] au lieu de chercher à se faire à la vie qui lui appartient, reste préoccupée de mille aspirations étrangères puisées dans une éducation trop élevée pour elle [...] à quelques lignes plus loin la déception arrive, et, suivant l'expression de l'auteur, elle semble à ses propres yeux humiliée [...] le remords la ronge, la déchire. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

de detalhes! [...] Vejamos a primeira, a Sra. Bovary está perto da queda, prestes a sucumbir.<sup>148</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

O Sr. Gustave Flaubert encontra-se ao meu lado [...] Trago-vos aqui a afirmação do Sr. Gustave Flaubert [...] Venho aqui, neste recinto, cumprir um dever de consciência [...] Todavia, em meio a todas estas apreciações da literatura contemporânea há uma que quero relatar-vos [...] Permiti-me que vo-lo diga [...] Esta infeliz supressão é o processo [...] Li o trecho incriminado sem acrescentar uma palavra.<sup>149</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

No que diz respeito à quarta regra – Mostre pessoas emocionadas! –, vemos que os advogados recorrem abundantemente à personagem Emma Bovary, sobretudo quando ela se apresenta emocionada. O objetivo dessa regra é óbvio: *pathemizar* o público, por estímulo/contaminação. É sabido que mostrar uma pessoa chorando, sofrendo, é uma forma bastante eficaz de tocar aquele que vê essa cena. No caso da audiência, a personagem é mostrada ora como *feliz/infeliz, orgulhosa/envergonhada, ora iludida/desiludida, satisfeita/insatisfeita*, dependendo da visada de cada advogado. Cabe ressaltar que, como se trata de mostrar a personagem emocionada, ambos os advogados se valem das passagens de *Madame Bovary* que descrevem os estados *pathêmicos* de Emma:

A mediocridade doméstica levava-a a fantasias luxuosas, a ternuras matrimoniais e a desejos adúlteros [...] amaldiçoou-se por não ter amado Léon, teve sede de seus lábios [...] Um desejo supremo fazia tremer seus lábios secos; e suavemente, sem esforço, seus dedos se confundiram [...] com um longo frêmito e escondendo o rosto, ela se abandonou [...] Repetia a si mesma: ‘Tenho um amante! Um amante!’ Deleitando-se com essa ideia como com a de uma puberdade que a tivesse atingido.<sup>150</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

---

<sup>148</sup> No original: « J'ai analysé le livre, j'ai raconté, sans oublier une page. J'ai incriminé ensuite. Voilà la deuxième scène. J'arrive à la troisième [...] je l'ai raconté tout entier en n'en supprimant aucune scène. Messieurs, la première partie de ma tâche est remplie ; j'ai conté, je cite [...] Je tiens, messieurs, à vous préciser le cachet de l'œuvre littéraire de M. Flaubert [...] Assez de citations de détail ! [...] Voyons la première. Madame Bovary est près de la chute, près de succomber. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)

<sup>149</sup> No original: « M. Gustave Flaubert est auprès de moi [...] Je vous apporte ici l'affirmation de M. Gustave Flaubert [...] Je viens ici, dans cette enceinte, remplir un devoir de conscience [...] Pourtant, au milieu de toutes ces appréciations de la littérature contemporaine, il y en a une que je veux vous dire. [...] cette malheureuse suppression, c'est le procès [...] J'ai lu le passage incriminé sans y ajouter un mot. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

<sup>150</sup> No original: « La médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, les tendresses matrimoniales en des désirs adultères [...] elle se maudit de n'avoir pas aimé Léon, elle eut soif de ses lèvres. [...] un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches, et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent [...] et défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna [...] Elle se répétait : J'ai un amant ! un amant ! se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)



Quando sua mãe morreu, ela chorou muito nos primeiros dias. Mandou fazer um quadro fúnebre com os cabelos da defunta [...] Charles esperava-a e ela já sentia no coração aquela covarde docilidade que é, para muitas mulheres, ao mesmo tempo como o castigo e preço do adultério [...] Todavia, naquela testa coberta de gotas frias, naqueles lábios balbuciantes, naquelas pupilas desvairadas, naquele abraço apertado, havia algo de extremo, de vago e de lúgubre que Léon sentia insinuar-se entre eles, sutilmente, como para separá-los.<sup>151</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

A quinta regra – Saia do formato! –, diz respeito ao excesso, à ultrapassagem dos limites de formatação do discurso com o objetivo último de emocionar o mais fortemente possível o auditório e o júri. Temos dificuldades de aplicar essa última regra ao nosso *corpus*, tendo em vista que o gênero *processo judicial* não oportuniza um leque de opções de formato e tampouco é afeito a transgressões. As normas que regem esse gênero são bastante cristalizadas, formais e limitadas a um número restrito de comportamentos. Paradoxalmente, a audiência pode ser um lugar profícuo para o exagero e para a exacerbação da oratória e, por conseguinte, das emoções. Acreditamos que Pinard foge um pouco do formato quando demonstra as fragilidades da lei e também quando reconhece que Flaubert é um grande romancista, ainda que *Madame Bovary* contenha passagens incriminatórias e passíveis de punição. Além disso, Pinard também sai do formato previsível do gênero *processo judicial* ao resumir e detalhar excessivamente cenas do romance. Dito de outra maneira, mais da metade de seu discurso se limita a citações da obra de Flaubert. Sénard, por sua vez, também sai do formato. Em um discurso bem mais longo do que o da promotoria, ele retoma exaustivamente cada ponto levantado por Pinard para rebater, ponto por ponto, suas acusações e levar o auditório a aderir às suas teses de maneira emocionada.

### 3.3. O PROCESSO JUDICIAL: ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO

Por questões de gênero e pela situação específica de comunicação, é difícil imaginar que, em um tribunal de júri, em uma audiência, enfim, em discursos de acusação e de defesa, haja espaço para aquilo que Plantin (2011a) chama de

---

<sup>151</sup> No original: « Quand sa mère mourut, elle pleura beaucoup les premiers jours. Elle se fit faire un tableau funèbre avec les cheveux de la défunte [...] D'ailleurs, Charles l'attendait ; et déjà elle se sentait au coeur cette lâche docilité qui est pour bien des femmes comme le châtement tout à la fois et la rançon de l'adultère. [...] Cependant il y avait sur ce front couvert de gouttes froides, sur ces lèvres balbutiantes, dans ces prunelles égarées, dans l'étreinte de ces bras quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre qui semblait à Léon se glisser entre eux subtilement, comme pour les séparer. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

*comunicação emocional*, ou seja, que haja algo espontâneo, natural e não intencional. Acreditamos que tanto Pinard quanto Sénard se valem, sobretudo, da *comunicação emotiva*, aquela que é estrategicamente calculada, com a finalidade primeira e última de convencer, persuadir e *pathemizar*. Assim, essa classificação trabalhada por Plantin e seus colaboradores se mostra, como ele mesmo afirma, problemática, visto ser uma dicotomia que serve mais para fins didáticos do que para uma aplicação razoável. Dizemos “problemática” porque acreditamos ser difícil julgar até que ponto os discursos dos advogados são espontâneos, naturais, ou seja, construídos no calor das discussões (comunicação emocional) e até que ponto esses discursos são prévia e friamente pensados, arquitetados (comunicação emotiva). Além disso, os advogados até poderiam discursivizar emocionalmente de tal maneira que não nos seria possível perceber se houve a real intenção de emocionar o outro ou não, se as emoções foram sentidas por eles ou não. Vale lembrar que não é porque a comunicação é de ordem intencional e possui visada *pathêmica* que ela não seja autêntica. De toda forma, o que nos interessa, aqui, é a emoção discursivizada, importando pouco sua veracidade e sua espontaneidade.

Refletir se a promotoria e a defesa (se) emocionam, deliberadamente ou não, nos remete novamente à dicotomia razão *versus* emoção tratada por Charaudeau (2010a), Plantin (2011a) e Amossy (2010a), todos eles sustentando que argumentação, razão e emoção estão intrinsecamente ligadas entre si. Essa constatação é perceptível nos discursos de Pinard e Sénard, visto que se trata de textos jurídicos, argumentativos, racionais e estrategicamente repletos de emoções. Esses sentimentos pretendidos (manifestados? suscitados? vividos?) pelos advogados estão, evidentemente, ligados a valores morais daquela sociedade. Nesse contexto, uma mulher não pode e não deve trair seu marido, ainda que ela esteja infeliz no casamento. Um romance que aborda o adultério não pode e não deve ser publicado, por questões morais. Os advogados, cientes disso, jogam com os saberes partilhados, de crença e com os estereótipos para suscitar paixões, para *pathemizar*.

Como vimos no capítulo teórico, Amossy recorre a Barthes para ajudá-la em seu raciocínio sobre a questão da *doxa* e do *estereótipo*. Além dela, Leila Perrone-Moisés também retoma Barthes para tratar do mesmo tema. Ela lembra que, para o autor, “[...] em cada signo dorme esse monstro: um *estereótipo*”. Sobre a *doxa*, Perrone-Moisés, cita, ainda, um trecho de *Roland Barthes par Roland Barthes*: “[A Doxa] difunde e gruda, é uma dominância legal, natural; é uma geleia geral,

espalhada com as bênçãos do Poder; é um Discurso universal, um modo de jactância que já está de tocaia no simples fato de se tecer um discurso (sobre qualquer coisa).” (BARTHES, 1975 *apud* PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 58)

Pinard e Sénard demonstram buscar em seus discursos um certo equilíbrio entre o racional e o emocional, entre o razoável e o afetivo. Essas aparentes dicotomias nos levam a pensar em que medida esses discursos são paratáxicos. Ainda que haja neles um excesso de descrição minuciosa e de citação literal do romance, o que poderia levar a entender que busca-se construir argumentos isentos de subjetividade e de emoção, o requisitório e a defesa não se encaixam naquilo que Amossy chama de texto/discurso paratáxico (AMOSSY, 2011). Ao contrário, o que percebemos é que esses discursos são altamente subjetivos e emotivos, embora compreendidos em um gênero – jurídico/processo judicial –, que se pretende, prioritariamente, racional e objetivo, baseado em fatos e em dados.

Entretanto, a “parataxia” (AMOSSY, 2007), pode ser vislumbrada, pelo fato de os advogados partilharem com os presentes no tribunal o mesmo sistema de valores. Nesse sentido, podemos afirmar que as temáticas do adultério, do suicídio e da morte de Emma, todas elas ligadas à religiosidade e aos bons costumes, são suficientes para *pathemizar* por si só o auditório e o júri. Esse compartilhamento dos saberes de crença subjaz os discursos dos advogados e os torna capazes de disparar o gatilho da *pathemização* sem dificuldades, mesmo que a exposição aparente ser objetiva e racional, dimensão calcada na concretude da obra, na escrita de Flaubert.

Para além da *pathemização* da e na obra de Flaubert, Pinard e Sénard também se valem daquilo que Amossy (2008b) chama de *ethos pathêmico*. Eles próprios delineiam seus *ethé* discursivos (entre o dito e o mostrado) ao dizerem, direta ou indiretamente, “sou advogado”, “sou cristão”, “sou homem de bem” e “sou contra o adultério”, dentre outras falas *ethóticas*. (MAINGUENEAU, 2005, 2008). Temos também o delineamento de seus *ethé* feito por nós a partir de suas falas. A união, ou melhor, a interseção entre *ethos* e *logos* desencadeia, assim, o *pathos*. Em suma, o *ethos* de cada advogado também *pathemiza*, aflora emoções naqueles que os ouvem e os leem. Os advogados parecem buscar um equilíbrio no jogo entre *ethos*, *pathos* e *logos*, entre argumentação e persuasão, sem que haja a primazia de um sobre o outro. Lembrando mais uma vez Amossy (2008b), vemos que Pinard e Sénard constroem seus discursos a partir de uma “racionalidade afetiva” e de uma “emotividade racional”, concomitantemente.

### 3.4. DAS MODALIDADES ARGUMENTATIVAS NOS DISCURSOS DOS ADVOGADOS

A forma como os advogados modelam e modalizam argumentativamente seus discursos se encaixa nas seis modalidades argumentativas de que fala Amossy (2008a). A *modalidade demonstrativa* é perceptível no processo judicial em toda sua extensão, visto que os advogados buscam, o tempo todo, obter a adesão dos presentes por meio da demonstração (supostamente) racional e também do raciocínio apoiado em provas. A leitura de passagens do romance feita pelos advogados e os argumentos construídos a partir dessa exposição configuram importante característica de seus discursos *pathêmicos* revestidos de racionalidade:

Assim, a partir desse primeiro erro, dessa primeira queda, ela faz a glorificação do adultério, ela canta o cântico do adultério, sua poesia, suas volúpias. Eis, senhores, o que para mim é bem mais perigoso, bem mais imoral do que a própria queda! [...] Conheceis no mundo, senhores, uma linguagem mais expressiva? Vistes alguma vez um quadro mais lascivo? <sup>152</sup> (PINARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 309)

Agora mostro-vos, através de uma análise fiel, que o romance, longe de dever ser apresentado como lascivo, deve ser, pelo contrário, considerado como uma obra eminentemente moral. <sup>153</sup> (SÉNARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 343)

A segunda modalidade – a *pathética* –, é facilmente detectável quando os advogados visam emocionar o auditório. Cada um à sua maneira e com estratégias e objetivos distintos, Pinard e Sénard recorrem a argumentos *pathemizantes*, sempre em busca de tocar os ouvintes para obter sua adesão. No caso de Pinard, ele repete, excessivamente, por exemplo, os adjetivos *vulgar*, *volúpia*, *adultério*, dentre outros já mencionados anteriormente, para despertar emoções negativas em relação a Emma e a Flaubert. No caso de Sénard, além de tentar neutralizar as emoções negativas suscitadas pela acusação, ele busca revertê-las em positivas. Percebemos também que, ao criticar constantemente os argumentos de Pinard, Sénard busca despertar no auditório emoções negativas em relação à promotoria, visando, assim, transferir ou

---

<sup>152</sup> No original: « Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle fait glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même ! [...] Connaissez-vous au monde, messieurs, un langage plus expressif ? Avez-vous jamais vu un tableau plus lascif ? » (PINARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 623)

<sup>153</sup> No original: « Maintenant, je vous montre par une analyse fidèle que le roman, loin de devoir être présenté comme lascif, doit être au contraire considéré comme une œuvre éminemment morale. » (SÉNARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 663)

devolver a negatividade para Pinard, diminuir a força argumentativa do discurso do adversário e, por conseguinte, deixar para Flaubert o legado de marcas discursivas de positividade: “Haverá algo análogo no que acabo de vos ler? ‘Este algo de lúgubre que se insinua entre eles para separá-los’ não será, pelo contrário, a excitação do horror do vício?”<sup>154</sup> (SÉNARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 341)

A terceira modalidade – a *pedagógica* –, geralmente ligada à metadiscursividade, pode ser vislumbrada principalmente nos momentos iniciais dos discursos dos advogados:

Senhores, ao abordar este debate, o ministério público encontra-se em presença de uma dificuldade que não pode dissimular. [...] Que fazer nesta situação? Qual é o papel do ministério público? [...] Senhores, a primeira parte de minha tarefa está realizada [...] Conteí o romance. Em seguida incriminei-o [...] <sup>155</sup> (PINARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 302-318)

Venho aqui, neste recinto, cumprir um dever de consciência, após ter lido o livro, após ter sentido exalar, com essa leitura, tudo o que há em mim de honesto e de profundamente religioso [...] Permitti-me resumir tudo isso [...] Vede, vou ler-vos o trecho incriminado e será toda a minha vingança, pois o autor precisa ser vingado. <sup>156</sup> (SÉNARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Eles explicam, passo a passo, as etapas que vão percorrer, elucidam informações gerais sobre o romance e seu autor, fazem perguntas retóricas e as respondem logo em seguida, dentre outros recursos que lhes permitem atribuir uma posição superior, ou seja, a de mestre de seu discurso, a de dono da palavra. Ao proceder dessa forma, eles se colocam como os detentores dos saberes e os transmitem aos presentes – aqueles que ocupam o lugar de “aprendizes” – levando-os a uma reflexão sobre as temáticas abordadas.

A quarta modalidade, chamada por Amossy de *co-construção*, pode ser vislumbrada nos momentos em que os advogados dialogam, buscando esclarecer

---

<sup>154</sup> No original : « Est-ce qu'il y a quelque chose d'analogue dans ce que je viens de vous lire ? Est-ce que ce n'est pas, au contraire, l'excitation à l'horreur du vice que 'ce quelque chose de lugubre qui se glisse entre eux pour les séparer' ? » (SÉNARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 661)

<sup>155</sup> No original: « Messieurs, en abordant ce débat, le ministère public est en présence d'une difficulté qu'il ne peut pas se dissimuler. [...] Que faire dans cette situation ? Quel est le rôle du ministère public ? [...] Messieurs, la première partie de ma tâche est remplie. [...] J'ai raconté le roman, je l'ai incriminé ensuite. » (PINARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 615-633)

<sup>156</sup> No original: « Je viens ici, dans cette enceinte, remplir un devoir de conscience, après avoir lu le livre, après avoir senti s'exhaler par cette lecture tout ce qu'il y a en moi d'honnête et de profondément religieux. [...] Permettez-moi de résumer tout ceci. [...] Tenez, je vais vous lire le passage incriminé, et ce sera toute ma vengeance. J'ose dire ma vengeance, car l'auteur a besoin d'être vengé. » (SÉNARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

alguns mal-entendidos, retomando a fala um do outro, co-construindo, assim, respostas para as questões levantadas:

Se tivéssemos dito isso, com que raio não teríeis tentado abater-nos, Sr. Advogado Imperial! [...] Vedes, portanto, Sr. Advogado Imperial, o quanto é temerária – para não usar uma expressão que por ser exata, seria mais severa – a acusação de que havíamos tocado em coisas santificadas. [...] <sup>157</sup> (SENARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Pelo fato de Sénard ser o segundo a discursar, todo o seu texto se propõe como um diálogo, com respostas pontuais a cada polêmica levantada pela promotoria. Ainda que o gênero processo judicial, a princípio, não preveja, Pinard se sente no direito de replicar algumas das colocações de Sénard, interrompendo o discurso do colega: “Não, eu o indiquei. [...] Não disse que esse trecho era lascivo. [...] Não citei nenhuma dessas frases. [...] Não disse que se encontrava aí.” <sup>158</sup> (PINARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 328, 333, 342, 348)

A *modalidade negociada* não é encontrada de maneira significativa no processo judicial, pois os advogados não buscam uma solução comum para o problema. Apesar de ocuparem posições divergentes e conflituosas, como é descrita em tal modalidade por Amossy (2008a), não há a busca de um consenso, visando o bem de todos. É compreensível a ausência da modalidade negociada no processo judicial, tendo em vista a especificidade desse gênero discursivo. Se, por um lado, temos a promotoria que quer condenar Flaubert, por outro, temos seu advogado que quer inocentá-lo. Não há como chegar a um acordo que satisfaça ambas as partes.

A sexta e última modalidade – a *polêmica* –, também é vista em todo o processo judicial. Os advogados, através de argumentos contrários, procuram defender seus pontos de vista, em uma confrontação intensa. Pinard e Sénard se mostram em desacordo a maior parte do tempo e tentam obter a convicção do júri, desacreditando o opositor e atacando as teses adversárias:

---

<sup>157</sup> No original: « Si nous avons dit cela, de quelle foudre n'auriez-vous pas tenté de nous accabler, Monsieur l'Avocat impérial. [...] Vous voyez donc, Monsieur l'Avocat impérial, combien est téméraire - pour ne pas me servir d'une expression qui, pour être exacte, serait plus sévère - l'accusation que nous avons touché aux choses saintes. » (SENARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

<sup>158</sup> No original: « Non, je l'ai indiqué [...] Je n'ai pas dit que ce passage fût lascif [...] Je n'ai cité aucune de ces phrases-là [...] Je n'ai pas dit qu'il y en eût là-dedans. » (PINARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 645, 651, 662, 668)

Protesto energicamente contra este título dado pela promotoria à obra de Flaubert: *História dos adultérios de uma mulher de província*. [...] O Ministério Público irrita-se, e creio que se irrita sem razão [...] Seria conveniente olhar um pouco mais longe [...] O Sr. Advogado Imperial não leu tudo. Declaro que nada é mais falso do que o que se disse há pouco sobre o colorido lascivo. O colorido lascivo! Onde tomastes tal expressão? [...] Quero responder às admoestações do Sr. Advogado Imperial.<sup>159</sup> (SENARD *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 319-358)

Vemos nesses excertos que, enquanto Pinard, por ser o primeiro a discursar, investe contra o romance *Madame Bovary* e seu autor, Sénard, por sua vez, ataca recorrentemente o discurso da promotoria, contra-argumentando, ponto a ponto, cada uma das acusações de Pinard. Isso significa dizer que a modalidade polêmica é mais facilmente encontrada no discurso da defesa.

#### 4. INICIAÇÃO ÀS *QUEDAS* DE EMMA: O BAILE DE VAUBYESSARD

O Advogado Imperial não economiza palavras para desaprovar os comportamentos de Emma, assim como não economiza expressões *pathêmicas* para descrever os erros, ou melhor, as *quedas* da personagem, como ele próprio nomeia. Emma inicia sua ruína, segundo Pinard, no baile de Vaubyessard, momento em que ela se encanta e se apaixona, ainda mais, pela nobreza, com seus costumes, sua beleza e sua sensualidade. Os bailes, no imaginário social, naquela época e ainda hoje, geralmente são vistos como glamourosos, onde as convidadas são belas como princesas de contos de fadas, bem vestidas e felizes em seus castelos deslumbrantes, e onde os homens são como príncipes charmosos, encantadores e atraentes. Assim sendo, esses clichês acabam por influenciar a visão de mundo de Emma e a levam a *pathemizações* as mais variadas. Quando ela acredita que esse universo está ao seu alcance, as *pathemias* são positivas – Emma se sente *feliz, alegre e realizada*; quando ela volta à sua realidade, as *pathemias* são negativas – ela se sente dividida entre esses dois mundos, *desajustada* e isso lhe traz *sofrimento, decepção e indignação*. Ou seja,

---

<sup>159</sup> No original: « Je proteste énergiquement contre le titre de l'œuvre donné par le ministère public : *Histoire des adultères d'une femme de province* [...] Le ministère public s'irrite, et je crois qu'il s'irrite à tort [...] Mais il fallait regarder un peu plus loin [...] M. l'Avocat impérial n'a pas tout lu [...] je déclare que rien n'est plus faux que ce qu'on a dit tout à l'heure de la couleur lascive. La couleur lascive ! Où donc avez-vous pris cela ? [...] Je veux répondre aux reproches de M. l'Avocat impérial. » (SENARD *apud* FLAUBERT, 1951, p. 634-681)

as emoções de Emma, nesse momento específico do baile, muito provavelmente têm suas raízes nos estereótipos que compõem seu universo de crença. (AMOSSY, 2010a)

Cabe acrescentar que há pelo menos mais duas razões que justificam todo o envolvimento e encantamento de Emma no/pelo baile. A primeira razão é que ela viveu parte de sua vida em um convento que promovia uma educação religiosa, mas onde sonhar também era possível. Nesse ambiente, Emma iniciou-se na leitura de romances românticos. A segunda razão se dá porque, através dessas leituras, Emma foi levada a se imaginar vivendo em mundos diferentes do seu; ela experimentava, desse modo, por espelhamento, uma vida plena de aventuras e episódios romanescos. A solução encontrada por Emma, para sobreviver a esses conflitos, foi a de recorrer aos subterfúgios, fossem eles movidos pela religião, pela literatura, pela aquisição de belos objetos e/ou, então, por aventuras extraconjugais. Mas isso tudo o que foi dito não passa de uma interpretação da história de um livro. E essa interpretação é tomada como uma verdade no julgamento de Flaubert.

Percebemos que essa fragilidade de Emma diante da Literatura não é privilégio seu. Pinard e Sénard também vivem situação semelhante, pois veem na literatura uma válvula de escape. Ambos se sensibilizam, se emocionam com *Madame Bovary*, ambos atestam que a literatura é uma arma poderosa, capaz de educar e esclarecer ou desvirtuar e alienar. A diferença entre eles e Emma estaria no fato de que eles, enquanto indivíduos empíricos, têm consciência dessa força da Literatura; Emma, não passa de uma personagem de um “mundo de papel”.

Assim, Pinard e Sénard podem estar conscientes de que estão julgando uma personagem literária, mas mesmo assim, *pathemizam* (-se) de tal forma que parecem não enxergar a diferença, o limite entre o real e o ficcional. De certa maneira, talvez o “defeito” de ser influenciável que atribuíam a Emma, fosse na verdade, um defeito deles, enquanto leitores/interpretantes de personagens fictícias, no século XIX. Isso porque eles também vivem sob a égide dos mesmos clichês, das mesmas *idées reçues* vivenciadas por Emma e pela sociedade francesa oitocentista.

Para Pinard, prisioneiro de uma série de lugares-comuns, é inaceitável que uma mulher casada (ainda que personagem de romance) valse com diversos homens desconhecidos e, ainda por cima, sinta um « *trouble inconnu* » por um visconde. No imaginário social ao qual Pinard pertence, uma mulher honrada tampouco pode se encantar com o fato de que o duque possua diversas amantes, dentre as quais uma rainha. Assim, respaldado pelas regras morais vigentes, ele parece convencido que



uma boa esposa não pode considerar seu marido e seu casamento insuportáveis por não terem o *glamour* e o refinamento, seja dos romances românticos que a personagem lera, seja os do castelo de Vaubyessard.

O Advogado Imperial vê na iniciação de Emma « *toutes les ardeurs de la volupté!* ». E, em mais um efeito de espelhamento, Pinard busca emocionar o auditório com seu discurso *pathemizado*, traçando o *ethos* da personagem como o de uma mulher vil, desequilibrada, com instintos perversos, ambiciosa e capaz de ações imorais. Em razão de tudo isso, a acusação diz ter certeza de que o romance deve ser censurado, já que ele, ao ser lido pela burguesia honrada, provocará nela efeitos nefastos e a desviará dos seus preceitos morais, colocando, por conseguinte, em risco, os pilares daquela sociedade – a família e a propriedade.

O advogado de defesa, por sua vez, opta por não dar muita ênfase a essa iniciação às *quedas* de Emma desenhadas por Pinard e, estrategicamente, busca anular os efeitos *pathêmicos* negativos dessa parte do discurso do adversário. Sénard não perde a oportunidade de ironizar o exagero na postura da promotoria, que vê, na descrição que Flaubert faz do baile e da valsa, algo lascivo, imoral e, por conseguinte, condenável. A defesa argumenta que não há ninguém que participe ou assista a um baile que não se emocione, que não sinta prazer, alegria em participar desse evento, e nem mesmo Pinard e sua família estariam livres dessa *pathemização* semelhante à vivenciada por Emma. Dessa maneira, Sénard coloca todos os envolvidos no mesmo nível de equiparação e, por conseguinte, no mesmo escopo moral e *pathêmico*:

Mas acusais então a própria valsa, essa dança de nossos bailes modernos [...] Pensais que, na descrição de Flaubert, a Sra. Bovary é lasciva. Mas não há nenhum homem, e não excetuo vossa pessoa, que tendo assistido a um baile, tendo visto essa espécie de valsa, que não tenha tido no pensamento o desejo de que sua mulher ou sua filha abstivesse-se desse prazer que tem algo de selvagem.<sup>160</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 335)

Essa cena do baile e a discussão em torno dela nos leva a confirmar que Emma, Flaubert, Pinard e Sénard – todos juntos, fato que não deixa de ter um sabor irônico – manifestam suas emoções a propósito daquilo que eles imaginam e daquilo

---

<sup>160</sup> No original: « Mais accusez donc la valse elle-même, cette danse de nos grands bals modernes [...] Vous trouvez que dans la description de Flaubert Mme Bovary est lascive. Mais il n'y pas un homme, et je ne vous excepte pas, qui, ayant assisté à un bal, ayant vu cette sorte de valse, n'ait eu en sa pensée le désir que sa femme ou sa fille s'abstînt de ce plaisir qui a quelque chose de farouche. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 653)

que possa ser nomeado de intencional, ou seja, suas emoções se inscrevem, inequivocamente, em um quadro de racionalidade subjetiva, ligada à representação (psicossocial) de um conjunto de possíveis, que envolve experiências pessoais, situações vividas e saberes de conhecimento e de crença.

Desse modo, essa racionalidade das emoções dos sujeitos supracitados está a serviço de um agir para alcançar objetivos específicos de cada um, cujos agentes seriam, de uma maneira ou de outra, os próprios beneficiários. Assim, a racionalidade das emoções compreende uma visada acional desencadeada por algo da ordem do desejo (CHARAUDEAU, 2010a). Emma, por exemplo, deseja um amante, deseja ser feliz; Flaubert deseja ser inocentado e reconhecido por seu trabalho literário; Pinard e Sénard desejam ganhar a causa e a fama.

As emoções dos dois advogados, por exemplo, além de estarem associadas a informações e a conhecimentos que eles possuem da personagem Emma e de seu autor, advêm de uma espécie de julgamento subjetivo que cada um deles fez sobre os dados que puderam coletar dos dois “réus”. As emoções dos juristas são, assim, simplesmente, fruto de uma espécie de crença e de julgamento que desenvolveram a propósito de Emma e de Flaubert e das ações de ambos, ou melhor, são interpretações subjetivas das circunstâncias (ficcionalis e reais) baseadas em julgamentos de ordem moral, apoiados nas crenças partilhadas pelo grupo social ao qual eles pertenciam, e, conseqüentemente, dependentes também das sanções morais desse grupo. Remetemo-nos, mais uma vez, a Charaudeau, que assevera que “[...] as emoções e as crenças estão indissolúvelmente ligadas: qualquer modificação de uma crença leva a uma modificação da emoção.” (CHARAUDEAU, 2010a, p. 29). Na sequência, aprofundamos um pouco mais nos julgamentos subjetivos e *pathêmicos* dos advogados diante das ações de Emma.

#### 4.1. A PRIMEIRA *QUEDA*: O ADULTÉRIO COM RODOLPHE BOULANGER

A primeira *queda* de Emma, segundo Pinard, diz respeito ao seu envolvimento com seu primeiro amante – Rodolphe Boulanger –, um homem de trinta e quatro anos e descrito, pelo próprio advogado, como alguém de temperamento violento, e conhecido como conquistador de mulheres. Para Pinard, Emma foi uma presa fácil, visto que o burguês precisou de “apenas” três encontros com ela para conseguir o que

queria. O promotor descreve e cita a passagem na qual Emma e Rodolphe se tornam amantes e o momento em que o fato é consumado pela primeira vez. Pinard interpreta, à sua maneira, a cena em que Emma volta para casa, depois de sua *queda*:

Quando enfim se refez, após se refazer do cansaço da volúpia, ela voltou para casa, para aquele lar onde iria encontrar um marido que a adorava, após sua primeira falta, após esse primeiro adultério, após essa primeira queda, terá sido o remorso, e foi o sentimento de remorso o que ela sentiu, diante desse marido enganado que a adorava? Não! Com a cabeça erguida, voltou glorificando o adultério. [...] Assim, a partir desse primeiro erro, a partir dessa primeira queda, ela faz a glorificação do adultério, ela canta o cântico do adultério, sua poesia, suas volúpias. Eis, senhores, o que para mim é bem mais perigoso, bem mais imoral do que a própria queda!<sup>161</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 309)

Parece-nos que o que mais incomoda a promotoria nessa *queda* é o fato de Emma, depois de trair Charles, não sentir nenhum *remorso*; muito pelo contrário, ela se sente muito *feliz* com o que fez e glorifica o adultério. Emma, ao voltar para casa, sente-se *apaixonada, maravilhada, delirante, extasiada, feliz e orgulhosa* com o fato de ter um amante, na visão do narrador.

O promotor busca emocionar seu auditório enfatizando justamente a ausência de uma *pathemia* específica em Emma, qual seja, a de *remorso*, após ter traído seu (bom) marido. Se ela tivesse consciência de ter agido mal e se sentisse tocada pelo *remorso* da traição, temos a impressão de que Pinard a teria perdoado desse crime, pelo menos é o que seu discurso deixa entender.

A *pathemia* do *remorso* se liga, inexoravelmente, a um código moral socialmente partilhado. É um sentimento de (auto)censura a partir de um ato praticado que vai de encontro àquilo que é coletivamente tido como correto e aceitável. Lembremo-nos da origem da palavra *remorso*. Segundo o dicionário Houaiss<sup>162</sup>, *remorso* vem do latim *remorsus, remordere*, que significa “voltar a morder”, que, por sua vez, se liga semanticamente a “dilacerar, ferir, torturar, atormentar”, palavras vinculadas a *pathemias* negativas, *angustiantes* e que podem provocar *vergonha*. Para

---

<sup>161</sup> No original: « Lorsqu'elle se fut relevée, lorsqu'après avoir secoué les fatigues de la volupté, elle rentra au foyer domestique, à ce foyer où elle devait trouver un mari qui l'adorait, après sa première faute, après ce premier adultère, après cette première chute, est-ce le remords, le sentiment du remords qu'elle éprouve, au regard de ce mari trompé qui l'adorait ? Non ! le front haut, elle rentra en glorifiant l'adultère [...] Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle fait glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés. Voilà, messieurs, qui pour moi est bien plus dangereux, bien plus immoral que la chute elle-même ! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 622)

<sup>162</sup> <http://houaiss.uol.com.br> (consultado em 9 de novembro de 2015)

que se concretize como positividade, o *remorso* deve servir de aprendizado àquele que o experienciou, para que ele busque melhores escolhas no futuro. Essa definição vai de par com o que pensa Pinard e, de certa forma, Sénard.

Na sociedade burguesa de Emma e também na de Pinard, Sénard e Flaubert, o ato de trair o marido deve ser considerado uma falta grave e, por conseguinte, ser objeto de *remorso*, de *vergonha*. Geralmente, o *remorso* vem acompanhado de outras *pathemias*, tais como a *tristeza* e a *angústia*, por se ter cometido um erro, e o *medo* da censura imposta pela sociedade. Assim sendo, o *arrependimento* pode transitar entre a negatividade e a positividade, ou seja, ainda que ele represente uma falta (-), ele pode representar uma postura de *dignidade* do sujeito (+), visto que houve o reconhecimento dessa falta.

Se, por um lado, Pinard critica a ausência da *pathemia* do *remorso* em Emma e a presença das *pathemias* da *alegria*, do *amor* e da *felicidade*, visando e incitando a *pathemia* da *indignação* e da *cólera* em seu auditório, Sénard, por outro lado, busca desconstruir esse discurso, mostrando que, apesar de Emma sentir, no primeiro momento, *alegria*, *delírio* e *prazer*, em um segundo momento, ela experimenta, sim, o sentimento de *remorso*:

[...] se o primeiro momento, o primeiro instante dessa queda, excita nessa mulher uma espécie de transporte de alegria, de delírio, algumas linhas depois, a decepção chega e, segundo a expressão do autor, ela parece humilhada a seus próprios olhos. Sim, a decepção, a dor, o remorso chegam no mesmo momento. [...] o remorso a corrói, a despedaça.<sup>163</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 322)

Em contraposição ao sentimento negativo de *aversão* e *desprezo* pela personagem visado por Pinard, Sénard se vale do seu inverso, ou seja, busca desenhar Emma como alguém digna de *dó* e, com isso, visa suscitar, no auditório, sentimentos considerados mais nobres, tais como a *piedade*, a *compaixão* e a *clemência*.

A *pathemia* da *piedade* – e seus correlatos –, tem um estreito lastro com a prática das leis religiosas; se liga ao universo religioso cristão, à devoção. Segundo o

---

<sup>163</sup> No original: « [...] si le premier moment, le premier instant de cette chute excite chez cette femme une sorte de transport de joie, de délire, à quelques lignes plus loin la déception arrive, et, suivant l'expression de l'auteur, elle semble à ses propres yeux humiliée. Oui, la déception, la douleur, le remords lui arrivent à l'instant même. [...] le remords la ronge, la déchire. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 638)

dicionário Houaiss<sup>164</sup>  *piedade*, do latim  *pietas*, é sinônimo de  *compaixão*, de  *dó*, de  *lástima* e de  *misericórdia*. Esse vocábulo também remete ao cumprimento dos deveres para com os pais, a pátria e os deuses. Segundo Aristóteles (2012, p. 111), a  *piedade* “[...] consiste numa certa pena causada pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afetando quem não merece ser afetado”. Para o filósofo grego, aquele que sente  *piedade* do outro se encontra em uma situação na qual ele reflete sobre si mesmo e sobre a possibilidade de sofrer algum mal semelhante. Para complementar esse raciocínio, citamos Charaudeau, que assevera que

A compaixão ou o ódio que se manifestam em um sujeito não é o simples resultado de uma pulsão, não se mensura somente por uma sensação de torpor ocasionada pela adrenalina; ela é vivenciada na representação de um objeto que afeta o sujeito ou que ele procura combater. (CHARAUDEAU, 2010a, p. 28)

Dito de outra maneira, os sentimentos de  *compaixão* e  *ódio*, ainda que não considerados universais, visto que suas construções dependem da análise do outro e também do universo situacional da comunicação, podem ser explicados por sua forte ligação com o imaginário social, com os saberes de crença e com os estereótipos que estão contidos nessa situação de comunicação ou que a regem.

Em busca da  *compreensão* e da  *indulgência* do auditório, Sénard justifica as ações da personagem, desenhando seu  *ethos*, ao afirmar que ela é uma mulher inexperiente, ingênua e que não percebe a gravidade de seus atos; por isso, merece o  *perdão*. Emma é, segundo a defesa, uma mulher ignorante e também alguém que  *se arrepende*, que  *se entristece* depois de ter relações sexuais com Rodolphe. Nesse sentido, Sénard assevera que:

[...] em lugar de procurar a felicidade em sua casa, em sua união, Emma a procura em intermináveis devaneios e que em breve, encontrando em seu caminho um jovem com quem ela mantém uma troca aprazível de palavras, faz seu mesmo jogo (meu Deus! Como ambos são inexperientes) [...] Todavia, a ignorância do rapaz e sua própria ignorância a preservam de um primeiro perigo.<sup>165</sup> (SÉNARD, 1857  *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 322)

---

<sup>164</sup> Cf. <http://houaiss.uol.com.br> (consultado em 9 de novembro de 2015)

<sup>165</sup> No original: « [...] au lieu de chercher le bonheur dans sa maison, dans son union, Emma cherche le bonheur dans d'interminables rêvasseries, et puis, qui, bientôt, rencontrant sur sa route un jeune homme qui coquette avec elle, joue avec elle le même jeu (mon Dieu ! ils sont inexpérimentés l'un et l'autre) [...] Cependant l'ignorance du jeune homme et sa propre ignorance la préservent d'un premier danger. » (SÉNARD, 1857  *apud* FLAUBERT, 1951, p. 637)

Percebemos que nessa primeira *queda* de Emma há uma profusão de sentimentos conflitantes. As cenas nas quais Flaubert descreve o adultério de Emma com Rodolphe são repletas de *pathemias* que variam da positividade à negatividade: *amor, felicidade, alegria, orgulho, gozo e prazer (+); remorso, vergonha, tristeza, sofrimento e dor (-)*. Todo esse conjunto de *pathemias* vivenciadas pela personagem advém de um fato específico: o adultério e seus desdobramentos.

Pinard acusa Emma e Flaubert de, nas cenas de amor da personagem com seus amantes, exaltarem o adultério, o que para ele é inaceitável, é criminoso. Na verdade, Emma e Flaubert incorrem em dois crimes, segundo a promotoria: um no universo da ficção e outro no mundo real. No romance, Emma é culpada por ter traído e sentido prazer nesse ato. Flaubert, por sua vez, é culpado por ter feito do adultério uma forma de *poesia*. Mais grave e perigoso do que o próprio adultério é, assim, enaltecer esse crime. Chama-nos a atenção o fato de Pinard acusar Flaubert e Emma de apologia ao adultério quando contabilizamos o uso da palavra “adultério” (e sua variante “adúltera”) onze vezes no romance *Madame Bovary*, enquanto que, no requisitório de Pinard, esse mesmo conjunto de palavras se dá quarenta vezes. Nesse sentido, nos perguntamos: quem, afinal, estaria fazendo apologia ao adultério?

A interseção entre o mundo real e o universo ficcional construída pelos dois advogados aponta para fatores de ordem situacional e enunciativa. Tanto Pinard quanto Sénard se debruçam sobre as instâncias envolvidas no processo enquanto tal e também sobre as instâncias envolvidas no universo ficcional, ou seja, no universo interno do romance *Madame Bovary*. Eles se valem, aparentemente de maneira indistinta e indiscriminada, desses dois universos, o real e o ficcional, apagando as fronteiras entre os contextos psicossociais e históricos das situações de comunicação específicas. Isso nos leva a pensar que, por mais que tenhamos consciência da divisão entre os mundos ficcional e real, a Literatura nos emociona, nos leva e nos eleva a outros mundos, nos faz viver outras vidas, nos faz sofrer e chorar, fruir e sorrir, enfim, nos *pathemiza*.

Percebemos, entretanto, que a confluência entre os dois mundos e o espelhamento entre eles não é privilégio dos dois advogados e de Emma. Flaubert também amalgama realidade e ficção, seu mundo e o de Emma. Nessa perspectiva, ele acaba por discursivizar, textualizar seus próprios sentimentos tais como o de *desprezo* e de *repúdio* pelos costumes da província, pela Literatura em voga, pela Medicina, pelos políticos, enfim, pela sociedade francesa burguesa oitocentista de um

modo geral. Esses sentimentos de Flaubert estão presentes, dessa forma, por espelhamento e de maneira inequívoca, não só em *Madame Bovary*, como também em suas cartas:

O ódio que sinto contra a estupidez de minha época me sufoca. Tenho a sensação que a merda me sobe 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? Pode ser que isso dure? [...] O camponês, que gruda como um percevejo em seus bens, transforma-se em besta feroz ao perder sua vaca [...] Deleito-me profundamente na contemplação de todas essas ambições rasas. [...] Não há nada mais burguês nem mais estúpido.<sup>166</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 600; 1998, p. 248; 1973, p. 492-493)

Voltando ao discurso de Pinard, em mais uma investida contra Flaubert e seu romance, ele os acusa de *lascividade*. Essa palavra geralmente se refere a uma gama de *pathemias* ligadas à sensualidade, à libido e aos prazeres sexuais:

Eis um retrato, senhores, como sabe fazê-los, o Sr. Flaubert. Como os olhos dessa mulher se dilataram! Como algo de encantador se derramou sobre ela após sua queda! Sua beleza foi tão deslumbrante após sua queda quanto nos dias que seguiram a esta? O que o autor vos mostra é a poesia do adultério e pergunto-vos mais uma vez se essas páginas lascivas não são de uma profunda imoralidade!!!<sup>167</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 310)

Pinard, ao chamar a atenção do auditório para os efeitos emocionais do adultério sobre Emma, colore a cena também de forma *pathêmica*. Segundo ele, a beleza de Emma se torna deslumbrante justamente por causa de sua lascividade. Assim, cabe registrar que, para ele, o adultério incide, impacta não só sobre o estado de espírito de Emma, como também sobre seu corpo, sua fisionomia. Além de se sentir *feliz*, ou por essa razão, ela, na opinião de Pinard, se vê como uma mulher mais bonita depois da traição. Na descrição do narrador: “Nunca a Sra. Bovary fora tão

---

<sup>166</sup> No original: « 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<sup>e</sup> siècle, comme on dore de bougée [bouse] de vache les pagodes indiennes, et qui sait ? cela durera peut-être ? [...] 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 [...] Je me délecte profondément dans la contemplation de toutes les ambitions aplaties. [...] On ne pourra être plus bourgeois ni plus nul. »

<sup>167</sup> No original: « Voilà un portrait, messieurs, comme sait les faire M. Flaubert. Comme les yeux de cette femme s'élargissent ! Comme quelque chose de ravissant est épandue sur elle, depuis sa chute ! Sa beauté a-t-elle jamais été aussi éclatante que le lendemain de sa chute, que dans les jours qui ont suivi sa chute ? Ce que l'auteur vous montre, c'est la poésie de l'adultère, et je vous demande encore une fois si ces pages lascives ne sont pas d'une immoralité profonde !!! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 624)

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.”<sup>168</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 148 – grifos nossos). Pinard *se exalta e se enfurece* diante dessa cena e de outras como a dos amantes que chegam, segundo o advogado, até os limites extremos da volúpia e, por conseguinte, ele busca suscitar essas mesmas emoções em seus ouvintes.

A *pathemia* da *fúria* conta com correlatas: *raiva*, *ódio*, *ira*, *indignação*, *revolta* e *cólera*. A *cólera*, segundo Aristóteles, no seu segundo livro da *Retórica* (2012), não deve ser definida isoladamente como uma única resposta a um estímulo. Ela surge, frequentemente, acompanhada de outras emoções tais como a *humilhação* e/ou o *desprezo*. Esse parece ser o caso de Pinard. Ele se torna *colérico* ao testemunhar o que para ele é uma ação injusta sob seu ponto de vista moral e religioso. Para Paperman (1995, p. 186), a tópica da *cólera* “[...] depende, logicamente, do reconhecimento do objeto que provoca a raiva, e não de sensações que, às vezes, a acompanham.”<sup>169</sup> No caso do promotor, a *cólera* tem como objeto o adultério e sua apologia feita tanto por Emma quanto por Flaubert.

Além de Aristóteles, Church (1995)<sup>170</sup>, também ilustra os diversos desdobramentos possíveis dessa emoção, incluindo-se aí, os sentimentos de Pinard:

A *cólera*, a *fúria* e o *ódio*, por exemplo, podem, cada uma delas, formar internalizações de ações destrutivas, mais trata-se de formas diferentes de ações destrutivas: bater, arrancar e esmagar, talvez. Em um nível mais avançado, as ações relativas à *cólera*, à *fúria* e ao *ódio* podem ser distinguidas: trata-se de punir, de destruir ou de ferir.<sup>171</sup> (CHURCH, 1995, p. 225 – grifos nossos)

Ainda a respeito da tópica da *cólera*, consultamos Greimas (1983), que estabelece uma sequência canônica do sentimento da *cólera* que se aplica bem ao estado *pathêmico* de Pinard. Segundo o estudioso, a *cólera* é constituída das seguintes

---

<sup>168</sup> No original: « Jamais madame 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. » (FLAUBERT, 1951, p. 469 – grifos nossos)

<sup>169</sup> No original: « [...] dépend logiquement de la reconnaissance de l’objet à propos duquel on est en colère, non des sensations qui parfois l’accompagnent. »

<sup>170</sup> Além de Church (1995), cf. Greimas & Fontanille (1993) e Greimas (1983).

<sup>171</sup> No original: « La *colère*, la *fureur* et la *haine*, par exemple, peuvent chacune former des intériorisations d’actions destructrices, mais il s’agit de sortes différentes d’actions destructrices : taper, arracher et écraser peut-être. OÙ, à un niveau plus élaboré, les actions en rapport avec la *colère*, la *furie* et la *haine* peuvent être distinguées : il s’agit de punir, d’anéantir ou de blesser. »



etapas: confiança, espera simples e fiduciária, frustração, decepção, descontentamento, agressividade e explosão. Na primeira etapa, estabelece-se uma relação entre dois sujeitos em que um deles crê que o outro possa cumprir um contrato, muitas vezes imaginário, levando-o a entrar em conjunção com um objeto desejado. Na segunda etapa, o sujeito tem a expectativa da realização do contrato. Já na terceira etapa, ocorre a *frustração* do sujeito em relação à privação do objeto e sua *decepção* com o outro. Na quarta, o sujeito, *decepcionado*, *frustrado*, revela seu *descontentamento* em relação ao outro. Na quinta, o sujeito, de forma explícita, endereça a *frustração/decepção* em forma de *mal-querença* àquele que não honrou a promessa. E, por fim, na sexta e última etapa, o sujeito resolve brutalmente as tensões acumuladas por meio da explosão da *cólera*.

No caso específico de nosso *corpus*, o sentimento de *cólera* geralmente (para não dizer sempre) advém de uma sequência de outras tópicas. Ele pode ser a consequência por exemplo, de *frustração* ou de *desrespeito*, como cortar parte do romance de Flaubert, caso que ocorreu na *Revue de Paris*. Em um outro momento, Flaubert experiencia novamente o sentimento de *cólera* quando passa pelo processo judicial. Esse sentimento surge da sensação de *injustiça*. Pinard se mostra *colérico* ao ver publicado um romance que, segundo ele, é condenável, mais particularmente, por causa de Emma Bovary, que não se sente *culpada* pelos erros cometidos, não se *arrepende*. Sénard, por sua vez, vive momentos de *cólera*, ao assistir a *mise en scène* do promotor e ouvir dele acusações infundadas e parciais. Emma, no universo ficcional, vive o sentimento de *cólera* contra seu marido por causa de sua falta de perspectiva de vida, pelo fato de ele ser uma pessoa/personagem medíocre. Em outra ocasião, Emma fica *colérica* diante do insucesso da operação que Charles fez no pé-equino de Hippolyte, pois isso corrobora com a péssima opinião que ela já tinha a respeito de seu marido.

Percebemos, enfim, que a *cólera* é uma tópica de força centrífuga, ou seja, ela é uma reação do sujeito a algo que lhe provoca *frustração* ou *decepção* (força centrípeta). A *cólera* pode ser uma explosão em razão da *agressividade/irritação* que, por sua vez, se liga a uma *decepção*, a um *descontentamento* ou a uma quebra de expectativa. Temos, dos exemplos acima, que a *cólera* conta com um sujeito e com aquilo que podemos chamar de *antissujeito*: Charles é o *antissujeito* de Emma, Pinard é o *antissujeito* de Sénard, Flaubert e Emma são os *antissujeitos* de Pinard. A *Revue*

*de Paris é antissujeito* do Ministério Público que, por sua vez, é *antissujeito* de Flaubert.

Antes de passar à segunda *queda* de Emma, e a título de ilustração, terminamos esta subseção com um fragmento da réplica de Sénard, na qual se observa a forte presença de *pathemias* quando ele se refere ao trabalho de Flaubert, mais particularmente, sobre essa primeira *queda* de Emma:

Eis, senhores, o que disse o Sr. Flaubert, o que ele pintou, o que há em cada linha de seu livro [...] O Sr. Flaubert não é um homem que vos pinte um encantador adultério [...] é que nele o adultério avança cheio de *desgosto* e de *vergonha*.<sup>172</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 323 – grifos nossos)

#### 4.2. A SEGUNDA *QUEDA*: A TRANSIÇÃO RELIGIOSA

Sendo Emma seu alvo principal, Pinard liga os crimes de lascividade e volúpia da personagem à (des)ordem, ao (des)equilíbrio moral. No entanto, essa moralidade, como já dissemos, liga-se de modo incondicional à religiosidade. Desse modo, Emma comete delitos não só contra seu marido e contra a sociedade na qual ambos se inserem, mas também contra os preceitos da Igreja, que condena a luxúria, a fornicção e o adultério.

Por espelhamento, Pinard compara Emma a Maria Madalena, personagem bíblica conhecida por ter sido prostituta e apedrejada em praça pública pelo pecado da luxúria, por uma multidão *pathemizada*. Essa comparação advém do fato de que as duas mulheres são tidas pelo procurador como “mulheres de vida fácil”, logo, ambas merecem ser castigadas. A Bíblia registra, entretanto, que Maria Madalena se salvou, recebeu o perdão divino por ter se arrependido de suas ações – *Madalena arrependida*. Já Emma não teve a mesma “sorte”, não recebeu o perdão divino e tampouco o de Pinard, justamente por não ter se arrependido de suas ações lascivas e voluptuosas. Evidentemente, a promotória não cita passagens da Bíblia em vão; seu uso é estratégico – ela é um excelente instrumento de *pathemização*. Usar a palavra de Deus com fins argumentativos é, para Pinard, a certeza de emocionar e convencer seu

---

<sup>172</sup> No original: « Voilà, messieurs, ce que M. Flaubert a dit, ce qu'il a peint, ce qui est à chaque ligne de son livre. [...] M. Flaubert n'est pas un homme qui vous peint un charmant adultère [...] c'est que chez lui l'adultère marche plein de dégoût et de honte. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 638 – grifos nossos)

auditório. Com isso, Pinard, além de se mostrar um religioso fervoroso, demonstra ser também um advogado perspicaz. Cabe registrar que o advogado faz uso da palavra “Deus” seis vezes em seu requisitório.

Contextualizando a temática da religiosidade no requisitório, temos que Emma, depois de ter sido abandonada por Rodolphe, fica doente e vê, na devoção religiosa, a cura para seus problemas. Para a personagem, a devoção, a religiosidade se tornam sua chance de salvação, de sobrevivência. Emma chega a pedir ao padre Bournisien o sacramento da comunhão. Pinard percebe que ela busca na religião um desejo de mudança, uma volta à vida honesta, uma tentativa de cura para sua “doença” lasciva e imoral. Sua convalescença é marcada, dessa forma, por aquilo que o magistrado chama de “transição religiosa”.

O apego de Emma à religião, ao sagrado, se inicia já na sua infância, quando ela vivia no convento. Entretanto, Pinard vê, já aí, algo de condenável, visto que, quando criança, Emma inventava pequenos pecados, gostava de ficar de joelhos na igreja, na sombra do confessionário ouvindo os sussurros do padre, considerava Deus seu eterno amante celeste e sentia muito prazer em tudo isso. Dessa maneira, Pinard delinea o *ethos* de Emma a serviço do *pathos*; a personagem, desde a infância, se mostra pecadora *pathemizada* pelo universo religioso, sempre com conotação sensual/sexual. Essas ações de Emma levam Pinard a emocionar-se, de forma negativa, evidentemente. Ele descreve essas cenas como *peinture lascive*, expressão recorrentemente utilizada pelo advogado para julgar as ações da personagem e também para despertar sentimentos tais como a *revolta* e o *repúdio* nos presentes à audiência de julgamento. A religiosidade de Emma é, assim, colocada sob suspeita pelo advogado de acusação, visto que um dia a personagem é cristã, religiosa, devota, enfim, apegada às coisas divinas e, dias depois, ela se mostra libidinoso, lasciva e adúltera. Para Pinard, a mistura do sagrado com o profano é algo inaceitável:

Haverá nessa mulher adúltera, que vai comungar alguma coisa da fé da Madalena arrependida? Não, não, é sempre a mulher apaixonada que procura ilusões e que as procura nas coisas mais santas, mais augustas.<sup>173</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 311)

---

<sup>173</sup> No original: « Y a-t-il dans cette femme adultère qui va à la communion quelque chose de la foi de la Madeleine repentante ? Non, non, c'est toujours la femme passionnée qui cherche des illusions, et qui les cherche dans les choses les plus saintes, les plus augustes. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 624)

Como podemos notar, a temática religiosa<sup>174</sup> é recorrente não só no romance de Flaubert como no requisito, no qual se constata o uso de várias passagens das experiências de Emma com a Igreja, com a religião, enfim com as coisas sagradas. Para o procurador, é inaceitável, *ofensivo* e *odioso* uma mulher misturar o prazer carnal com o sagrado, uma esposa se dirigir a Deus quando, ao mesmo tempo, trai seu marido: “Em que língua se reza a Deus com as palavras que [já] foram dirigidas ao amante nas efusões do adultério?”<sup>175</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 311)

Sénard rebate as acusações de Pinard a respeito da relação de Emma e Flaubert com a Igreja, de maneira irônica e agressiva, ao mesmo tempo. A defesa afirma reiteradas vezes que a problemática não diz respeito a Flaubert e tampouco a Emma, mas sim ao próprio Pinard, que não sabe ler, não sabe interpretar, e que, quando o faz, é de maneira estreita e tendenciosa:

Já vos enganastes gravemente quanto à apreciação de meu cliente. Ele não cometeu a falta que lhe censurais, o erro é inteiramente vosso. [...] Não era portanto uma criança de dez anos como quisestes dizer. [...] O que desejo é que leiais as linhas que precedem, o que não é fácil, concordo.<sup>176</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 331)

Com essa estratégia, Sénard, mais uma vez, busca desqualificar os argumentos da acusação e diz a Pinard, com um tom irônico: “Tenho de examinar agora o ultraje à religião. O ultraje à religião cometido pelo Sr. Flaubert! E em que ponto, por favor?”<sup>177</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 347). De maneira provocativa, a defesa desafia a promotoria a encontrar traços de ultraje à religião no romance.

A figura retórica da *ironia* pode ser definida, segundo Fiorin (2014), como uma inversão semântica do que foi dito, ou, ainda, como um alargamento semântico.

---

<sup>174</sup> Sobre os princípios da inferência emocional e a temática religiosa com sua força *pathêmica*, cf. Ungerer, 1997 e Plantin, 2011a.

<sup>175</sup> No original: « Dans quelle langue prie-t-on Dieu avec les paroles adressées à l'amant dans les épanchements de l'adultère ? » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 625)

<sup>176</sup> No original: « Vous vous êtes déjà gravement trompé sur l'appréciation de mon client. Il n'a pas fait la faute que vous lui reprochez, l'erreur est tout entière de votre côté. [...] Ce n'était donc pas une enfant de dix ans comme il vous a plu de le dire. [...] Ce que je veux, c'est que vous lisiez les lignes qui précèdent, ce qui n'est pas facile, j'en conviens. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 649)

<sup>177</sup> No original: « J'ai maintenant à examiner l'outrage à la religion. L'outrage à la religion commis par M. Flaubert ! Et en quoi, s'il vous plaît ? » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 668)

Dito de outra maneira, para que haja ironia, um significado precisa ter seu valor invertido ou alargado, visto que se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto. Essa figura, então, intensifica seu sentido e *pathemiza* o interlocutor. Já para Coudreuse (2001), a ironia, quando utilizada como estratégia argumentativa, pode constituir-se uma ferramenta de desconstrução ou de resistência do *pathos*. Seu poder corrosivo serve, então, de arma privilegiada para atacar fundamentos éticos, estéticos e morais.

Ao anunciar que o romance *Madame Bovary* é “[...] a poesia do adultério! [...] a degradação do casamento [...] sua insipidez [...] Flaubert gosta de pintar e infelizmente as pinta bem demais.”<sup>178</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 314), Pinard se reveste de ironia para incriminar a obra e seu autor, com o objetivo de desacreditá-los, de atrair a benevolência dos jurados e direcioná-los para o julgamento final. (BOUDOU, 2005). Sénard, por sua vez, também se vale da figura retórica da ironia para desestabilizar e desconstruir o discurso do adversário: “E, nas palavras por demais hábeis que ouvistes, restará somente em vossas lembranças um sentimento de admiração profunda por um talento que pode transformar tudo.”<sup>179</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 320)

A ironia de Sénard tem como objetivo inverter os enunciados *pathéticos* da acusação, transformando-os em falatório grotesco e ridículo. Assim, a *cólera* de Pinard se torna, nos enunciados de Sénard, algo caricatural. O que seria trágico para a Promotoria transforma-se em antítese cômica, em falso *pathético*. A ironia presente no discurso da defesa desbanca a suposta gravidade do caso analisado, quebra a tensão tanto do dito quanto do dizer. Nesse sentido, a ironia impõe uma quebra, mas também instaura uma pausa indispensável em uma situação tensa como a de um processo judicial. Para o discurso categorizado como preconceituoso e antipático de Pinard, a ironia serve como uma proposta de um discurso libertador e simpático de Sénard. Contra a exaltação de uma moral conservadora, de um discurso moralista, Sénard se vale da ironia para propor como antítese a exaltação da arte e da liberdade.

---

<sup>178</sup> No original: « la poésie de l'adultère [...] la souillure du mariage [...] ses platitudes [...] Flaubert aime à peindre, et malheureusement il ne les peint que trop bien. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 628)

<sup>179</sup> No original: « Et, de la parole trop habile que vous avez entendue, il ne restera dans vos souvenirs qu'un sentiment d'admiration profonde pour un talent qui peut tout transformer. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 635)

Flaubert também tem sua opinião formada sobre a figura retórica da ironia. Para o romancista “a ironia não diminui o pathético, pelo contrário, ela o aumenta.”<sup>180</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 172). Flaubert demonstra valer-se frequentemente da ironia em seus romances e cartas como uma espécie de arma contra a infelicidade, o sofrimento e a dor e, por conseguinte, registra esses seus estados emocionais para também exorcizá-los: “Porventura não tenha visto que toda a ironia com a qual eu agrido o sentimento em minhas obras foi um grito de derrotado, a menos que seja uma canção de vitória.”<sup>181</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 526). De qualquer forma, a ironia é vista por Flaubert na sua relação com as paixões. Assim, a ironia funcionaria como um antídoto do *pathos*.

Retomando a segunda *queda* de Emma, temos que Sénard se vale da abundância do tema da religiosidade no romance para convencer o júri de que essa é uma das razões para não se incriminar *Madame Bovary*. Ao contrário, como essa temática é recorrente, ela acaba, segundo o advogado, por enaltecer não só a obra de Flaubert, como também a Igreja e seus preceitos. Seguindo o raciocínio da defesa, pergunta-se: como poderia Emma ser incriminada por desrespeito à religião se ela foi educada desde sua infância em um convento, se casou em uma cerimônia religiosa, confessou e comungou durante toda sua vida, batizou sua filha na Igreja e, no leito de morte, exigiu a extrema-unção? Sob essa perspectiva, a acusação de ultraje à religião se torna uma falácia.

Como próximo passo em sua estratégia, Sénard retira o foco sobre Emma e o coloca na própria educação religiosa que a sociedade francesa burguesa oitocentista recebe. Desse modo, o advogado tenta liberar Emma das severas críticas de Pinard, canalizando a atenção do júri para a educação religiosa de uma forma geral. Ele questiona a maneira pela qual as jovens mulheres são educadas e como os conhecimentos sagrados lhes são (re)passados. Com isso, Sénard visa suscitar, no seu auditório, emoções tais como a *desconfiança*, a *suspeita* e até mesmo o *receio* não só com relação a essas práticas educacionais religiosas, como também com relação ao discurso de Pinard, mostrando que o problema é social e não específico de uma personagem. A culpa, então, não é de Emma, e sim da forma com que se educam as jovens:

---

<sup>180</sup> No original: « [...] l’ironie n’enlève rien au pathétique. Elle l’outré au contraire. »

<sup>181</sup> No original: « N’as-tu pas vu que toute l’ironie dont j’assaille le sentiment, dans mes œuvres n’était qu’un cri de vaincu, à moins que ne soit qu’un chant de victoire. »

Há um tipo de religião que é aquela de que se fala geralmente às jovens e que é a pior de todas. [...] Quanto a mim, declaro claramente que não conheço nada de belo, de útil, de necessário para apoiar as mulheres no caminho da vida. [...] não conheço nada de mais útil e de mais necessário do que o sentimento religioso, mas o sentimento religioso grave e, permiti-me acrescentar, severo.<sup>182</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 331-332)

Ainda segundo Sénard, as jovens que recebem essa educação repleta de faltas e falhas, não conseguem, *ces pauvres enfants*, se comportar de maneira adequada, exigida pela sociedade francesa cristã da época. Por essa razão, essas jovens acabam cometendo pequenos delitos, em nome do amor. Ao invés de ter na alma o sentimento de devoção a Deus, elas incorrem em sonhos, fantasias, devaneios. Para Sénard, esse descaminho, fruto da poesia, leva a pensamentos e a amores místicos que enganam as jovens, que sensualizam a religião. Essas pobres moças, naturalmente crédulas e frágeis, se agarram a tudo isso, em lugar de se apegar a algo sensato e severo. Destacamos a crítica moralista de Sénard à uma educação religiosa “deturpada de mil maneiras”, que acaba por *pathemizar*, de maneira equivocada, as jovens, arrastando-as para a perdição e que, justamente, por essa razão, é considerada, por ele, fraca e falha. Aos olhos de Sénard, Emma se encontra exatamente nesse grupo de mulheres.

Após ter defendido Emma da acusação de Pinard de ultraje à religião, Sénard, passa a defender Flaubert do mesmo crime. Como argumento, o advogado enaltece Flaubert e seu romance, mostrando aos presentes que o romancista escreve uma obra honesta e de cunho altamente religioso e educativo. A função de *Madame Bovary* passa a ser, nesse momento, a de advertir as jovens sobre os riscos que elas correm ao exaltarem sensual e sexualmente as coisas sagradas. A ideia sustentada pelo advogado é a de que todos, pais e filhas, devem ler *Madame Bovary* e nele buscar amparo na educação, valendo-se de um contraexemplo ou de um exemplo a não ser seguido – o de Emma Bovary:

É por isso que acusais Flaubert, é por isso que exalto sua conduta. Sim, ele fez bem em advertir assim as famílias sobre os perigos da exaltação nas moças que se agarram às pequenas práticas em lugar de agarrar-se a uma religião forte e severa

---

<sup>182</sup> No original: « Il y a une espèce de religion qui est celle qu'on parle généralement aux jeunes filles et qui est la plus mauvaise de toutes. Quant à moi, je déclare nettement ceci que je ne connais rien de beau, d'utile, de nécessaire pour soutenir les femmes dans le chemin de la vie [...] je ne connais rien de plus utile et de plus nécessaire que le sentiment religieux, mais le sentiment religieux grave et, permettez-moi d'ajouter, sévère. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 649)

que as defenderia quando fraquejassem.<sup>183</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 332-333)

Sénard afirma diversas vezes que Emma é culpada e punida por seus atos e, por isso, o romance de Flaubert é honesto, moral e religioso, pois mostra os malefícios de uma vida adúltera e pecaminosa. Ao concluir a defesa do romance e de Flaubert no quesito religiosidade, Sénard se dirige ao júri para acusar Pinard de calúnia: “Mas aqui está a obra por inteiro, que o tribunal a julgue, e ele verá que o sentimento religioso nela está tão fortemente gravado, que a acusação de ceticismo é uma verdadeira calúnia.”<sup>184</sup> (SÉNARD, 1957 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 348). Passemos à terceira *queda*.

#### 4.3. A TERCEIRA *QUEDA*: O ADULTÉRIO COM LÉON DUPUIS

Continuando a colorir os quadros lascivos e a criticar as *quedas* de Emma, Pinard descreve a relação adúltera da personagem com Léon Dupuis. Como foi dito anteriormente, a *Revue de Paris* suprimiu a cena do fiacre, por medo da censura. Flaubert, reagindo mal a esse corte, exige que a revista coloque uma nota de alerta em sua publicação sobre esse fato. Pinard percebe aí um momento propício para construir mais um de seus argumentos de acusação. O advogado, *desconfiado*, percebe, nessa supressão, o quanto a cena seria incriminatória. Ele se vale, então, do *escrúpulo* (artimanha?) da *Revue*, para *pathemizar* o público. Para tanto, ele traz para seu discurso as cenas subsequentes à do fiacre, tidas por ele como *profanas e imorais*. Tudo começa com os amantes saindo da Catedral – lugar sagrado, e entrando no fiacre – lugar profano, para, a partir daí, cometerem “o crime”:

Sabemos agora, Senhores, que a queda não aconteceu no fiacre. Por um escrúpulo que a honra, a *Revue de Paris* suprimiu a passagem da queda no fiacre. Mas se a

---

<sup>183</sup> No original: « C'est pour cela que vous accusez Flaubert, c'est pour cela que j'exalte sa conduite. Oui, il a bien fait d'avertir, ainsi, les familles des dangers de l'exaltation chez les jeunes personnes qui s'en prennent aux petites pratiques, au lieu de s'attacher à une religion forte et sévère qui les soutiendrait au jour de la faiblesse. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 650)

<sup>184</sup> No original: « Mais voici l'ouvrage tout entier, que le tribunal le juge, et il verra que le sentiment religieux y est si fortement empreint, que l'accusation de scepticisme est une vraie calomnie. » (SÉNARD, 1957 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 668-669)



*Revue de Paris* baixa as cortinas do fiacre, ela nos deixa penetrar no quarto em que eles se encontravam.<sup>185</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 312)

Vemos, no discurso de Pinard, que, em relação à terceira *queda* de Emma, o que mais o incomoda é a supressão da cena do fiacre.<sup>186</sup> A promotória levanta suspeitas e acusa Flaubert de esconder passagens comprometedoras. O advogado retoma “literalmente” as cenas nas quais os amantes consomem recorrentemente o pecado da luxúria. A leitura em voz alta dessas passagens do romance é feita, evidentemente, com o objetivo de suscitar diversas emoções nos presentes, tais como a *revolta*, a *repulsa*, o *desprezo* por uma mulher que desobedece as leis morais da sociedade e mantém relações sexuais com seu amante em um quarto de hotel.

Pinard faz questão de mencionar que Charles, crendo na fidelidade de sua esposa, não desconfia de nada. Desse modo, a pintura da equivocada confiança de Charles em relação ao comportamento de Emma acaba por delinear a imagem de ambos – traído e traidora –, o que pode ocasionar uma série de emoções negativas naqueles que ouvem a acusação. Com isso, a promotória busca, nas cenas do quarto, despertar *pathemias* tais como o *desprezo*, a *antipatia* e a *raiva* por Emma e a *compaixão*, a *piedade* e a *solidariedade* por Charles. Entretanto, o tratamento dado por Pinard a essa *queda* nos parece ser o mais frágil momento de seu discurso de acusação, visto que o Advogado Imperial se limita a ler integralmente os trechos do romance, chegando até mesmo a elogiá-los por sua beleza técnica, ainda que criticando a lascividade dessas cenas.

Sénard, por sua vez, ao retomar esse assunto no momento da defesa, discorda do Advogado Imperial e afirma que seu cliente não tem nada a omitir. Para sustentar seu argumento, Sénard lê, então, a integralidade da passagem suprimida pela *Revue de Paris* em voz alta para todos os presentes na audiência de julgamento. Ao final dessa leitura, Sénard se mostra *colérico* contra Pinard e lhe diz que “[...] em tudo o que

---

<sup>185</sup> No original: « Nous savons maintenant, messieurs, que la chute n'a pas lieu dans le fiacre. Par un scrupule qui l'honore, le rédacteur de la *Revue* a supprimé le passage de la chute dans le fiacre. Mais si la *Revue de Paris* baisse les stores du fiacre, elle nous laisse pénétrer dans la chambre où se donnent les rendez-vous. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 626)

<sup>186</sup> Lembramos que o erotismo presente no romance liga-se ao *princípio da inferência emocional* de que tratam Ungerer, 1997 e Plantin, 2011a.

censurastes não há nada de sério para ser mantido.”<sup>187</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 328)

Continuando, ele acusa Pinard de exagerar e de querer policiar e até proibir qualquer descrição no romance: “Ora, pois! Toda descrição é então agora proibida?”<sup>188</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 330). Sénard, para descreditar o discurso de Pinard, acusa-o de não ter lido a obra corretamente e em sua totalidade: “Mas quando se incrimina, dever-se-ia ler tudo e o Sr. Advogado Imperial não leu tudo. O trecho que ele incrimina não se detém onde ele parou [de ler].”<sup>189</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 330). A defesa declara, de forma *pathemizada*, que é muito fácil acusar uma obra de imoralidade expondo apenas algumas passagens incompletas. Assim, nesse momento, ao contestar a acusação de Pinard, Sénard analisa a passagem supostamente incriminatória:

Entretanto, havia naquele rosto coberto de gotas frias, naqueles lábios balbuciantes, naquelas pupilas desvairadas, no abraço daqueles braços, algo excessivo, vago e lúgubre que parecia a Léon se colocar sutilmente entre ambos, como que a separá-los.<sup>190</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 213)

Como podemos depreender desse fragmento do romance de Flaubert, não há nada que demonstre lascividade e tampouco volúpia, mas sim, a sensação estranha de algo mórbido que vinha da própria Emma. Por essa razão, Pinard vê, mais uma vez, seu discurso enfraquecido pelo contra-discurso de Sénard.

Apesar de questionar a escrita de Flaubert em alguns momentos do requisitório, é Emma o principal alvo das mais duras críticas moralistas por parte do advogado de acusação. Durante todo o processo, temos, insistentemente, a sensação de que é Emma que está sendo processada, e não Flaubert, como se fosse possível, aceitável processar uma personagem de um romance. Cabe repetir, entretanto, que em

---

<sup>187</sup> No original: « [...] dans tout ce que vous avez reproché, il n'y a rien qui puisse se soutenir sérieusement. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 645)

<sup>188</sup> No original: « Eh quoi ! Toute description est donc interdite ! » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 646-647)

<sup>189</sup> No original: « Mais quand on incrimine, on devrait tout lire, et M. l'Avocat impérial n'a pas tout lu. Le passage qu'il incrimine ne s'arrête pas où il s'est arrêté ! » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 647)

<sup>190</sup> No original: « Cependant il y avait sur ce front couvert de gouttes froides, sur ces lèvres balbutiantes, dans ces prunelles égarées, dans l'étreinte de ces bras quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre qui semblait à Léon se glisser entre eux subtilement, comme pour les séparer. » (FLAUBERT, 1951, p. 549)

várias de suas passagens do requisitório, Flaubert parece ser até mesmo elogiado por Pinard:

Assinalo, aqui, duas coisas, Senhores, uma pintura admirável sob o ponto de vista do talento [...] Sim, o Sr. Flaubert sabe embelezar suas pinturas com todos os recursos da arte [...] Não há nele nenhuma gaze, nenhum véu, é a natureza em toda a sua nudez, em toda a sua crueza [...] É o mesmo colorido, a mesma energia do pincel, a mesma vivacidade da expressão!<sup>191</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 303-318)

Sénard continua a dizer que é impossível que o romance de Flaubert desperte o gosto pelo adultério, que ele excite, de maneira “depreciativa”, os leitores e que neles suscite emoções inadequadas do ponto de vista moral, principalmente e sobretudo nas leitoras. Ao comentar a relação amorosa entre Emma e Léon, o advogado de defesa mostra que, ao contrário do que a acusação sugere, sua *pathemia* se liga muito mais à morte e muito menos ao erotismo. Sénard chama a atenção para essa passagem afirmando que “[...] havia qualquer coisa de lúgubre que se insinuava entre ambos para separá-los.”<sup>192</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 213). Daí as questões retóricas por ele levantadas:

É aqui que é preciso perguntar: onde está o colorido lascivo? E onde está o colorido severo? Haverá algo análogo no que acabo de vos ler? Será que não existe aí, ao contrário [do que está sendo afirmado], uma incitação ao horror do vício?<sup>193</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 341)

Sénard opta por desconsiderar os aspectos eróticos da cena e prefere dar ênfase ao momento em que Emma reflete, *melancolicamente*, sobre sua relação com Léon, quando ela parece se dar conta de sua *infelicidade*, de seu erro: “[...] não era feliz, nunca o fora. De onde vinha, então, aquela carência de vida, aquela

---

<sup>191</sup> No original: « Je signale ici deux choses, messieurs, une peinture admirable sous le rapport du talent [...]. Oui, M. Flaubert sait embellir ses peintures avec toutes les ressources de l'art [...]. Chez lui point de gaze, point de voiles, c'est la nature dans toute sa nudité, dans toute sa crudité ! [...] Eh bien ! c'est la même couleur, la même énergie de pinceau, la même vivacité d'expression ! » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 627-633)

<sup>192</sup> No original: « [...] il y avait quelque chose de lugubre qui se glissait entre eux pour les séparer. » (FLAUBERT, 1951, p. 549)

<sup>193</sup> No original: « C'est ici qu'il faut se demander où est la couleur lascive ? et où est la couleur sévère ? [...] Est-ce qu'il y a quelque chose d'analogue dans ce que je viens de vous lire ? Est-ce que ce n'est pas, au contraire, l'excitation à l'horreur du vice ? » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 660)

decomposição instantânea das coisas nas quais ela se apoiava?”<sup>194</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 213). Esse pensamento de Emma, relatado pelo narrador, é utilizado pela defesa para, mais uma vez, mostrar que a personagem se arrependera do que fizera.

Voltando ao discurso da promotoria, vemos que Pinard repisa que Flaubert pinta o casamento com cores negativas, como algo ruim e, por conseguinte, acaba por enobrecer e exaltar o adultério. Sénard, rebatendo essa acusação, de maneira irônica, provoca Pinard dizendo-lhe que qualquer leitor, com o mínimo de atenção, conseguiria perceber que não é essa a intenção do autor. Ele explica que Flaubert não quis, em momento algum, depreciar a instituição do casamento ao utilizar a expressão *les platitudes du mariage*. Segundo ele, o romancista busca, ao contrário, exaltar a virtude mostrando os horrores do vício:

Que foi que o autor chamou de insipidez do casamento? Essa monotonia que Emma temera, da qual desejava fugir e que reencontrava continuamente no adultério, era precisamente a desilusão. Portanto, vedes perfeitamente que quando, em lugar de se cortar frases e palavras, lê-se o que precede e o que segue, nada mais há pra ser incriminado; e compreenderéis muito bem que meu cliente, que conhece sua maneira de pensar, deve estar um pouco revoltado ao vê-lo assim desvirtuado.<sup>195</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 343)

Sénard finaliza sua defesa dessa terceira *queda* de Emma resumindo, metadiscursivamente, essa parte do processo. Mostrando-se emocionado, ele reclama da postura da promotoria, classificando-a como baixa e inócua, sempre preocupada em diminuir o valor da obra, em ofender a personagem e seu autor, não trazendo nada de relevante e de construtivo para a discussão.

Cabe ainda lembrar, a respeito do último excerto, a menção que é feita ao estado *pathêmico* de Flaubert face ao discurso da promotoria: ele deveria, certamente, estar *revoltado* com tais acusações que iam na contramão de sua maneira de pensar. Sénard, estrategicamente, diz estar pronto para se opor somente às apreciações dignas desse nome e que não se dispõe a rebater as acusações *pathéticas* do Ministério Público. A seguir, a quarta e última *queda*.

---

<sup>194</sup> No original: « [...] elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? » (FLAUBERT, 1951, p. 550)

<sup>195</sup> No original: « Qu'est-ce que l'auteur a appelé les platitudes du mariage ? Cette monotonie qu'Emma avait redoutée, qu'elle avait voulu fuir, et qu'elle retrouvait sans cesse dans l'adultère, ce qui était précisément la désillusion. Vous voyez donc bien que quand, au lieu de découper des membres de phrases et des mots, on lit ce qui précède et ce qui suit, il ne reste plus rien à l'incrimination ; et vous comprenez à merveille que mon client, qui sait sa pensée, doit être un peu révolté de la voir ainsi travestir. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 663)

#### 4.4. A QUARTA *QUEDA*: O ENVENENAMENTO E A MORTE DE EMMA

Pinard e Sénard analisam a quarta e última *queda* de Emma, detendo-se nas cenas de seu envenenamento e de sua morte. A escolha dessas cenas não é aleatória: tanto o suicídio quanto a morte, em qualquer contexto, são *pathemizantes*. Entretanto, quando utilizados por ambos os advogados, tais fatos se transformam em uma poderosa arma argumentativa. Ciente disso, o advogado de acusação, ataca novamente Emma, a julga severamente por não ter se arrependido de tudo aquilo que fez durante sua vida, repleta de imoralidade, de volúpia e de luxúria, e tampouco no momento de sua morte:

Depois, sem um remorso, sem nem uma confissão, sem uma lágrima de arrependimento pelo suicídio que se consumava e pelos adultérios da véspera, ela recebe o sacramento dos moribundos. Por que o sacramento, visto que, em seu pensamento de há pouco, ela iria para o nada? Por que, quando não há nem uma lágrima, nem um suspiro de Madalena por seu crime de ateísmo, por seu suicídio, por seus adultérios?<sup>196</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 314)

Mesmo sem sentir *remorsos*, Emma decide dar cabo à sua vida. Para Pinard, a morte não seria um castigo suficiente, ela deveria ter sido castigada enquanto estava viva. Além do mais, sua morte coopera para suspender essa justa punição. Como vemos, mesmo depois de morta, ela continua a ser considerada culpada pela promotoria, visto que ela morre muito jovem, por suas próprias mãos, em “[...] toda a glória de sua juventude e de sua beleza.”<sup>197</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 317). Cabe ressaltar que o suicídio é condenado pela Igreja e, por conseguinte, por Pinard. Logo, Emma encerra sua série de *quedas*, cometendo seu último grave pecado: o de se matar.

Ainda mais grave do que o suicídio, segundo Pinard, foi o fato da personagem ter tido a “honra” de receber (imerecidamente) a extrema-unção<sup>198</sup>, ritual cristão tão sagrado. Justamente, esse ritual já é, por si só, *pathemizante*. Espera-se, em uma cena

---

<sup>196</sup> No original: « 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, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 628)

<sup>197</sup> No original: « [...] tout le prestige de sa jeunesse et de sa beauté. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 632)

<sup>198</sup> Sobre os princípios da inferência emocional e a temática religiosa com sua força *pathêmica* cf. Ungerer, 1997 e Plantin, 2011a.

como essa, pessoas *emocionadas, tristes, chorosas*. Entretanto, a extrema-unção de Emma não provoca em Pinard esse estado *pathêmico*. Ao contrário, ele se *choca* e se *revolta* ao ver que uma mulher adúltera, pecaminosa, recebe esse sacramento. Mostrando-se bastante *pathemizado*, nesse momento de seu discurso, Pinard mais parece fazer um sermão:

[...] a extrema-unção. São palavras santas e sagradas para todos. Foram com essas palavras que adormeceram nossos ancestrais, nossos pais, nossos parentes, e são com elas que um dia nossos filhos nos adormecerão. Quando se quer reproduzi-las é preciso fazê-lo com exatidão; pelo menos não se deve juntar a elas uma imagem voluptuosa sobre a vida passada.<sup>199</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 314)

Para Pinard, pior ainda do que receber a extrema-unção sem a merecer é ver a forma como Emma a recebe. O Advogado Imperial acusa Flaubert de misturar, nessa cena, devoção e sensualidade, sagrado e profano, o que é absolutamente inconcebível, imoral para os cristãos. Até mesmo no leito de morte, Emma se mostra sensual, se sente confortável na presença do padre, aparenta felicidade advinda de um gozo sublime proporcionado por esse momento derradeiro: “[...] então ela estendeu o pescoço como alguém que tem sede e, encostando os lábios no corpo do Homem-Deus, nele depôs, com toda a sua força agonizante, o maior beijo de amor que jamais dera.”<sup>200</sup> (FLAUBERT, 1970, p. 242)<sup>201</sup>

Lendo a cena sob essa perspectiva erótica, Pinard se revolta. Para ele, a volúpia não pode, em hipótese alguma, fazer parte do discurso imaculado que a extrema-unção representa para ele. Por fim, depois de marcar as quatro *quedas* e condenar as faltas morais de Emma, Pinard sintetiza suas críticas a Flaubert e à personagem, através de questões retóricas e *pathemizantes*: “Terá tentado mostrá-la

---

<sup>199</sup> No original: « [...] l'extrême-onction. Ce sont des paroles saintes et sacrées pour tous. C'est avec ces paroles-là que nous avons endormi nos aïeux, nos pères et nos proches, et c'est avec elles qu'un jour nos enfants nous endormiront. Quand on veut les reproduire, il faut le faire exactement ; il ne faut pas du moins les accompagner d'une image voluptueuse sur la vie passée. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 628)

<sup>200</sup> No original: « [...] alors elle allongea le cou comme quelqu'un qui a soif, et collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. » (FLAUBERT, 1951, p. 587-588)

<sup>201</sup> Nesse contexto litúrgico, a imagem de Emma é facilmente relacionada aos escritos de Santa Teresa D'Ávila e também ao “Êxtase de Santa Teresa” (1652), do artista italiano Gian Lorenzo Bernini, pelas “pinceladas lascivas”. Nessa obra barroca exposta na Capela da Igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, vê-se a santa em transe místico diante do amor divino, com a expressão sensual, de prazer carnal, numa mistura de sagrado e profano.

pelo lado da inteligência? Nunca. Pelo lado do coração? Também não. Pelo lado do imaginação? Não. Pelo lado da beleza física? Nem mesmo isso.<sup>202</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 308)

Sénard, ao defender Flaubert em relação a essa quarta e última *queda* de Emma Bovary, segue os mesmos argumentos que usou ao tratar das *quedas* anteriores: mostrar que o romance é honesto, que Flaubert é um homem de bem e que a personagem Emma é uma provinciana que cometeu erros e que está sendo punida por seus atos libertinos:

A cada linha de seu livro faz sobressair a desilusão e em lugar de terminar por uma tirada graciosa, esforça-se para mostrar-nos essa mulher que passa, depois do desprezo, ao abandono, à ruína da própria casa, à morte mais assustadora possível.<sup>203</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 347)

Sénard, em um discurso emocionado, elogia Flaubert por ter escrito muito bem e por ter colorido de maneira realista o agonizante sofrimento da personagem no momento de sua morte: “O Sr. Flaubert não é somente um grande artista, mas um homem bom, por ter nas seis últimas páginas do livro derramado todo seu horror e o desprezo sobre a mulher e [por ter concentrado] todo seu interesse sobre o marido.”<sup>204</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 336)

O advogado de defesa, ao contrário do advogado de acusação, retoma a cena do envenenamento e da morte de Emma como sendo repleta de emoção, com detalhes *tristes, melancólicos e dolorosos*. Com esse conjunto de *pathemias*, ele busca despertar no auditório ali presente a *compaixão* e o *perdão* para Emma e a *admiração* por Flaubert:

Aconteceu a mesma coisa no leito de morte dessa mulher. [...] a morte de madame Bovary é hedionda. Sobre o cadáver da mulher, o autor mostrou manchas que lhe deixaram os vômitos do veneno; elas mancharam a mortalha branca na qual vai ser enterrada, ele quis assim fazer dela um objeto de repugnância; [...] que enfim

---

<sup>202</sup> No original: « 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. [...] » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 621)

<sup>203</sup> No original: « A chaque ligne de son livre il fait ressortir la désillusion, et, au lieu de terminer par quelque chose de gracieux, il s'attache à nous montrer cette femme arrivant, après le mépris, l'abandon, la ruine de sa maison, à la mort la plus épouvantable. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 667)

<sup>204</sup> No original: « M. Flaubert n'est pas seulement un grand artiste mais un homme de cœur, pour avoir dans les six dernières pages déversé toute l'horreur et le mépris sur la femme, et tout l'intérêt sur le mari. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 655)

culminou no suicídio. A morte dessa mulher foi natural pois, se ela não tivesse encontrado o veneno para lhe dar um fim, ela teria sido destruída pelo excesso de infelicidade que a sufocava.<sup>205</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 337)

O *ethos* de sério, generoso e admirado de Flaubert é delineado por Sénard em seu discurso, de maneira *pathêmica*. O romancista é retratado como uma pessoa de boa família, que nunca quis o mal de ninguém, como um homem de bem, honesto, corajoso, alguém que agora enfrenta uma injustiça de cabeça erguida, um profissional que fez um livro honesto, sério, que nunca atentou contra a moral e os bons costumes, honrado, temente a Deus e confiante na justiça. A *generosidade* de Flaubert advém também de sua dedicação integral à literatura, ao seu dom artístico. Ele presenteia a humanidade com seu romance, cujo objetivo é educar, sobretudo as meninas, que precisam ser advertidas para não incorrerem nos erros cometidos por Emma. A apresentação e a representação das virtudes morais de Flaubert ajudam Sénard a conquistar, pela emoção, seu auditório.

Entretanto, quando Sénard defende Flaubert das acusações de Pinard em relação à morte de Emma, ele se concentra mais na escrita do autor do que nas ações da personagem. Em outras palavras, Sénard elogia a maneira pela qual Flaubert descreve minuciosa e ricamente a cena da extrema-unção, colocando as palavras e as ações do padre como elas realmente devem ser, segundo os rituais da Igreja:

[...] a cena da extrema-unção. Oh! Sr. Advogado Imperial, como vos enganastes quando, detendo-vos nas primeiras palavras, acusastes meu cliente por misturar o sagrado e o profano, quando ele se contentou em traduzir estas belas fórmulas da extrema-unção, no momento em que o padre toca os órgãos de onde vem nossos sentidos, no momento em que, segundo a expressão do ritual, ele diz: *Per istam unctionem, et suam piissimam misericordiam, indulgeat tibi Dominus quidquid deliquisti.*<sup>206</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 349)

---

<sup>205</sup> No original: « Il est de même au lit de mort de cette femme. [...] la mort de madame Bovary est hideuse. Sur le cadavre de la femme, l'auteur a montré les taches que lui ont laissées les vomissements du poison [...] elles ont sali le linceul blanc dans lequel elle va être ensevelie, il a voulu en faire un objet de dégoût [...] et enfin est arrivée au suicide. Nous verrons si elle est naturelle la mort de cette femme qui, si elle n'avait pas trouvé le poison pour en finir, aurait été brisée par l'excès même du malheur qui l'étreignait. » (SÉNARD, 1857 *apud* PINARD, 1951, p. 655-656)

<sup>206</sup> No original: « [...] la scène de l'extrême-onction. Oh ! Monsieur l'Avocat impérial, combien vous vous êtes trompé quand, vous arrêtant aux premiers mots, vous avez accusé mon client de mêler le sacré au profane, quand il s'est contenté de traduire ces belles formules de l'extrême-onction, au moment où le prêtre touche tous les organes de nos sens, au moment où, selon l'expression du rituel, il dit : *Per istam unctionem, et suam piissimam misericordiam, indulgeat tibi Dominus quidquid deliquisti.* » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 670)



Assim, o advogado de defesa sustenta que a escrita de Flaubert merece ser elogiada, visto que ele soube representar “divinamente” o ritual da extrema-unção. Isso, ainda segundo Sénard, não é imoral ou um desrespeito à religião, mas, ao contrário, uma belíssima descrição, minuciosa e fiel, de um momento místico, das palavras sagradas:

Que fez o Sr. Flaubert? Colocou na boca do padre, reunindo as duas partes, o que ele pensava e, ao mesmo tempo, o que pensava a moribunda. Ele transcreveu [isso] pura e simplesmente [...] ele traduziu, com uma fidelidade escrupulosa, as palavras sacramentais.<sup>207</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 352)

Desse modo, Sénard rebate os argumentos de Pinard de maneira direta: “Vedes agora que não misturamos o profano ao sagrado.”<sup>208</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 353). Antes de concluir sua argumentação *pathêmica* em relação à morte de Emma, Sénard (re)lembra a presença da música cantada por um mendigo cego que passava pela porta da casa de Emma no momento de sua morte. A canção fazia eco a tudo que Emma viveu, em uma espécie de retrospectiva. Para Sénard, essa canção é uma estratégia de Flaubert e não estava registrado no romance por acaso:

[...] nesse momento supremo, a lembrança de sua falta, o remorso, com tudo que há de pungente e de horrível. Não é uma fantasia de artista que deseja apenas criar um contraste sem utilidade, sem moralidade, é o cego que ela ouvia na rua cantando aquela horrível canção, que ele cantava quando ela voltava suada, ignóbil, dos encontros adúlteros.<sup>209</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 355)

Porém, é curioso notar que, ao defender Flaubert, nas duas últimas linhas deste excerto, Sénard vai se aproximar da opinião de Pinard sobre a mulher adúltera.

---

<sup>207</sup> No original: « Qu'a fait M. Flaubert ? Il a mis dans la bouche du prêtre, en réunissant les deux parties, ce qui doit être dans sa pensée et en même temps dans la pensée du malade. Il a copié purement et simplement [...] il traduit avec une fidélité scrupuleuse les paroles sacramentelles. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 674)

<sup>208</sup> No original: « Vous voyez maintenant que nous n'avons pas mêlé le profane au sacré. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 675)

<sup>209</sup> No original: « [...] ce moment suprême, le rappel de sa faute, le remords, avec tout ce qu'il a de poignant et d'affreux. Ce n'est pas une fantaisie d'artiste voulant seulement faire un contraste sans utilité, sans moralité, c'est l'aveugle qu'elle entend dans la rue chantant cette affreuse chanson, qu'il chantait quand elle revenait toute suante, toute hideuse des rendez-vous de l'adultère. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 677)

Finalmente, Sénard defende que não há outra escolha para Emma senão sua morte. A única saída para tantos pecados, lascividade e volúpia é o suicídio:

Poderia ela viver? Não estaria ela condenada? Não esgotara o último grau da vergonha e da baixeza? [...] Apenas a morte restava para essa infeliz. [...] E aquele que vos apresenta a mulher adúltera que morre na vergonha [sem a salvação divina], comete um ultraje à moral pública!<sup>210</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 355)

Ao finalizar esta subseção, lembramos que o suicídio era e ainda é considerado um pecado e condenado pela Igreja cristã. De uma forma ou de outra, pecado, suicídio e morte se ligam aos saberes de crença, aos clichês, independentemente do contexto, e, por conseguinte, *pathemizam*. Ainda assim, na opinião de Sénard, e, de certa forma, na de Pinard, Emma foi pecadora até na hora da morte. No caso, mesmo Sénard tendo defendido Flaubert e Emma Bovary, ele estava inserido nessa sociedade do século XIX na França, onde a Igreja e seus dogmas ocupavam um lugar de destaque.

Terminada a apresentação e a análise das *pathemias* relativas às quatro *quedas* de Emma, propomos, a seguir, uma reflexão sobre os momentos finais dos discursos de ambos os advogados e da sentença proferida pelos juízes.

## 5. OS DESFECHOS DA ACUSAÇÃO E DA DEFESA

Ao final de seu discurso, depois de percorrer uma *via-crucis* e uma *via-sacra*, compondo os quadros lascivos de Emma Bovary, Pinard conclui que “A arte sem regras não é mais arte; é como uma mulher que tirasse todas suas roupas. Impor a decência pública à arte como única regra não é escravizá-la, mas honrá-la.”<sup>211</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 318). Para o Advogado Imperial, Flaubert e Emma Bovary representam uma ameaça à sociedade francesa oitocentista, que, por espelhamento, corre o risco de ver/ler no romance ações maléficas e maus

---

<sup>210</sup> No original: « Est-ce qu'elle pouvait vivre ? Est-ce qu'elle n'était pas condamnée ? Est-ce qu'elle n'avait pas épuisé le dernier degré de la honte et de la bassesse ? [...] Il ne reste plus à la malheureuse qu'à mourir ! [...] Et celui qui vous présente la femme adultère mourant honteusement, celui-là commet un outrage à morale publique ! » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 677-678)

<sup>211</sup> No original: « L'art sans règle n'est plus l'art ; c'est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir, mais l'honorer. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 633)

hábitos a serem reproduzidos, “pessoas” imorais a serem copiadas. Pinard demonstra temer que a ordem social seja subvertida quando a voz da lei não se faz ouvir. Ele se *exaspera* diante da possibilidade de ver a lascividade e a volúpia tomarem o lugar da moral e da ordem estabelecida, ou seja, Pinard teme que a vida imite a arte.

Ao final da leitura e da interpretação do requisitório, vemos que não são somente as ações de Emma que escandalizam Pinard; Flaubert também o faz, ao cometer, tal como sua heróina, outros tantos crimes. É curioso ver como Pinard confunde o escritor (suas ações) com as de sua personagem. O fato de Flaubert publicar o romance *Madame Bovary* provoca em Pinard uma grande *revolta*, mas não a única. Pois, se Flaubert não tivesse escrito o romance em questão, Emma não teria existido.

Em suma, Flaubert peca então, aos olhos de Pinard, também por seu estilo, já que ele criou um romance cujas personagens são tipificadas, estereotipadas, que incarnam lugares-comuns tais como o marido traído, a esposa adúltera, o farmacêutico grotesco, os amantes covardes, o comerciante inescrupuloso, dentre outras:

[...] a honra conjugal é representada por um marido piedoso [...] a opinião pública está personificada num ser grosseiro, no farmacêutico Homais, rodeado de personagens ridículos [...] [personificada também] no pároco Bournisien, padre quase tão grotesco quanto o farmacêutico, que somente crê nos sofrimentos físicos, nunca nos sofrimentos morais.<sup>212</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 317-318)

Desse modo, Pinard não perdoa ninguém, critica todas as personagens, por acreditar que nenhuma delas é um exemplo digno de ser seguido; todas representam, assim, riscos aos leitores, seres susceptíveis às estereotípias, aos clichês. Como podemos perceber, os julgamentos morais feitos por Pinard no excerto acima são, praticamente todos eles, construídos a partir de lugares-comuns e de *pathemias* a eles relacionadas. Convidamos Pierre-Marc de Biasi, para resumir a voz do Procurador Imperial:

---

<sup>212</sup> No original: « [...] l'honneur conjugal est représenté par un mari béat [...] l'opinion publique est personnifiée dans un être grotesque, dans le pharmacien Homais, entouré de personnages ridicules [...] au nom du sentiment religieux [...] vous l'avez personnifié dans le curé Bournisien, prêtre à peu près aussi grotesque que le pharmacien, ne croyant qu'aux souffrances physiques, jamais aux souffrances morales [...] » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 633)

Depois de um estudo detalhado das "obscenidades" relativas a cada uma dessas personagens, Pinard procura demonstrar que toda a obra é imoral pelas mesmas razões: a opinião pública, encarnada por personagens tais como o marido, o farmacêutico, o sacerdote, é ridicularizada a cada instante, enquanto a mulher adúltera beneficia constantemente da indulgência do romancista, que parece, em todas as oportunidades, lhe dar razão. As instituições consideradas as mais sagradas são desrespeitadas: o casamento é triste e desesperador, e o adultério é apresentado como salutar e poético, etc.<sup>213</sup> (BIASI, 2009, p. 226-227)

No entendimento de Sénard, para incriminar uma obra literária é preciso valer-se de argumentos mais compatíveis com essa situação, ou seja, dominar o universo literário, sua estrutura e seu fazer. Certamente, diz o advogado, Flaubert receberia de bom grado toda e qualquer crítica literária, opiniões diversas sobre sua obra que tivessem fundamento literário, mas uma acusação como a apresentada por Pinard, que se baseia em estereótipos morais e religiosos, é algo inadmissível tanto para Flaubert quanto para seu advogado de defesa:

Defendo um homem que, se tivesse encontrado uma crítica literária sobre a forma de seu livro, sobre algumas expressões, sobre demasiados detalhes, sobre um ponto ou sobre outro, teria aceitado essa crítica literária com o maior prazer do mundo. Mas, ver-se acusado de ultraje à moral e à religião! O Sr. Flaubert não consegue acreditar; e protesta aqui, diante de vós, com todo o assombro e toda a energia de quem é capaz contra uma tal acusação.<sup>214</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 358)

Finalmente, o advogado de defesa interpela o júri e lhe passa a palavra, transferindo-lhe a responsabilidade de julgar. Sénard diz ter feito seu trabalho de maneira *honrosa* e pede que Flaubert seja julgado a partir de tudo o que foi dito nessa audiência de julgamento. E volta a repetir: “Cabe a vós agora deliberar. Julgastes o livro em seu conjunto e em seus detalhes, não vos é possível hesitar.”<sup>215</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 358). Assim, Sénard encoraja, de certa forma, o

---

<sup>213</sup> No original: « Après une étude de détail des « obscénités » relatives à chacun de ces personnages, Pinard cherche à démontrer que l’ouvrage tout entier relève en fait de la même immoralité : l’opinion publique, incarnée par des personnages comme le mari, le pharmacien, le prêtre, se trouve ridiculisée à chaque instant, tandis que la femme adultère bénéficie constamment de l’indulgence du romancier qui semble, en toute occasion, lui donner raison. Les institutions les plus sacrées sont bafouées : c’est le mariage qui est triste et désespérant, tandis que l’adultère est présenté comme salubre et poétique, etc. »

<sup>214</sup> No original: « Je défends un homme qui, s’il avait rencontré une critique littéraire sur la forme de son livre, sur quelques expressions sur trop de détails, sur un point ou sur un autre, aurait accepté cette critique littéraire du meilleur cœur du monde. Mais se voir accusé d’outrage à la morale et à la religion! M. Flaubert n’en revient pas ; et il proteste ici devant vous avec tout l’étonnement et toute l’énergie dont il est capable contre une telle accusation. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 680)

<sup>215</sup> No original: « A vous maintenant de statuer. Vous avez jugé le livre dans son ensemble et dans ses détails ; il n’est pas possible que vous hésitez ! » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 681)

júri a não hesitar na sentença, a aceitar seus argumentos positivos, ainda que *pathemizados*. Mas, afinal de contas, no âmbito da Justiça, todos os argumentos, venham eles da acusação ou da defesa, são *pathemizados* e *pathemizantes*: vemo-nos em um grande teatro!

O veredito final traz em si uma lição, também ela moralizante, sobre o fazer literário. Os juízes, ao dar a sentença, pregam a maneira “correta” pela qual uma obra de arte deve ser construída. No caso da literatura, é mister priorizar o ornamento do espírito, elevar a inteligência e depurar os costumes. Não se deve, ainda segundo o veredito, usar a Literatura para imprimir a repulsa pelo vício e oferecer o quadro das desordens que podem existir na sociedade. Ser educadora e moralizante é função da “boa” literatura, sim! Mas, para isso, não cabe a exposição dos vícios e dos desvios, enfim, das fragilidades humanas. Mais uma vez convidamos Biasi, que resume bem o desfecho do processo:

O tribunal reconhece que o romance contém realmente uma lição de moral (que teria sido mais perceptível se o autor tivesse sido mais "severo na linguagem" para castigar os excessos de sua heroína), que o livro “foi longa e seriamente trabalhado do ponto de vista tanto literário como de estudo de personalidades”, e que as passagens duvidosas marcadas pelo ministério público não foram assim tão numerosas e não permitem pensar que o objetivo do escritor tenha sido o de encorajar, nos leitores, um espírito licencioso e lascivo.<sup>216</sup> (BIASI, 2009, p. 227-228)

Resumindo: para a acusação, os réus mereciam punição por terem sido injuriosos e obscenos; para a defesa, mereciam a absolvição por terem sido exemplares e inspiradores. Apesar de reconhecer a existência de faltas graves no romance de Flaubert, a Sexta Corte Correccional do Tribunal do Sena inocentou os envolvidos nesse caso. Enfim, Flaubert, *Madame Bovary*, a *Revue de Paris* e seus editores foram absolvidos em fevereiro de 1857: “O tribunal os absolve da acusação feita contra eles e os libera sem custas.”<sup>217</sup> (FLAUBERT, 2007b, p. 360)

---

<sup>216</sup> No original: « Le tribunal reconnaît que le roman contient en effet une leçon morale (qui aurait été plus visible si l’auteur avait usé d’une plus grande « *sévérité de langage* » pour fustiger les débordements de son héroïne), que le livre a été « *longuement et sérieusement travaillé, au point de vue littéraire et de l’étude des caractères* », et que les passages douteux signalés par le ministère public restent finalement peu nombreux et ne permettent pas de penser que le but de l’écrivain ait été d’encourager dans le public l’esprit de licence et de débauche. »

<sup>217</sup> No original: « Le tribunal les acquitte de la prévention portée contre eux et les renvoie sans dépens. » (FLAUBERT, 1951, p. 683)

É importante destacar o fato de os juízes se pronunciarem sobre o fazer literário no veredito. Como foi dito anteriormente, o século XIX na França é marcado pela força da Lei sobre a Literatura. Há, nessa reflexão do júri, uma descrição crítica do estilo de escrita de Flaubert, uma censura ao *realismo* do escritor. Para os juízes, fazer literatura valendo-se de descrições pormenorizadas de tipos, de pinturas coloridas de caráter, mostrar as fragilidades do ser humano, seus vícios e a crueza da realidade em que vivem, vai de encontro às funções da arte, quais sejam, as de instruir e mostrar “o belo e o bom”.

Em razão da especificidade do veredito, achamos por bem retomar, na próxima seção, a temática do Realismo, por ter sido ela objeto de discussão entre os advogados e Flaubert.

## 6. CONTRA E A FAVOR DO REALISMO

Pinard “acusa” Flaubert de pertencer à Escola Literária Realista. Ele vê, nesse pertencimento, algo de negativo, nefasto, já que é comum, nessa escola, a pintura crua da realidade, com refinamento de detalhes, o que pode influenciar maleficamente as mentes. Diante da importância dessa discussão para o nosso trabalho, achamos por bem transcrever abaixo dois trechos do discurso de Pinard sobre essa problemática:

Antes de erguer os quatro cantos do quadro, permitam-me perguntar qual é a cor, a pincelada do Sr. Flaubert, pois afinal de contas, seu romance é um quadro e é preciso saber a que escola pertence, que cor ele usa e qual é o retrato [que faz] de sua heroína.<sup>218</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 306)

[...] o gênero que o Sr. Flaubert cultivava e que realiza sem os cuidados da arte, mas com todos os recursos da arte, é o gênero descritivo, a pintura realista. [...] A moral estigmatiza a literatura realista não porque Ela pinte paixões tais como: o ódio, a vingança, o amor; o mundo vive somente disso e a arte deve pintá-las; mas, quando Ela as pinta sem freios, sem medidas.<sup>219</sup> (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 315, 318)

---

<sup>218</sup> No original: « Avant de soulever ces quatre coins du tableau, permettez-moi de me demander quelle est la couleur, le coup de pinceau de M. Flaubert, car, enfin, son roman est un tableau, et il faut savoir à quelle école il appartient, quelle est la *couleur* qu'il emploie, et quel est le portrait de son héroïne. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 619)

<sup>219</sup> No original: « [...] le genre que M. Flaubert cultive, celui qu'il réalise sans les ménagements de l'art, mais avec toutes les ressources de l'art, c'est le genre descriptif, la peinture réaliste [...] La morale stigmatise la littérature réaliste, non pas parce qu'Elle peint les passions : la haine, la vengeance, l'amour ; le monde ne vit que là-dessus, et l'art doit les peindre; mais quand Elle les peint sans frein, sans mesure. » (PINARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 635)

Esses excertos são, para nós, esclarecedores. Pinard, ao descreditar a Escola Literária Realista, chama a atenção para o fato de que ela se destaca, se define, por tratar, sem medidas, de paixões tais como o *ódio*, a *vingança* e o *amor*. Sénard, mais uma vez rebatendo Pinard, questiona a categorização feita por este do romance e do estilo de Flaubert no âmbito de Escola Literária, com o objetivo de minimizar essa crítica a Flaubert. Assim como Flaubert o faz regularmente em suas cartas, Sénard recusa toda e qualquer classificação da obra *Madame Bovary*, seja ela Realista, Romântica ou Psicológica:

Meu cliente é dos que não pertencem a nenhuma das escolas cujo nome encontrei, há pouco, no requisitoiro. Meu Deus! Pertenceria à escola realista no sentido em que se prende à realidade das coisas. Pertenceria à escola psicológica no sentido em que não é a materialidade das coisas que o impele, mas o sentimento humano, o desenvolvimento das paixões no ambiente em que está colocado. Pertenceria à escola romântica menos talvez do que a qualquer outra, pois se o romantismo aparece em seu livro, assim como também o realismo, não é por causa de algumas expressões irônicas, atiradas aqui e ali, e que o ministério público levou a sério.<sup>220</sup> (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 2007b, p. 320)

É necessário acrescentar que, por mais que Flaubert negue, *Madame Bovary*, com suas “pinceladas realistas aqui e ali”, acaba por levar ao leitor uma junção de dois universos espaciais e especulares. Como ele escreve dentro de determinada estrutura social, é normal que os saberes e os estereótipos partilhados, os imaginários sociais, no qual transcorrem as ações, ou melhor, as *quedas* de Emma Bovary aí apareçam, pois fazem todos parte do universo flaubertiano, edificado em tal estrutura. Assim, *Madame Bovary* (re)constitui, de maneira muito semelhante e quase “real”, a estrutura do mundo social na qual foi produzida e até mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais e ideológicas, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam (BOURDIEU, 2005). Vem daí a força do realismo, ou melhor, da profusão de “efeitos de real” que povoam a obra de Flaubert. E, como tocamos no assunto, vejamos como Bourdieu define o que entende por “efeito de real”: “[...] é essa forma muito particular de crença que a ficção literária

---

<sup>220</sup> No original: « Mon client est de ceux qui n'appartiennent à aucune des écoles dont j'ai trouvé, tout à l'heure, le nom dans le requisitoire. Mon Dieu ! il appartient à l'école réaliste, en ce sens qu'il s'attache à la réalité des choses. Il appartiendrait à l'école psychologique en ce sens que ce n'est pas la matérialité des choses qui le pousse, mais le sentiment humain, le développement des passions dans le milieu où il est placé. Il appartiendrait à l'école romantique moins peut-être qu'à toute autre, car si le romantisme apparaît dans son livre, de même que si le réalisme y apparaît, ce n'est pas par quelques expressions ironiques, jetées ça et là, que le ministère public a prises au sérieux. » (SÉNARD, 1857 *apud* FLAUBERT, 1951, p. 636)

produz através de uma referência denegada ao real designado que permite saber recusando saber o que ele é realmente.” (BOURDIEU, 2005, p. 48)

Por espelhamento, Flaubert, ao revelar a constituição da sociedade na qual Emma vive, acaba por desvelar a sua própria (ou seria o contrário?). Daí a afirmativa de seu advogado de defesa de que a literatura de Flaubert tem a função de ser útil, e isso é muito mais importante do que discutir a qual escola ela pertence. Para Sénard, o argumento fundamental que ele tenta passar é que *Madame Bovary* possui o *status* de obra “didática” (burguesa e moralista), obra social cuja função é educar, formar as mentes: se ele convencer o júri disso, ele ganhará a causa e Flaubert sairá livre. Sénard, muito astuciosamente, retoma o argumento principal de Pinard (o livro não é educativo) para levar a crer ao júri que sim, ele é educativo (ainda que seja pelo contra-exemplo, o que é sem dúvida bastante astuto de sua parte).

Quanto a Flaubert, em várias de suas cartas, ele deixa bem claro que execra a literatura cuja função não seja a de se bastar, a de existir por si mesma. Ele busca, com sua obra, mostrar que é possível e desejável fazer uma literatura autônoma, livre, ou seja, fazer “arte pela arte”:

A Arte é uma representação; devemos pois, tão somente, representar. [...] A moral da arte consiste em sua própria beleza, e valorizo, acima de tudo, o estilo e, em seguida, o verdadeiro. [...] A Arte deve estar acima dos afetos pessoais e das susceptibilidades nervosas. [...] O culto à Arte é motivo de orgulho; ela nunca é demais. Eis meu lema.<sup>221</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 157; 691)

A literatura com função moralizante é, para Flaubert, uma estupidez alimentada não só pelo Poder Público, mas também por muitos intelectuais das Letras, incluindo-se aí, evidentemente, a Crítica Literária, que, assim como o Estado, censura severamente o tipo de arte que Flaubert faz. Para o romancista, a Crítica é desprezível: “A Crítica é, quase sempre, a última escala da literatura enquanto forma, e, sem dúvida alguma, como *valor moral*.”<sup>222</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 368 – grifos do autor). Completando, Flaubert afirma que as críticas feitas pelo Poder Público e pela Crítica Literária são medíocres e maliciosas, portanto, ineptas. No entanto, ele teve

---

<sup>221</sup> No original: « L’Art est une représentation; nous ne devons penser qu’à représenter. [...] La morale de l’art consiste dans sa beauté même, et j’estime par-dessus tout d’abord le style, et ensuite le vrai. [...] L’Art doit s’élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! [...] Le culte de l’art donne de l’orgueil; on n’en a jamais trop. Telle est ma morale. »

<sup>222</sup> No original: « La critique est au dernier échelon de la littérature comme forme, presque toujours, et comme valeur morale, incontestablement. »



que ouvir (e não contradizer) a sua defesa, que pregava o “exemplo didático” de sua obra. Flaubert, no entanto, parecia conhecer bem os *enjeux* jurídicos; daí seu silêncio.

Enfim, se formos tentar compreender Pinard, Sénard e Flaubert, tomados como um todo, diremos que cada um deles busca, à sua maneira, no universo da ficção, em mundos imaginários, ilusórios, a explicação, a justificativa para questões reais propostas/impostas pelo mundo social em que vivem. Em outras palavras, os três subjetivam o mundo real, objetivando o mundo ficcional, uma das características fundamentais da Literatura Realista.

Apesar de contestar o pertencimento do romance *Madame Bovary* à Escola Literária Realista, Sénard assevera que Flaubert quis, sobretudo, abordar um tema de estudo comum na vida real, quis construir tipos verdadeiros da classe burguesa, criar personagens semelhantes aos da sociedade francesa, vivendo nas condições de vida daquele tempo, para apresentar aos leitores um quadro “real” do que se encontrava mais frequentemente no mundo e propor-lhes, assim, uma obra útil, educativa, moralizadora. E ele tinha razão, em parte, ao dizer isso: sabe-se que Flaubert sempre negou pertencer à Escolas literárias, seja à Realista, seja à Romântica. Ele chega mesmo a afirmar que escreveu *Madame Bovary* por ódio ao Realismo: “Dizem que sou preso ao real, enquanto que eu o execro. Pois, foi por ódio ao realismo que escrevi esse romance [*Madame Bovary*].”<sup>223</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 643)

Entretanto, acreditamos que não há como negar a forte presença de efeitos do real (vindos naturalmente da Escola Realista) em *Madame Bovary* e tampouco a forte presença do social que envolvia e marcava o autor em sua escrita. Seja como for, por uma ironia do destino, Flaubert é tido até hoje como o precursor da Escola Literária Realista.

Ainda que seja secundária, no processo judicial, a discussão a respeito do pertencimento de Flaubert a uma escola, o fato é que, por espelhamento, *Madame Bovary* acaba por retratar os *mœurs de province*, que constituem e definem a sociedade na qual vive Flaubert, sociedade que ele quis ironizar, por causa de seus estereótipos e saberes de crença. Emma pode ser vista como símbolo encarregado de marcar e de representar certas posições sociais em um duplo espaço, o da ficção e o da vida real. Se, por um lado, Flaubert se vê envolvido nessas querelas, nessa

---

<sup>223</sup> No original: « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman [*Madame Bovary*]. »

discussão entre real e ficção, Realismo e Romantismo, por outro lado, Emma vive situação similar à de seu criador. Segundo Bourdieu, “[...] Emma, assim como o próprio Flaubert, leva a ficção a sério porque não consegue levar a sério o real, ou seja, a realidade pela qual medimos todas as ficções não é mais que o referente universalmente garantido de uma ilusão coletiva.” (BOURDIEU, 2005, p. 27)

Na próxima seção, abordamos algumas *pathemias* recorrentes nas cartas de Flaubert.

## 7. FLAUBERT *PATHEMIZADO* EM SUAS CARTAS

Nesta última seção, nos dedicamos à análise das emoções de Flaubert presentes na *Correspondance*, mais especificamente em três momentos distintos, a saber: i) ao longo da feitura do romance *Madame Bovary*; ii) durante as negociações com a *Revue de Paris* para a publicação dessa obra; iii) no decorrer do processo judicial pelo qual o autor passou. Nessa perspectiva, consideramos essas cartas como documentos-testemunhos de sua vida e de sua época, arquivos (auto)biográficos e (crítico) literários pertencentes ao universo flaubertiano. Lembramos que a Editora Gallimard publicou na Coleção da Pléiade cinco volumes das milhares de cartas escritas por Flaubert ao longo de sua vida, razão pela qual procedemos a um recorte significativo, nos atendo prioritariamente a algumas delas no período de 1851 a 1857.

Segundo Hélène Freijlich (2012), estudiosa da obra de Flaubert, ele foi um dos escritores do século XIX que mais escreveu cartas. Nelas, o romancista registra sua vida íntima, conta fatos de sua vida profissional, fala de seus sentimentos e reflete sobre várias coisas do cotidiano. A natureza predominantemente privada de sua *Correspondance* favorece a informalidade da escrita e a suposta sinceridade das palavras e dos sentimentos. Lembramos que a publicação dessas cartas pela Editora Gallimard segue uma ordem cronológica, que cobre desde sua infância até o ano de sua morte, ou seja, de 1830 a 1880. Nessas cartas, escritas sobretudo a amigos e familiares, o autor deixa traços de sua leitura do mundo, na maioria das vezes de forma *pathêmica*.

A *Correspondance* de Flaubert com seus destinatários se torna, assim, elemento precioso na (re)constituição tanto de seu *ethos* quanto do *pathos* ali manifestado. Diferentemente de seus romances, Flaubert, em suas cartas, se mostra

menos vigilante com a linguagem, mais espontâneo e natural, o que acaba por desvelar vários aspectos de sua vida e de sua personalidade. Com uma escrita ao mesmo tempo íntima, pessoal, familiar e emocional, ele se desnuda diante daqueles para quem ele escreve e mostra um *ethos pathemizado* e potencialmente *pathemizante*.

Os assuntos que *pathemizam* Flaubert na *Correspondance* são, então, os mais variados, dentre os quais citamos e exemplicamos apenas alguns ligados a certas tópicas. Em carta à sua mãe, ele diz o que pensa sobre a *amizade*: “[...] nada é mais inútil do que essas *amizades heroicas*, que dependem das circunstâncias para serem provadas. O difícil é encontrar alguém que não *te irrite* em qualquer circunstância da vida.”<sup>224</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 746 – grifos nossos). Em carta a Maxime Du Camp, o romancista confessa que a *felicidade*, fruto do *amor*, é como “[...] um casaco vermelho que tem um forro esfarrapado; quando queremos nos agasalhar, tudo sai voando e ficamos pouco à vontade nesses trapos frios que havíamos julgado serem tão quentes.”<sup>225</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 263 – grifos nossos). A Colet, Flaubert explica o que entende por *felicidade*: “A *felicidade* é uma *mentira* cuja procura causa todos os *males* da vida, mas há certas formas de *paz serena* que a imitam e que talvez sejam melhores que ela.”<sup>226</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 476 – grifos nossos)

Além da dor física (que não cotejamos nesta tese), Flaubert fala da *dor* enquanto sentimento oriundo das dificuldades e dos momentos difíceis por que passa na vida cotidiana. Esse tipo de *dor* se aplica, segundo o autor, ao trabalho árduo e árido de escrever, por exemplo: “Nada é conseguido sem esforço; tudo tem uma dose de sacrifício. A pérola é uma doença da ostra e o estilo, talvez, o fluxo de uma *dor profunda*.”<sup>227</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 431 – grifos nossos)

Finalizando essa pequena lista de tópicas sobre *dor* e *sofrimento* presentes na *Correspondance* de Flaubert, citamos alguns trechos do discurso do autor a respeito

---

<sup>224</sup> No original: « [...] il n’y a rien de plus inutile que ces amitiés héroïques qui demandent des circonstances pour se prouver. Le difficile c’est de trouver quelqu’un qui ne vous agace pas les nerfs dans toutes les occurrences de la vie. »

<sup>225</sup> No original: « [...] un manteau de couleur rouge qui a une doublure en lambeaux; quand on veut s’en recouvrir, tout part au vent, et l’on reste empêtré dans ces guenilles froides que l’on avait jugées si chaudes. »

<sup>226</sup> No original: « Le bonheur est un mensonge dont la recherche cause toutes les calamités de la vie, mais il y a des *paix sereines* qui l’imitent et qui sont supérieures peut-être. »

<sup>227</sup> No original: « Rien ne s’obtient qu’avec effort; tout a son sacrifice. La perle est une maladie de l’huître et le style, peut-être, l’écoulement d’une douleur profonde. »

da *tristeza* e outros sentimentos correlatos. A Guy de Maupassant, o autor aconselha: “Cuidado com a *tristeza*. Ela é um vício. Acostumamo-nos ao *prazer da melancolia*, e quando ela se vai, como nela gastamos forças preciosas, ficamos *imbecilizados*.”<sup>228</sup> (FLAUBERT, 2007a, p. 417 – grifos nossos). À Mademoiselle Leroyer de Chantepie, o autor confessa: “Para não me deixar *levar pela tristeza*, eu me endureci o quanto pude e voltei a trabalhar.”<sup>229</sup> (FLAUBERT, 1998, p. 208 – grifos nossos)

A partir dos excertos acima, percebemos que ler algumas das inúmeras cartas de Flaubert, pesquisar seu conteúdo é importante para refletirmos sobre os sentimentos, as paixões do autor nelas registradas. Ainda segundo Freijlich (2012, p. 11), a correspondência do autor de *Madame Bovary* representa

[...] um conjunto enorme de 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 de Flaubert. Ela é a imagem direta dele mesmo. Sua personalidade mostra-se ali frequentemente revelada. [...] A *Correspondência* ainda permanece negligenciada e pouco conhecida. Considerar Flaubert apenas por meio de sua obra seria algo incompleto sem a *Correspondência*.<sup>230</sup>

Notamos, assim, que, em suas cartas, Flaubert constrói um *ethos pathemizado* no nível que Maingueneau (2005, 2006, 2008) nomeia de *discursivo dito e mostrado*.<sup>231</sup> Ele faz isso exatamente dizendo aos seus co-enunciadores, “com todas as letras”, “eu sou isso, eu não sou aquilo”, “eu sinto isso, eu não sinto aquilo”, para nos valer e nos inspirar também em expressões usadas por Barthes (1987a, p. 74).

Valendo-nos mais uma vez do quadro comunicacional de Charaudeau (2008), vislumbramos a presença de um sujeito comunicante, ser social, que se desdobra em enunciador epistolar em cada uma das cartas escrita por Flaubert. Ao escrever, o autor

---

<sup>228</sup> No original: « Prenez garde à la tristesse. C’est un vice. On prend plaisir à être chagrin et, quand le chagrin est passé, comme on y a usé des forces précieuses, on en reste abruti. »

<sup>229</sup> No original: « Pour ne pas me laisser aller à la tristesse, je me suis raidi tant que j’ai pu et je recommence à travailler. »

<sup>230</sup> No original: « [un] presque 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 oeuvre serait chose malaisée sans sa *Correspondance*. »

<sup>231</sup> Para o Maingueneau (2006, p. 270; 2008, p. 18-19 – grifos do autor): “[...] 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.”

imagina seus destinatários, se nomeia e os nomeia. Além disso, ele data e assina todas as cartas, marcando ainda mais a situação específica de comunicação no nível situacional, no universo do *fazer*. No caso das cartas escritas a Colet, por exemplo, sabemos que eles eram amantes, além de amigos, confidentes e intelectuais que discutiam, dentre muitos assuntos, sobre a relação amorosa entre eles e também sobre a confecção do romance *Madame Bovary*. A *Correspondance* de Flaubert se torna, em certo sentido, a obra da obra, visto que nela o romancista discute, dentre várias coisas, sobre a gênese de seus romances, sobre si mesmo e seus sentimentos enquanto homem e enquanto escritor.

Entretanto, nós, hoje, também lemos as cartas de Flaubert publicadas pela Editora Gallimard. Assim, temos, como sujeito interpretante das cartas, não mais (ou apenas) Colet, mas também nós, leitores do século XXI. Por mais simples que possa parecer, essa modificação no estatuto do sujeito interpretante faz muita diferença no processo comunicacional. 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 (que, de certa forma, ou em um certo sentido, deixa de ser somente o de carta pessoal e torna-se igualmente texto literário, quando sua correspondência é publicada em uma coletânea da Pléiade), mas, os parceiros continuam os mesmos: Flaubert (enquanto sujeito social e autor epistolar) e Colet, sua amante, amada e amiga.

### 7.1. AS EMOÇÕES NA FEITURA DE *MADAME BOVARY*

*Recluso e solitário* em sua casa em Croisset, na Normandia, absorvido pelo trabalho de escrita de *Madame Bovary*, Flaubert faz elucubrações a respeito da Arte, da Literatura e do fazer literário e, nesse ínterim, registra suas percepções, emoções, inseguranças e convicções a respeito desses temas. Para o autor, exigente com a forma, perfeccionista na descrição dos detalhes, o processo de criação pode ser muitas vezes *desgastante*, *árido* e até mesmo *aterrorizante*. Nas cartas enviadas a Colet, Flaubert revela uma profusão de sentimentos tidos como negativos que a confecção da obra lhe suscita:

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 escrever como um Balzac chateaubrianizado.<sup>232</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 5 – grifos nossos)

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*! [...] Daí todo o tempo que gasto com este romance, minhas reflexões, meus *desalentos* e minha lentidão!<sup>233</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 156 – grifos nossos)

Deus! Como minha *Bovary* me *chateia*! Ela me leva, às vezes, à *convicção* de que é *impossível* escrever. A ideia e as palavras me *fogem*. É o único *sentimento* que tenho.<sup>234</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 301 – grifos nossos)

Vemos que Flaubert se sente *aflito*, *ansioso*, *atormetado*, enfim, *angustiado* com a produção de seu romance. Ele busca no seu trabalho literário a obtenção de *prazer* e, por conseguinte, evita o *desprazer*. Segundo Charaudeau (2010a, p. 50) a *angústia* “[...] é um estado de espera desencadeada por um actante-objeto-desconhecido”. O sujeito que experiencia essa *pathemia* “[...] mobiliza uma rede de crenças que lhe faz encarar diferentes representações, sempre negativas, deste objeto”. Geralmente, a *angústia* precede um acontecimento, uma circunstância, enfim, precede o próprio *prazer*. Nesse sentido, Flaubert falha em seu propósito, visto que o simples anúncio da possibilidade do *prazer-desprazer* já é *per se* tido essencialmente como *desconfortável*, *desprazeroso*. Ou seja, a *angústia* de Flaubert se caracteriza pelo desejo de sucesso em sua escrita, evidentemente como tentativa de estabelecimento do *equilíbrio*, do *prazer*.

Assim, a tomada de consciência referente ao ato de escrever *Madame Bovary* lhe provoca a sensação de *angústia*, visto que é algo que ele (*res*)*sente*, que o *afeta*, daí o caráter claro de *desprazer*. Relembramos que, além da escritura do romance, há um perigo real de Flaubert ser punido pela Justiça, o que, mais uma vez, o leva a vivenciar e mesmo antecipar o sentimento de *angústia*. A diferença entre as duas situações é que na primeira tem-se algo que vem do interior do romancista, de sua consciência; já a segunda advém de um perigo externo que lhe é impingido pelo

---

<sup>232</sup> No original: « 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. »

<sup>233</sup> No original: « La *Bovary* marche à pas de tortue; j’en suis désespéré par moments [...] Quelle lourde machine à construire qu’un livre, et compliquée surtout! [...] De là tout le temps que j’y mets, les réflexions, les dégoûts, la lenteur! »

<sup>234</sup> No original: « Dieu! Que ma *Bovary* m’embête! J’en arrive à la conviction quelques fois qu’il est *impossible d’écrire*. L’idée et les mots me manquent. Je n’ai que le *sentiment*. »

processo judicial. Sob essa perspectiva, a *angústia* tem inegável relação com a expectativa desprazerosa, que pode ser associada a uma possibilidade eminente de perda, de descontrole, ou, ainda, a uma falha que deve ser evitada. É sabido que o *medo* é o maior parceiro da *angústia*. Assim, combater um é rechaçar o outro. Flaubert busca superar suas *angústias* enfrentando-as. Como resultado desse combate tem-se duas situações *prazerosas*: i) ter o próprio romance *Madame Bovary* (re)publicado e lido por milhares de pessoas; ii) obter sucesso em sua empreitada judicial, saindo do processo fortalecido, (re)conhecido, *feliz e realizado*.

Paradoxalmente, o romancista ora vê na reclusão e no trabalho a fórmula da *alegria* e da *felicidade*, ora uma fonte de *tristeza* e de *infelicidade*. É perceptível, nessas cartas, uma certa *melancolia* no tom que ele usa para descrever seus hábitos de ermitão: “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.”<sup>235</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 17). Em mais uma carta a Colet, ele confessa...

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*. (FLAUBERT, 1980, p. 456 – grifos nossos).<sup>236</sup>

Do excerto acima (e de muitos outros utilizados nesta tese), vemos que Flaubert deixa entrever que é uma pessoa que não esconde seus sentimentos. Ele reclama, resmunga, chora, esbraveja para as pessoas que lhe são próximas. Se por um lado o processo de escrita o consome e o exaspera, por outro, o sentimento de *tédio* advém do ritmo monótono de seu estilo de vida. Em carta a Ernest Chevalier, o autor reconhece: “Esta é a minha vida: levanto-me às oito horas, tomo café da manhã, fumo, tomo banho, tomo mais um café, fumo, almoço, tomo banho de sol, janto, fumo e me deito para no dia seguinte repetir tudo de novo.”<sup>237</sup> (FLAUBERT, 1973, p. 123). Esses sentimentos e esse tom de *desânimo*, de *melancolia* continuam sendo a tônica

---

<sup>235</sup> No original: « Si vous saviez dans quelle plate monotonie je vis, vous vous étonneriez même que je m’aperçoive encore de la différence de l’hiver à l’été et du jour à la nuit. »

<sup>236</sup> No original: « 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 coeur. L’analyse que je fais continuellement sur moi me rend peut-être injuste à mon égard... [...] Je suis fatigué. »

<sup>237</sup> No original: « Voici ma vie: je me lève à huit heures, je déjeune, je fume, je me baigne, je redéjeune, je fume, je m’étends au soleil, je dîne, je refume et je me recouche pour redîner, refumer, redéjeuner. »

em uma outra carta, dessa vez dirigida à Jules Sandeau, na qual ele se vale de uma metáfora para dizer: “Sou como o tempo, sombrio e sem sol.”<sup>238</sup> (FLAUBERT, 1991, p. 232)

Em várias oportunidades, o romancista faz questão de ressaltar os embates que tem com sua própria escrita. Metódico, ele busca ter uma rotina de trabalho e registra recorrentemente estar *insatisfeito*. O romance é regularmente feito e refeito, frase por frase, até a exaustão, a procura « *du mot juste* ». Flaubert luta com as palavras e contra elas. Para ele, a escrita literária parece, ao mesmo tempo, um obstáculo muitas vezes intransponível e um *prazeroso* desafio, já que é nesse ato de escrever que ele descobre a força, o poder das palavras e, através delas, busca sua vocação e sua identidade.

Em novas cartas a Colet, Flaubert menciona que a falta de regularidade no trabalho de escrita do romance lhe corta o ritmo, a falta de inspiração o *entristece* e o labor o *aborrece*. A vida do romancista, tida por ele próprio como tranquila e sem graça, lhe proporciona quase que somente o *tormento*, e o espetáculo da criação literária e as palavras se tornam lugar de *sofrimento*:

*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.*<sup>239</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 27 – grifos nossos)

Retomei meu trabalho. *Espero* que agora vai correr bem. Mas *francamente* Bovary me *entedia*, devido ao assunto e às contínuas supressões que faço. Bom ou ruim, este livro terá sido para mim uma *realização prodigiosa*; tanto o estilo, a composição, as personagens e o efeito *sensível* estão longe de minha maneira natural de ser.<sup>240</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 103 – grifos nossos)

Mas, se vou devagar, vou também *dolorosamente! Estou sendo torturado*. E não falo disso em detalhes, porque é sempre a mesma *ladainha de lamentações!* Mas, às vezes, *sofro terrivelmente* desse *mal* e das dúvidas que experiencio. Certos dias, os *encantamentos* que tenho, quando vislumbro o livro feito, tal como o

---

<sup>238</sup> No original: « Je suis comme le temps, sombre et sans soleil. »

<sup>239</sup> No original: « 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. »

<sup>240</sup> No original: « J’ai repris mon travail. J’espère qu’il va aller. Mais franchement Bovary m’ennuie. Cela tient au sujet et aux retranchements perpétuels que je fais. Bon ou mauvais, ce livre aura été pour moi un tour de force prodigieux, tant le style, la composition, les personnages et l’effet sensible sont loin de ma manière naturelle. »



desejo, se realizando, tornam-se, logo em seguida, *sombras, cada vez mais escuras*.<sup>241</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 273 – grifos nossos)

Vemos, entretanto, com Flaubert, que o processo de escritura nem sempre é *penoso e difícil* e que, apesar desse *sofrimento* e dessa *angústia*, é na Literatura que o autor encontra sua vocação, seu alento e sua razão de viver e de ser. Assim, os ataques de *raiva e desprezo* pela Arte, pela Literatura se contrapõem a declarações *apaixonadas* a esse respeito. Com base nesse dilema laboral vivido por Flaubert, citamos, abaixo, mais três excertos, agora sobre o *prazer* e o *entusiasmo* que a escrita, o trabalho literário lhe proporciona:

Mas a Arte é uma coisa *tão boa*, trabalhar com ela te proporciona *tanto equilíbrio*; esta noite sinto-me *completamente tranquilo, calmo e purgado*. Não sei se Bouilhet te escreveu. Ele deve ter te falado que ele estava *feliz* com o que eu tinha lido para ele; e *francamente*, eu também estava. Com essa dificuldade superada, sinto-me *fortalecido*; mas é só isso. O assunto em si (pelo menos até agora) exclui esses grandes vislumbres de estilo que, nos outros, me causam *deleite*, mas creio que em mim mostram-se ausentes. O bom da *Bovary* é que tudo isso foi uma *rude ginástica*. Eu teria feito uma narrativa escrita, o que é raro. Mas ainda terei minha revanche.<sup>242</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 376 – grifos nossos)

Pouco importa, *bem ou mal*, escrever é uma *coisa deliciosa*. Ao escrever, *não somos mais nós mesmos*, pois circulamos por toda a nossa criação. [...] Seria orgulho? [...] Seria o *transbordamento tolo de uma satisfação exagerada* de si mesmo, ou seria um *vago e nobre instinto*? [...] após ter sentido tais *prazeres* [...] <sup>243</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 483 – grifos nossos)

O único meio de suportar a existência é se lançar na literatura como em uma orgia perpétua. O vinho da Arte causa uma longa embriaguez e ele não acaba nunca.<sup>244</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 832 – grifos nossos)

---

<sup>241</sup> No original: « Mais si je vais lentement, je vais péniblement aussi ! Je suis torturé. Et je ne te parle pas de cela en détail, parce que c'est toujours la même litanie de lamentations ! Mais je souffre atrocement quelquefois du mal que je me donne, et des doutes qui me viennent. Les éblouissements que j'ai, en de certains jours, quand je me figure le livre fait tel que je le sens, réalisé enfin, ne rendent ensuite que plus sombres, les ténèbres qui surviennent. »

<sup>242</sup> No original: « Mais l'Art est une si bonne chose, cela vous remet si bien d'aplomb, le travail, que ce soir je suis tout rassé[ré]né, calmé, purgé. Je ne sais si Bouilhet t'a écrit. Il a dû te dire qu'il était content de ce que je lui avais lu; et moi aussi, franchement. Comme difficulté vaincue, ça me paraît fort; mais c'est tout. Le sujet par lui-même (jusqu'à présent du moins) exclut ces grands éclats de style qui me ravissent chez les autres, et auxquels je me crois propre. Le bon de la *Bovary*, c'est que ç'a aura été une rude gymnastique. J'aurai fait du récit écrit, ce qui est rare. Mais je prendrai ma revanche. »

<sup>243</sup> No original: « 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. [...] Est-ce orgueil ? [...] Est-ce le débordement ni ais d'une satisfaction de soi-même exagérée, ou bien un vague et noble instinct ? [...] après avoir subi, ces jouissances-là. »

<sup>244</sup> No original: « Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle. Le vin de l'Art cause une longue ivresse et il est inépuisable. »

Ratificando esse posicionamento, essa visão ambivalente (dicotômica, paradoxal) de Flaubert a respeito de seu trabalho intelectual e da Arte, Gengembre (1990) afirma que o romancista vê o exercício da literatura, concomitantemente, como prazeroso e problemático, o que acaba por lhe provocar uma grande gama de sentimentos. Segundo ele, a sequência e o encadeamento natural de ideias são duas das maiores dificuldades que Flaubert precisa lidar quando tece seu texto.

Também Thierry Poyet (2007), estudioso da vida e da obra de Flaubert, assevera que o romancista se vê, recorrentemente, dividido entre duas *pathemias* opostas no que tange a literatura e o fazer literário. Sentimentos que vão desde o *prazer*, a *alegria* e o *entusiasmo*, até a *angústia*, a *frustração* e o *pesar*. Essa profusão de sentimentos advém, segundo o estudioso, do espelhamento entre Flaubert-romancista, que desnuda seu processo de produção literária, e Flaubert-cidadão, que partilha com sua sociedade os saberes de crença e as *idées reçues*:

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*, que ele a leia ou a escreva.<sup>245</sup> (POYET, 2007, p. 271 – grifos nossos)

O que vemos claramente nesses excertos acima é que a vida *pathemiza* Flaubert e que, como diz Charaudeau (1983) há um sujeito que comunica, um ser real, histórico e um outro sujeito que enuncia algo, no caso o escritor. A passagem de um para outro é, no caso do escritor, sempre um tanto quanto angustiante e lhe provoca uma profusão de sentimentos advindos sobretudo de sua relação com a literatura. As paixões suscitadas por essa dupla vida, em Flaubert, são desenhadas em várias cartas, ou seja, mais precisamente, quando ele fala do difícil processo de criação literária. Dedicado à literatura, vivendo dela, por ela e para ela, Flaubert se autoneomeia *homme-plume*: “Sou um homem-pena, sinto através dela, por causa dela, em relação a ela e muito mais com ela.”<sup>246</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 42)

Em outros termos, ainda que Flaubert se veja muitas vezes *insatisfeito* e *angustiado* com aquilo que escreve, ele não desiste e procura, obstinadamente, na

---

<sup>245</sup> No original: « 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 montre toujours transporté par la littérature, qu'il la lise ou l'écrive. »

<sup>246</sup> No original: « Je suis un homme-plume, je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle. »

escrita, o *contentamento* e o *conforto* que ela lhe traz e, ao mesmo tempo, lhe nega. Escrever, escrever de novo, (re)fazer, não abandonar o trabalho, buscar a perfeição, são seus objetivos maiores, sua obsessão. As *alegrias* e as *tristezas* provocadas pela escrita não são dissimuladas, ao contrário, se tornam tema de reflexão importante na *Correspondance*. Jacques Chessex nos ajuda a definir o estado *pathêmico* preponderante do autor, apontando seu perfil *ethótico*: “Flaubert é monstruosamente ambicioso, demasiado exigente, um ser movido por uma vontade sem limites, porque é fundamentalmente pessimista.”<sup>247</sup> (CHESSEX, 1991, p. 81)

Ao terminar *Madame Bovary*, Flaubert continua com essas mesmas emoções aparentemente antagônicas tais como o *cansaço*, o *esgotamento* que a obra lhe impôs, e o *alívio* e a *alegria* de tê-la terminado, além da *preocupação* e do *medo* de não conseguir publicá-la em sua totalidade e de sofrer sanções penais da censura:

Este livro, por mais bem-sucedido que ele seja, *nunca vai me agradar*. Agora que eu o compreendo bem como um todo, *ele me enoja!*<sup>248</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 458 – grifos nossos)

O negócio está fechado. [...] Ontem, vendi um livro (terme ambicioso) pela soma de dois mil francos. E vou continuar! [...] Assim, antes do Ano Novo, eu terei a *honra* de oferecer um produto da minha Musa. Estou tão *obsecado* por este produto agora, de tanto de lê-lo, relê-lo, que não tenho nem mais duas ideias na cabeça. [...] Em suma, estou me tornando um *idiota*.<sup>249</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 611 – grifos nossos)

Percebemos que os sentimentos de Flaubert se intensificam diante da longa espera pela publicação e, em um decrescendo vertiginoso, eles se tornam cada vez mais negativos:

Aparecerei na *Revue de Paris* no dia primeiro de outubro. Toda a primeira parte foi enviada para a impressão. *Já era hora!* Eu estava ficando *bastante irritado!*<sup>250</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 633 – grifo nosso)

---

<sup>247</sup> No original: « Flaubert est monstrueusement ambitieux, démesurément exigeant, volontaire sans limite, parce qu’il est fondamentalement pessimiste. »

<sup>248</sup> No original: « Ce livre, quelque bien réussi qu’il puisse être, *ne me plaira jamais*. Maintenant que je le comprends bien dans tout son ensemble, *il me dégoûte !* »

<sup>249</sup> No original: « Le marché est fini. [...] Hier j’ai vendu un livre (terme ambitieux) moyennant la somme de deux mil francs. Et je vais continuer ! [...] Ainsi, avant le jour de l’an j’aurai l’honneur d’offrir un produit de ma Muse. Je suis tellement *assommé* maintenant par ledit produit, à force de le relire, gratter et regratter, que je n’ai pas deux idées debouts dans la cervelle. [...] Bref, je deviens *idiot*. »

<sup>250</sup> No original: « Je parais à la *Revue de Paris* le premier octobre. Toute la première partie est envoyée à l’imprimerie. Il était temps ! Je commençais à être passablement *agacé !* »

Quando penso na publicação e nas pessoas de letras, tudo isto me dá *nauseas*. É muito provável que eu jamais *faça gemer* a imprensa. Para quê se esforçar tanto?<sup>251</sup> (FLAUBERT *apud* CLÉMENT, 1993, p. 112 – grifo nosso)

Ao terminar de escrever *Madame Bovary* e enviá-lo para publicação na *Revue de Paris*, Flaubert escreve uma carta à Louis Bouilhet na qual ele trata da futura publicação em fascículos do romance na revista. O autor antevê que terá problemas com seu romance: “Tomara que esses espertalhões não voltem atrás na publicação da obra!”<sup>252</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 613). E o *temor* de Flaubert se concretizou. O romancista entrega, em maio de 1856, o manuscrito a seu amigo Du Camp, para que ele e outros editores da revista façam a leitura para a futura publicação no mesmo ano. Entretanto, a publicação é adiada duas vezes até outubro, pois o diretor da revista, Laurent Pichat, teme que a justiça censure a obra, proíba sua publicação, feche a Revista e puna todos os responsáveis com multa e prisão.

Flaubert, segundo Biasi (2009), pressente que seu livro sofrerá preconceitos, que não será compreendido como ele o deseja, que sofrerá sanções e não se ilude sobre o (in)sucesso do mesmo. Assim que o manuscrito é entregue à *Revue*, Du Camp o felicita pela bela obra. Entretanto, três meses depois de recebido o manuscrito, o amigo editor anuncia que *Madame Bovary* precisa sofrer alguns cortes, devido aos riscos de ser censurada. A *Revue de Paris* era conhecida por publicar textos contra o Império e, por isso, era alvo constante do Ministério Público. Ela já havia sido advertida anteriormente algumas vezes, por divulgar ideias muito libertárias para a época.

Passemos, a seguir, à análise dos sentimentos de Flaubert durante as negociações com os editores da *Revue de Paris* para a publicação de *Madame Bovary*.

## 7.2. AS EMOÇÕES NAS NEGOCIAÇÕES COM A *REVUE DE PARIS*

Em várias oportunidades, Flaubert registra ser *avesso* à mídia, à imprensa, ou, ainda, ao que ele nomeia de “tipografia”. Ele não esconde sua *antipatia*, sua visão *pessimista* em relação ao universo editorial, tido por ele como “um bando de

---

<sup>251</sup> No original: « La publication, les gens de lettres, tout cela me donne des nausées quand j’y pense. Il se pourrait bien que je ne fasse gémir jamais aucune presse. A quoi bon de donner tant de mal ? »

<sup>252</sup> No original: « Pourvu que ces gaillards-là ne m’en reculent pas ! »

espertalhões”. Em carta a George Sand, ele desabafa: “A imprensa é uma escola de embrutecimento, visto que ela dispensa o ato de pensar.”<sup>253</sup> (FLAUBERT, 1998, p. 376). Como exemplo desse *desprezo*, ele cita, ironicamente, a “fabulosa” quantia que recebeu para publicar *Madame Bovary*: dois mil francos. A Colet, ele diz: “Como fazer para ganhar dinheiro? Eu não sou nem dramaturgo, nem editor e tampouco jornalista, mas sim um escritor; além disso, não há dinheiro que pague o estilo em si. Ter um lugar ao sol! Mas qual?”<sup>254</sup> (FLAUBERT, 1998, p. 940). Em carta a Eugène Crépet, Flaubert assevera: “Meu *ódio* pela tipografia é tanto que eu *não gosto* nem de entrar na imprensa e tampouco corrigir as provas da publicação. Eu digo, então, de *forma brutal: me deixem em paz*, caso contrário, nunca terminarei meu livro.”<sup>255</sup> (FLAUBERT, 1991, p. 623-624 – grifos nossos). Isso explica, em parte, seu aparente desinteresse pela publicação de seus livros. Em carta a Colet, Flaubert projeta sua *ira* contra os editores:

Sei bem que não podemos, neste momento, publicar em lugar nenhum e que todas as revistas existentes são putas infames, que se fazem de elegantes. Cheias de doenças venéreas, elas relutam em abrir as coxas para as saudáveis criações que a imprensa necessita.<sup>256</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 291)

Mesmo ciente das dificuldades em lidar com o mercado editorial, e mesmo com sua severa opinião formada sobre ele, Flaubert não deixa de publicar, tanto pela busca de reconhecimento público quanto por questões financeiras. E depois de uma longa e *angustiante* espera, Flaubert, recebe, enfim, o exemplar da primeira parte do romance publicada com os cortes que ele aprovou a *contragosto*. Em agradecimento, ele escreve ao diretor da revista – Léon Laurent-Pichat, exprimindo seus sentimentos em relação a essa primeira parte da publicação: “Acabo de receber a *Bovary*. E sinto, primeiramente, a necessidade de te agradecer (se sou *grosseiro*, não sou *ingrato*). Isso

---

<sup>253</sup> No original: « La presse est une école d'embrutissement, parce qu'elle dispense de penser. »

<sup>254</sup> No original: « Quant à gagner de l'argent ? à quoi ? Je ne suis ni un romancier, ni un dramaturge, ni un éditeur, ni un journaliste, mais un écrivain; or le style en soi, ne se paye pas. Avoir une place ! mais laquelle! »

<sup>255</sup> No original: « Ma haine pour la typographie est telle que je n'aime pas à entrer dans une imprimerie et que j'ignore la manière de corriger les épreuves. Je vous répons donc brutalement: laissez-moi tranquille, ou autrement je n'en finirai jamais. »

<sup>256</sup> No original: « Je sais bien qu'on ne peut publier nulle part, à l'heure qu'il est, et toutes les revues existantes sont d'infâmes putains, qui font les coquettes. Plaines de véroles jusqu'à la moelle des os, elles rechignent à ouvrir leurs cuisses devant les saines créations que le besoin y presse. »

é um favor que me fez aceitando-a tal como ela é; não me esquecerei disso.”<sup>257</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 635 – grifos nossos). Entretanto, ao ler a primeira parte da publicação, Flaubert experiencia novas *amarguras*. Em carta endereçada a Jules Duplan, ele reclama: “A primeira leitura do meu trabalho impresso, contrariamente às minhas expectativas, foi extremamente *desagradável*.”<sup>258</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 640 – grifo nosso). E para piorar a situação em que o autor se encontra, a segunda parte do romance é publicada com cortes não autorizados por Flaubert. Essa atitude da revista gera, mais uma vez, grande *aborrecimento e insatisfação* em Flaubert, que não deixou de reclamar direta e enfaticamente:

[A *Revue*] guardou *Madame Bovary* durante três meses, em manuscrito, e, antes de imprimir a primeira linha, ela tinha que saber o que esperar da dita obra. Era para aceitar ou largar. Ela aceitou, problema é dela. Uma vez o negócio fechado e aceito, eu consenti à supressão de uma passagem muito importante, na minha opinião, porque a *Revue* afirmava que havia perigo para ela. Concordei de bom grado, mas eu não escondo que, naquele dia, me arrependi amargamente de ter tido a ideia de imprimi-la. Acho que já fiz muito e a *Revue* quer que eu faça ainda mais. Agora, não vou fazer nada, nem uma correção, nem uma supressão, nem uma vírgula a menos, nada, nada! Mas se a *Revue de Paris* diz que eu a comprometerei, se ela está com medo, é fácil resolver, é só parar de imprimir *Madame Bovary*. Não me importo.<sup>259</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 649-650)

Do excerto acima, vemos que Flaubert, bastante *pathemizado*, expõe uma profusão de sentimentos, dentre os quais citamos a *indignação* com os novos cortes. Flaubert expressa até mesmo o desejo de interromper a publicação dos próximos números/capítulos do romance.

Cabe, aqui, um parêntese a respeito da *indignação*. Essa tópica tem lastro em outras tantas, como a *revolta*, a *aversão*, a *irritabilidade*, a *raiva*, a *fúria*, a *ira*, o *ódio*,

---

<sup>257</sup> No original: « Je viens de recevoir la *Bovary*. Et j'éprouve tout d'abord le besoin de vous remercier (si je suis grossier, je ne suis pas ingrat). C'est un service que vous m'avez rendu en l'acceptant telle qu'elle est, et je ne l'oublierai pas. »

<sup>258</sup> No original: « La première lecture de mon œuvre imprimée m'a été, contrairement à mon attente, extrêmement désagréable. »

<sup>259</sup> No original: « [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 important, 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. Je trouve que j'ai déjà fait beaucoup et la *Revue* trouve qu'il faut que je fasse encore plus. Or je ne ferai rien, pas une correction, pas un retranchement, pas une virgule de moins, rien, rien! Mais si la *Revue de Paris* trouve que je la compromets, si elle a peur, il y a quelque chose de bien simple, c'est d'arrêter là *Madame Bovary* tout court. Je m'en moque parfaitement. »

a *repulsa* e o *desprezo*. Esses sentimentos geralmente advêm de situações tidas como inaceitáveis, injustas, indignas, ofensivas e/ou revoltantes por parte daquele que, de alguma forma, as vivencia. Segundo Boudon, “[...] a *indignação* se apoia em razões e é sua solidez que confere ao sentimento de *injustiça* a possibilidade de ser compartilhado e de fundar um consenso.” (1994, p. 47 – grifos nossos). Flaubert, por exemplo, se sente *indignado* com as situações vexatórias por que passa com relação a publicação de *Madame Bovary* e compartilha, com seus correspondentes, buscando apoio e consenso para seus sentimentos. Desse modo, podemos dizer que a *indignação* do romancista é uma resposta, uma reação a situações tidas como negativas.

Tendo como pano de fundo valores morais, a situação vivida por Flaubert o leva a sentir que seus direitos são desrespeitados, violados pela *Revue de Paris* e se sente vítima de suas ações tidas pelo autor como preconceituosas, conservadoras e injustas. Assim, esse sentimento de *indignação*, tido, evidentemente, como negativo, se liga ao jogo entre o justo e o injusto, o moral e o imoral; e Flaubert reage: ele busca modificar a situação, obriga a *Revue de Paris* a publicar uma nota de repúdio no romance em folhetim.

É interessante notar que são os valores morais que circulam na sociedade de Flaubert que fazem com que as coisas aconteçam no universo flaubertiano: Flaubert escreve o romance, a revista procede aos cortes, o autor repudia esse ato e exige retratação, o Estado processa a revista, o Processo Judicial é aberto, os advogados defendem suas causas, *Madame Bovary* e *Emma Bovary* são julgadas, Emma é levada à morte. Assim sendo, a *indignação* no universo flaubertiano promove uma divisão, uma ruptura entre o que se deve ou não publicar e ler, entre o bem e o mal, o justo e o injusto, entre vítimas e algozes. Flaubert se vê como vítima da *Revue de Paris*, do Estado e da sociedade provinciana com seus estereótipos e preconceitos; o representante do Estado, Pinard, vê a sociedade como vítima de uma obra perigosa e seus algozes são a *Revue de Paris* e Flaubert. Emma Bovary se vê vítima de um casamento infeliz e seu algoz é seu marido, além da sociedade (ficcional e real) que, pautada em princípios e valores morais específicos, não a compreende e não a aceita como ela é. A *indignação* demonstra, assim, ser fruto de uma reprodução cultural na qual ela está inserida.

Voltando à querela entre Flaubert e a *Revue de Paris*, listamos as sugestões propostas por Du Camp para as mudanças em *Madame Bovary*: (i) suprimir o capítulo

da lua-de-mel; (ii) encurtar a passagem do comício; (iii) eliminar uma boa parte do caso do pé-equino, dentre outros pequenos detalhes. Essas sugestões de cortes propostas pela revista *enfurecem* Flaubert: “As correções da *Bovary acabaram* comigo. E confesso que quase *lamento* tê-las feito. Repare que o Senhor Du Camp acha que eu não fiz o suficiente. Será que todos concordariam com ele? Ou achariam que fiz correções demais? *Ah! Merda!*”<sup>260</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 616 – grifos nossos)

Todo esse *imbróglio* se justifica pelo fato de Laurent-Pichat considerar que a *ira* do Ministério Público poderia se abater, mais uma vez, sobre ele e sobre sua revista e agora também sobre Flaubert e sua obra. As cenas do fiacre e da extrema-unção em particular, o embaraçavam, visto que depunham mais explicitamente contra a moral, a religião e os bons costumes daquela sociedade. Pichat tem dificuldades em convencer Flaubert a aceitar as sugestões de modificação.

Mesmo tendo demonstrado, em várias de suas cartas, sua *revolta* contra os cortes impostos pela *Revue*, Flaubert acaba por ceder novamente e aceita mais algumas mudanças no romance. Ele envia a Du Camp uma nova versão com trinta páginas suprimidas e outras tantas adaptações. Entretanto, o autor exige que, ao publicar a obra, fique registrada sua *insatisfação* em uma nota dirigida ao leitor na qual ele alerta sobre os cortes impingidos pela revista:

Considerações que não apreciei obrigaram a *Revue de Paris* a fazer supressões de trechos de *Madame Bovary* na edição de primeiro de dezembro [de 1856]. Seus escrupulosos editores acreditaram ser adequado remover diversas passagens. Assim sendo, nego toda e qualquer responsabilidade pelo conteúdo que segue; o leitor é convidado a ver apenas fragmentos e não um conjunto da obra.<sup>261</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 653)

Vemos, assim, que Flaubert vive situações desgastantes no embate com a *Revue de Paris*, que condiciona a publicação da obra à supressão de várias passagens consideradas por ela impróprias. Essa situação *exacerba* Flaubert, suscitando-lhe *estupefação*, *cólera*, *desprezo* pelos responsáveis pela revista. Ele recusa veemente e

---

<sup>260</sup> No original: « Les corrections de la *Bovary* m’ont *achevé*. Et je l’avoue que j’ai presque *regret* de les avoir faites. Tu vois le sieur Du Camp trouve que je n’en ai pas fait assez. On sera peut-être de son avis ? D’autres trouveront peut-être qu’il y en a trop ? *Ah ! Merde !* »

<sup>261</sup> No original: « Des considérations que je n’ai pas à apprécier ont contraint la *Revue de Paris* à faire une suppression dans le numéro du 1er décembre [1856]. Ses scrupules s’étant convenable d’enlever encore plusieurs passages. En conséquence, je déclare dénier la responsabilité des lignes qui suivent ; le lecteur est donc prié de n’y voir que des fragments et non pas un ensemble. »



*pathemicamente* as imposições dos cortes: “Flaubert, *louco de raiva* [as] recusa.”<sup>262</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 37 – grifo nosso). Vebret registra novamente as fortes emoções (res)sentidas pelo romancista: “[...] a cena do fiacre tem que ser suprimida. *Louco de raiva*, Flaubert compra a briga.”<sup>263</sup> (2009a, 2009b, p. 16 – grifo nosso)

Diante do cenário pouco amistoso no que diz respeito às produções artísticas, tanto Flaubert quanto a *Revue de Paris* tinham consciência da possibilidade de censura por parte do Estado. Constatamos, na *Correspondance* de Flaubert, que ele não só tinha consciência dos riscos que corria, como os previu e tinha uma opinião formada a respeito. Em carta a Sand, Flaubert discute a questão da censura: “Que bela coisa a Censura! Podemos ter certeza, ela sempre existirá, já que ela sempre existiu.”<sup>264</sup> (FLAUBERT, 1998, p. 620). E ainda lhe diz, em outra carta: “Axioma: todos os governantes execram a literatura: o poder não gosta de outro poder.”<sup>265</sup> (FLAUBERT, 1998, p. 710)

Toda essa querela entre Flaubert e a Revista suscitou vários boatos no meio intelectual, o que levou o Ministério Público a levantar suspeitas sobre a moralidade da obra. Yvan Leclerc (2014) afirma que foi o excesso de cuidado dos responsáveis pela *Revue de Paris* e as notas explicativas dos cortes inseridas no romance a pedido de Flaubert que chamaram a atenção do Ministério Público. É nesse cenário repleto de rumores que *Madame Bovary*, Flaubert e os editores da revista são processados pelo Estado. Vemos, na próxima subseção, como Flaubert reage ao processo judicial sofrido.

### 7.3. AS EMOÇÕES DURANTE O PROCESSO JUDICIAL

As *inquietações* da *Revue de Paris* e o *medo* da censura passam a afetar Flaubert, que começa também a se *afligir* com a intervenção do Ministério Público. O romancista procura, então, pela primeira vez, o advogado da família – Sénard, para

---

<sup>262</sup> No original: « Flaubert, *fou de rage*, [les] refuse. »

<sup>263</sup> No original: « [...] la scène du fiacre doit être supprimée. *Fou de rage*, Flaubert *remonte au créneau*. »

<sup>264</sup> No original: « Quelle belle chose que la Censure ! Rassurons-nous, elle existera toujours, parce qu'elle a toujours existé. »

<sup>265</sup> No original: « Axiome: tous les gouvernements exècrent la littérature: le pouvoir n'aime pas un autre pouvoir. »

fazer uma consulta sobre os riscos que corre com a publicação de *Madame Bovary*. Ele afirma *temer* ser processado pelo Estado e ter sua obra proibida. Em uma carta a seu amigo Bouilhet, Flaubert explica os acontecimentos e demonstra sentir *medo* das consequências advindas da publicação. Ainda assim, nessa mesma carta, Flaubert apresenta uma certa *arrogância* e *orgulho*, ao tratar das mudanças/supressões que a revista lhe impõe, devido ao histórico da *Revue de Paris* com a Justiça:

Tive graves problemas com a *Revue*. A *ameaça* do papel selado, e o *medo* de uma ação judicial que teriam perdido e na qual eles teriam sido *ridicularizados*, os fez aceitar uma nota minha na qual declaro negar toda a responsabilidade da minha obra mutilada.<sup>266</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 651 – grifos nosso)

Biasi, Vebret e Berthelot, três estudiosos da vida e da obra de Flaubert, confirmam a *tensão* e seus desdobramentos ocorridos naquele momento:

Esse caso de fragmentos suprimidos e essa polêmica entre o autor e o editor, que, obviamente, não passaram despercebidos ao público, sugerem que o romance, já considerado bastante indecoroso mesmo depois de feitos os cortes, contém passagens extremamente inconvenientes.<sup>267</sup> (BIASI, 2009, p. 225-226)

Flaubert conseguiu, no máximo, uma autorização para inserir um texto de protesto no número seguinte da revista. É essa nota ao leitor que despertou as suspeitas das autoridades. Os temores da *Revue de Paris* não eram infundados: a publicação de *Madame Bovary* foi interrompida.<sup>268</sup> (VEBRET, 2009a; 2009b, p. 16)

Mesmo alterado, o romance publicado em 1856 na *Revue de Paris*, acaba sendo processado: Flaubert, a *Revue de Paris* e seu impressor são intimados a comparecer diante da justiça por ultraje à moral pública e aos bons costumes, em janeiro de 1857. A imagem do adultério incomoda.<sup>269</sup> (BERTHELOT, 1999, p. 40)

Como vimos nas seções anteriores, antes de a terceira parte do romance ser publicada, o Promotor do Estado da Sexta Corte Correccional do Tribunal do Sena, em

---

<sup>266</sup> No original: « J'ai eu de graves affaires avec la *Revue*. La menace du papier timbré, et la crainte d'un procès qu'ils auraient perdu et où ils auraient été *bafoués*, les a engagés à accepter une note de moi, dans laquelle je déclare dénier toute la responsabilité de mon œuvre mutilée. »

<sup>267</sup> No original: « Cette affaire de fragments supprimés et cette polémique entre l'auteur et l'éditeur, qui ne restent évidemment pas inaperçues dans le public, donnent à croire que le roman, déjà considéré comme passablement sulfureux sous sa forme expurgée, contient des passages d'une extrême inconvenance. »

<sup>268</sup> No original: « Tout au plus obtient-il l'insertion d'un texte de protestation dans le numéro suivant. Celui-là même qui éveillera les soupçons des autorités. Les craintes de la *Revue de Paris* n'étaient pas infondées : la publication de *Madame Bovary* est interrompue. »

<sup>269</sup> No original: « La parution du roman, pourtant tronqué, en 1856 dans la *Revue de Paris*, entraîne une inculpation : Flaubert, la *Revue de Paris* et son imprimeur sont appelés à comparaitre pour outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs, en janvier 1857. La peinture de l'adultère dérange. »

Paris, o Advogado Imperial Sr. Pinard, abre um processo contra a *Revue de Paris*, seus editores, contra Flaubert e contra a continuidade da publicação de seu livro. Flaubert não ficou muito *surpreso* com a ação judicial, visto que ele sabia dos problemas políticos e jurídicos que a *Revue de Paris* enfrentava. Em uma carta a seu irmão Achille, Flaubert argumenta:

Meu caso é um *caso político*, visto que querem, de toda forma, destruir a *Revue de Paris*, porque ela imola o poder; ela já recebeu duas advertências, e é muito fácil fechá-la em razão de um terceiro delito de atentado contra a religião.<sup>270</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 657 – grifos do autor)

Durante esses dias de *tensão*, Flaubert escreve dezenas de cartas a amigos, colegas de profissão, familiares, críticos literários contando seus *temores*, suas *ansiedades*, compartilhando suas *expectativas* e *frustrações* e até mesmo pedindo ajuda, suporte, nesse momento difícil de sua vida. A título de ilustração, elencamos abaixo alguns trechos de cartas de Flaubert, escritas entre dezembro de 1856 e fevereiro de 1857, nas quais o autor se mostra bastante *temeroso*, e manifesta sua *raiva* daqueles que querem incriminar sua obra e também *medo* e *vergonha* por estar sendo execrado publicamente e incriminado em um tribunal especializado em julgar prostitutas e cafetões, dentre outros criminosos:

Estamos *desconcertados*. Você compreende o quão *desagradável* é ser condenado por imoralidade? [...] Tudo isso é um *absurdo* e estou um pouco *perdido*. [...] Se eu for condenado, não poderei escrever mais nenhuma linha. [...] Sem contar que *não é agradável* ser condenado por imoralidade. [...] Mas esses bons magistrados são tão burros que eles ignoram completamente essa religião da qual eles são defensores. [...] Estou tão *perplexo*, *incomodado*, *cansado*, que devo falar muita bobagem. [...] Ai está a verdadeira imoralidade: a Ignorância e a Burrice! [...] Não espero nenhuma *justiça*. Serei preso. Não pedirei nenhuma *misericórdia*. Isso sim me *desonraria* [...] Acredito que tudo vai dar certo.<sup>271</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 656-667 – grifos nossos)

---

<sup>270</sup> No original: « Mon affaire est une *affaire politique*, parce qu'on veut à toute force exterminer la *Revue de Paris*, qui agace le pouvoir ; elle a déjà eu deux avertissements, et il est très habile de la supprimer à son troisième délit pour attentat à la religion ! »

<sup>271</sup> No original: « On est embarrassé. Comprenez-vous l'embêtement d'être condamné pour immoralité ? [...] Tout cela est absurde et je m'y perds. [...] Si je suis condamné, il m'est impossible désormais d'écrire une ligne. [...] Sans compter qu'il n'est pas agréable d'avoir été condamné pour immoralité. [...] Mais ces bons magistrats sont tellement ânes qu'ils ignorent complètement cette religion dont ils sont les défenseurs. [...] Je suis tellement ahuri, harcelé, fatigué que je dois souvent dire des bêtises. Voilà la vraie immoralité : l'ignorance et la Bêtise ! [...] Je n'attends aucune justice. Je ferai ma prison. Je ne demanderai bien entendu aucune grâce. C'est là ce qui me déshonorerait [...] Je crois que tout va s'arranger. »

Sua *perplexidade*, sua *indignação* e seu *medo* brotam a partir de ameaças concretas, reais: seu livro pode ser censurado, ele pode ser preso e ter que pagar multa; enfim, pode ser condenado e se ver envolvido em um escândalo literário. Esse *medo*, ou melhor, esses *temores* fazem com que o romancista mobilize energia para enfrentar os desafios, se desvencilhar dos perigos que corre e, em razão disso, ele constrói estratégias de combate a essas ameaças. O simples fato de ter procurado seu advogado já é prova disso. A *pathemia* do *medo* geralmente vem acompanhada de uma série de outras que lhe são muito próximas: *ansiedade*, *desamparo*, *desconfiança*, *desestabilidade*, *inquietação*, *insegurança*, *perplexidade*, *temor*, dentre outras. A experiência do *medo*, segundo Yves-Alexandre Thalmann (2013), é tida como uma reação natural aos perigos que o sujeito acredita estar passando, o que pode provocar várias reações emocionais. Nessa perspectiva, vemos como situações análogas ou intermediárias do *medo*, do *terror* e do *horror*, a *inquietação*, a *ansiedade*, a *angústia* e a *incerteza*.

Além dessas emoções, Flaubert reage visivelmente ao *medo* produzindo novas *pathemias*, já que ele se torna, ao mesmo tempo, *receoso* e *agressivo*:

*Odeio* meus semelhantes e não me sinto próximo deles. [...] *Odeio* a vida. [...] A natureza é *estúpida* como os homens. [...] *Odeio* esta busca pela *felicidade* terrena. [...] Este é o mundo : quando você não *chora de raiva*, você vomita de *arrepentimento*. [...] Guardo todo meu *ódio* e meu *desprezo* por pessoas que vivem sob a égide das convenções.<sup>272</sup> (FLAUBERT *apud* CLÉMENT, 1993, p. 30-72 - grifos nossos)

Ainda que o *medo* possa paralisar aquele que o sente, Flaubert, ao contrário, reage e, com isso, demonstra que seu *temor* não é sinal de *covardia*. Segundo o dicionário Houaiss<sup>273</sup>, o *medo* é um estado emocional resultante da consciência de perigo ou de ameaça, ambos reais, hipotéticos ou imaginários e geralmente está relacionado a outras *pathemias* tais como *fobia*, *pavor*, *receio*, *temor* e *terror*. O *medo* surge também como uma preocupação com determinado fato ou com determinada possibilidade. No caso de Flaubert, sua preocupação advém do fato de ter publicado *Madame Bovary* e com a possibilidade de ser incriminado por isso.

---

<sup>272</sup> No original: « Je déteste fort mes semblables et ne me sens pas leur semblable. [...] Moi, je la déteste la vie. [...] La nature est bête comme les hommes. [...] Je hais cette recherche de la Béatitude terrestre. [...] Tel est le monde : quand on ne pleure pas de rage, on en vomit de regret. [...] Je garde toute ma haine et tout mon dédain pour les gens convenables. »

<sup>273</sup> <http://houaiss.uol.com.br> (consultado em 12 de novembro de 2015)

Vale lembrar que, para Aristóteles (2012, p. 99-102), o *temor* consiste:

[...] numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso. Nem tudo o que é mal se receia [...] mas só os males que podem causar mágoas profundas [...] os males demasiado longes não nos metem medo. [...] O que tememos é o ódio e a ira de quem tem o poder de fazer mal [...] tememos a injustiça que dispõe desse mesmo poder [...] sentem medo os que pensam que podem vir a sofrer algum mal e os que pensam que podem ser afetados por pessoas, coisas e momentos.

Essa definição de Aristóteles explica bem a tópica do *medo* vivida por Flaubert. O romancista se encontra em uma situação aflitiva. O processo judicial pode lhe causar prejuízos e lhe deixar mágoas profundas. Flaubert *teme*, assim, ser afetado pelo *ódio* e pela *ira* do Advogado Imperial, que pode, em uma atitude tida por Flaubert como *injusta*, lhe fazer mal, condenando-o.

Os excertos supracitados nos quais Flaubert textualiza seu *medo* nos faz (re)lembrar o que diz Charaudeau (2010a) sobre a *pathemia* do *medo*. Acreditamos que, no caso de Flaubert, não se trata, necessariamente, de um medo sentido em função da maneira pela qual o romancista manifesta por meio de sua fisiologia, nem como uma categoria na qual o romancista se colocaria *a priori* de acordo com o que ele é (suas próprias tendências), e menos ainda como sintoma de um comportamento coletivo. A *pathemia* do *medo* em Flaubert é perceptível sobretudo pela situação na qual ele se encontra e a partir da temática envolvida, do vocabulário que ele usa, das frases que escreve, enfim, dos sinais que ele registra em seu discurso a respeito daquilo que pode lhe acontecer, como consequência de estar sendo processado judicialmente.

Flaubert acredita ser uma espécie de “bode expiatório”, ou seja, um pretexto para que o Estado feche a *Revue de Paris*. Ele afirma que seu romance não tem nada a ver com essa briga política. Vemos, no entanto, que ele estava enganado:

Ele repete que é ‘uma questão política’, que, na verdade, é a revista que é o alvo, porque ela publica simpatizantes da Segunda República. Sobre este ponto, ele está enganado: o romance era realmente inaceitável para as autoridades, tal como o procurador Pinard mostrará em seu diário.<sup>274</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 39)

---

<sup>274</sup> No original: « Il répète que c’est ‘une affaire politique’, qu’en fait c’est le journal qui est visé parce qu’il publie des sympathisants de la IIe République. Sur ce point il se trompe : le roman était bel et bien inacceptable aux yeux des autorités ainsi que le rapportera plus tard dans son Journal le procureur Pinard. »

Ao transferir a responsabilidade do processo judicial para a *Revue*, afirmando que se trata de *une affaire politique*, o romancista busca, de certa forma, justificar seu *temor* e procura, com isso, se acalmar e tranquilizar as pessoas mais próximas. Há, desse modo, um deslocamento da *pathemia* do *medo* para a *pathemia* da *vergonha*, isso porque o romancista demonstra recorrentemente se sentir *envergonhado*, *inquieta*, *vexado*, diante de toda essa exposição:

Eu passava, então, da embriaguez do gênio ao sentimento desolador da mediocridade, com toda a fúria dos reis destronados e todos os suplícios da vergonha.<sup>275</sup> (FLAUBERT, 2001, p. 776)

O filho do Doutor Flaubert na Correccional! No mesmo lugar em que são julgados trapaceiros, cafetões e prostitutas! O choque é difícil para alguém que durante toda a sua vida foi dividido entre dois postulados conflitantes, a arte pela arte e a vida burguesa.<sup>276</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 16)

Esse sentimento de *vergonha* vivido por Flaubert está ligado diretamente ao *ethos* de sua família e também à sua própria imagem. Essa situação vexatória se traduz pelo *temor* da *desonra*, pela *humilhação* que afetaria toda a família Flaubert. Os excertos acima mostram que Flaubert é sensível a esse estado emocional. Coincidência ou não, a questão é que *Madame Bovary* também representa para o Ministério Público um romance *indecoroso*, *vergonhoso*, visto que a personagem *desonra* a tradicional família francesa. Segundo Aristóteles, a *vergonha*...

[...] pode ser definida como um certo pesar ou perturbação de espírito relativamente a vícios, presentes, passados ou futuros, suscetíveis de comportar uma perda de reputação. [...] experimentamos a vergonha em relação a todos aqueles vícios que parecem desonrosos, quer para nós, quer para as pessoas por quem nos interessamos. [...] a vergonha é uma representação imaginária que afeta a perda de reputação. (ARISTÓTELES, 2012, p. 104-109)

Essa explicação de Aristóteles sobre a *pathemia* da *vergonha* exemplifica perfeitamente toda a complexidade do processo judicial. O que está em jogo nessa emoção, tanto para Flaubert quanto para o Ministério Público, é a questão da reputação, ou melhor, a falta dela. Para Pinard, o romance representa uma perda da reputação da/na sociedade. Para Flaubert, o processo e a condenação representam a

---

<sup>275</sup> No original: « Je passais alors de l'enivrement du génie au sentiment désolant de la médiocrité, avec toute la rage des rois détrônés et tous les supplices de la honte. »

<sup>276</sup> No original: « Le fils du docteur Flaubert en correctionnelle ! Là même où sont traduit les escrocs, les souteneurs et les prostituées ! Le choc est rude pour celui qui toute sa vie a été déchirée entre deux postulats contraires, l'art pour l'art et la vie bourgeoise. »

perda de sua reputação e da de sua família, o que, evidentemente, lhe causaria *vergonha*.

A *pathemia* da *vergonha* se liga a condições psicológicas e a formas de controle, seja ele religioso, político, judicial ou social, dentre outros. A *vergonha* também diz respeito a certos estados emocionais, a comportamentos induzidos pelo conhecimento ou consciência de algo ligado à desonra, à desgraça e/ou à condenação. Tudo isso pode ser exemplificado com o caso de Flaubert e seu processo judicial.

No entanto, Thalmann (2013) nos chama a atenção para a necessidade de se fazer uma distinção mais clara entre *vergonha* e *culpa*, geralmente tidas como sinônimas, mas que são, segundo ele, visivelmente distintas. A *vergonha* é resultado de uma situação de inferioridade percebida pelos outros e o sentimento de *culpa* surge como consequência de um dano causado ao outro:

A *vergonha* é um sentimento que ocorre quando deixamos de cumprir as normas de um grupo. Ela refere-se a uma falta de conformidade. Ela aparece, portanto, quando desvalorizamo-nos diante de outros. Ela afeta nossa personalidade como um todo e a coloca em xeque; ao contrário do *constrangimento*, que está relacionado apenas a comportamentos embaraçosos pontuais. A *vergonha* nos leva a escapar dos olhares dos outros ou a agredi-los para parar a *humilhação*. [...] Para evitar essa emoção, tentamos não violar as normas do grupo e fazer o nosso melhor.<sup>277</sup> (THALMANN, 2013, p. 77 – grifos nossos)

Entre as *pathemias* da *vergonha* e da *culpa*, vimos, em seções anteriores, que Emma Bovary, em momento algum, demonstra senti-las pelas suas ações. Assim, diferentemente da personagem, Flaubert experiencia somente uma delas: a *vergonha*, *pathemia* que tem suas raízes nos imaginários sociais e nos saberes de crença, ambos alimentadores de estereótipos. Sentir-se *envergonhado* é um sentimento que conta com a presença, o julgamento e a necessidade de aprovação do outro, ou melhor, dos outros. Flaubert busca reconhecimento e sustentação social; demonstra ter consciência de si e se vê enquanto indivíduo separado da coletividade, mas, ao mesmo tempo, compartilha com ela as normas sociais vigentes e (se) julga baseando-se nelas. (THALMANN, 2013)

---

<sup>277</sup> No original: « La honte est un ressenti qui survient dès que nous n'arrivons pas à atteindre les normes d'un groupe. Elle renvoie à un manque de conformité. Elle apparaît donc lorsque nous nous dévalorisons devant autrui. Elle touche notre personnalité dans sa totalité et la remet en question, contrairement à l'embarras, qui est uniquement lié à des comportements ponctuels gênants. La honte nous pousse à fuir le regard des autres ou à les agresser pour faire cesser l'humiliation. [...] afin d'éviter cette émotion, nous allons essayer de ne pas transgresser les normes du groupe et faire de notre mieux. »

Como dissemos acima, o sentimento de *vergonha* vivenciado por Flaubert está intimamente ligado à instituição familiar. Prova disso é que, ao *temer* ser processado, ele procura recorrentemente a família, se mostra apegado a ela, pede ajuda ao irmão, à sobrinha e tem certeza de que o nome do seu pai pode influenciar positivamente no processo:

A única coisa realmente influente será o nome do pai Flaubert, e o medo que uma condenação aflija a população de Rouen nas próximas eleições. Começam a se arrepender no Ministério do Interior de terem me atacado sem nenhuma consideração.<sup>278</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 659)

Acreditaram atacar um pobre homem; e quando viram que eu tinha o suficiente para viver, começaram a abrir os olhos. É necessário informar ao Ministério do Interior que nós somos, em Rouen, o que se chama de *uma família*.<sup>279</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 660 - grifos do autor)

Alguns estudiosos dizem, ainda, que o romancista foi absolvido devido à influência do nome da família Flaubert: “[...] ele é absolvido, em grande parte, graças à reputação da família Flaubert.”<sup>280</sup> (PIERROT, 2012, p. 5)

Com relação às cartas *pathêmicas* de Flaubert no momento de tensão em que precede o julgamento, o romancista escreve, *desesperado, atordoado*, a seu irmão, ao saber, pelo advogado da família, que o juiz confirmou que haverá um processo judicial contra o autor de *Madame Bovary*:

Eu pensava que o assunto estava completamente terminado [...] é um turbilhão de mentiras e de infâmias no qual me perco; Há algo aqui, alguma coisa invisível e hostil [...]; não espero nenhuma justiça. Serei preso. [...] Garanto que não estou preocupado, isso é muito estúpido! Muito estúpido! [...] Olho a cada minuto o papel selado que vai me dizer o dia que tenho que ir sentar-me (pelo crime de ter escrito em francês) sobre o banco dos batedores de carteira e dos pederastas.<sup>281</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 666)

---

<sup>278</sup> No original: « La seule chose réellement influente sera le nom du père Flaubert, et la peur qu’une condamnation n’indispose les Rouennais dans les prochaines élections. On commence à se repentir au ministère de l’Intérieur de m’avoir attaqué inconsidérément. »

<sup>279</sup> No original: « On a cru s’attaquer à un pauvre bougre ; et quand on a vu que j’avais de quoi vivre, on a commencé a ouvrir les yeux. Il faut que l’on sache, au ministère de l’Intérieur, que nous sommes, à Rouen, ce qui s’appelle *une famille*. »

<sup>280</sup> No original: « [...] il est acquitté, en grande partie grâce à la notoriété de la famille Flaubert. »

<sup>281</sup> No original: « [...] je croyais l’affaire complètement terminée [...] c’est un tourbillon de mensonges et d’infamies dans le quel je me perds ; Il y a là-dessous quelque chose, quelqu’un d’invisible et d’acharné [...]; Je n’attends aucune justice. Je ferai ma prison. [...] Je t’assure que je ne suis nullement troublé, c’est trop bête ! trop bête ! [...] J’attends de minute en minute le papier timbré qui m’indiquera le jour où je dois aller m’asseoir (pour crime d’avoir écrit en français) sur le banc des filous et des pédéastes. »



Flaubert, durante esse período, também recebe cartas de apoio, com palavras carinhosas de pessoas de seu círculo de amizade. Isso faz com que o romancista se sinta um pouco mais *tranquilo*, mais *esperançoso* e não se sinta *sozinho* nessa situação:

Mas uma coisa me consola dessa estupidez, é ter encontrado em relação a mim e ao meu livro tanta simpatia. A aprovação de algumas mentes é mais lisonjeiro do que as perseguições policiais são desonrosas. [...] Eis os pensamentos orgulhosos que vou alimentar na minha masmorra. [...] Isso não significa que não ficarei furioso [...] Fico sozinho em minha profunda imoralidade, sem amor por nenhuma loja ou partido, sem aliança mesmo, e não sendo apoiado, naturalmente, por ninguém. Desagrado os jesuítas de vestido curto assim como os jesuítas de vestido longo; minhas metáforas irritam os primeiros, minha franqueza escandaliza os segundos.<sup>282</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 672-673)

Entretanto, “[...] na primeira quinzena de janeiro de 1857, Flaubert alterna esperança e abatimento.”<sup>283</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 40), visto que ele acredita que será condenado. Em carta a seu irmão Achille, ele reconhece: “Acho que serei condenado, ainda que não o mereça. Nada a fazer, não se preocupe, fique tranquilo.”<sup>284</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 672). Nessa profusão de sentimentos, Flaubert, vendo-se *indignado*, *irado* e *preocupado*, desabafa: “Eis tudo o que sei. É um turbilhão de mentiras e de infâmias no qual me perco [...] é um monte de chatices, de mentiras e de besteiras [...] não conto com nenhuma justiça. Serei condenado e à pena máxima, talvez.”<sup>285</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 667; 669; 672)

Terminado o processo, Flaubert se vê, enfim, livre das incriminações de Pinard. *Feliz e aliviado*, ele escreve a seu irmão uma carta cheia de *pathemias* tais como o *orgulho*, a *felicidade* e a *esperança*. O romancista diz ter gostado muito dos

---

<sup>282</sup> No original: « Mais une chose me console de ces stupidités, c'est d'avoir rencontré pour ma personne et pour mon livre tant de sympathies. L'approbation de certains esprits est plus flatteuse que les poursuites de la police ne sont déshonorantes. [...] Voilà les pensées orgueilleuses que je vais nourrir dans mon cachot. [...] Ce qui ne veut pas dire que je devienne furieux [...] Je reste seul dans ma profonde immoralité, sans amour pour aucune boutique ni parti, sans alliance même, et n'étant soutenu, naturellement, par aucun. Je déplais aux Jésuites de robe courte comme aux Jésuites de robe longue ; mes métaphores irritent les premiers, ma franchise scandalise les seconds. »

<sup>283</sup> No original: « [...] dans la première quinzaine de janvier 1857, Flaubert alterne espoir et abattement. »

<sup>284</sup> No original: « Je m'attends à une condamnation, car je ne la mérite pas. Rien à faire, ne bouge pas, reste tranquille. »

<sup>285</sup> No original: « Voilà tout ce que je sais, c'est un tourbillon de mensonges et d'infamies dans lequel je me perds [...] c'est un *maëlstrom* de platitudes, de mensonges et de bêtises. [...] Je ne compte sur aucune justice. Je serai condamné et au maximum peut-être. »

serviços prestados por Sénard e tece comentários elogiosos a respeito da performance do advogado:

A defesa de Sénard foi esplêndida. Ele acabou com a acusação, que se contorcera na sua cadeira e declarou que não responderia às colocações. [...] Foi ótimo e eu sentia muito orgulho. Em suma, tem sido um dia ótimo e você teria gostado se estivesse aqui.<sup>286</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 677)

Percebemos, ao final do processo judicial, que foram muitas as emoções sentidas e discursivizadas pelo autor e também várias as emoções visadas e suscitadas em seus correspondentes, co-enunciadores. Passadas as adversidades, segundo Gengembre (1990, p. 113), “[...] Flaubert fingiu não ter sido afetado pelo processo judicial.”<sup>287</sup> Mas, por outro lado, segundo Vebret, o romancista, mesmo depois de ter sido absolvido, parece não ter se recuperado completamente do *trauma* causado pelo processo:

Se Flaubert foi absolvido, ele, no entanto, não escapou ileso desse processo. Pelo resto de sua vida, o autor suportou mal ver *Madame Bovary* alcançar o sucesso pelos motivos errados. Ele sempre será visto pela crítica como o autor de um só livro, o que deprecia a integralidade de seu trabalho.<sup>288</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 8)

Vemos em suas cartas escritas depois do julgamento, que Flaubert continua *pathemizado* por esse evento e pelas consequências dele. Ainda que *Madame Bovary* tenha feito muito sucesso e que Flaubert tenha se tornado um escritor reconhecido e admirado no círculo literário e cultural de Paris e do mundo, o autor parece se sentir emocionalmente abalado. Vemos, a seguir, alguns trechos de cartas escritas a amigos nas quais ele trata das consequências e dos sentimentos que ficaram tanto do processo quanto do sucesso dele advindo:

Esse barulho feito em torno do meu primeiro livro parece-me tão estranho à Arte, que ele me enoja e me atordoa. E depois, o futuro me preocupa: o que escrever

---

<sup>286</sup> No original: « La plaidoirie de M. Sénard a été splendide. Il a écrasé le ministère public, qui se tordait sur son siège et a déclaré qu’il ne répondrait pas. [...] C’était chouette et j’avais une fière balle. [...] Nous leur avons foutu une fière littérature ! [...] En somme, ç’a été une crâne journée et tu te serais amusé si tu avais été là. »

<sup>287</sup> No original: « Flaubert fit mine de n’être pas affecté par le procès. »

<sup>288</sup> No original: « S’il a été mis hors de cause, Flaubert ne sortira pas indemne de ce procès. Toute sa vie, il supportera très mal de voir *Madame Bovary* connaître le succès pour de mauvaises raisons. Il restera l’auteur d’un seul livre, qui, devenue la référence des critiques, dépréciera le reste de son œuvre. »

que seja mais inofensivo do que minha pobre Bovary, arrastada pelos cabelos como uma prostituta em plena polícia correccional?<sup>289</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 678-679)

Ele foi absolvido, é verdade, as considerações de meu julgamento são honoráveis, mas eu, no entanto, tornei-me um autor suspeito, o que é uma glória medíocre.<sup>290</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 684)

Flaubert parece se *arrepender* de ter publicado o livro, pelo menos naquelas condições. *Desgostoso* com a situação, ele confessa seus sentimentos, em carta a Frédéric Baudry:

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.<sup>291</sup> (FLAUBERT, 1980, p. 680 – grifos nossos)

Para muitos artistas e, claro, para Flaubert, um processo judicial contra uma obra literária, contra uma obra de arte é absolutamente inaceitável. O romancista defende que a arte não deve servir de base para a moral e para a educação, que ela precisa ser livre, independente. Em carta a Mlle Leroyer de Chantepie, o romancista defende: “A arte não deve servir como um púlpito a nenhuma doutrina sob pena de desqualificação.”<sup>292</sup> (FLAUBERT, 1991, p. 352)

Trazemos, aqui, uma curiosidade: si, por um lado, Flaubert parece nunca ter perdoado Pinard pela situação vexatória que lhe foi infligida, por outro lado, Baudelaire, tendo passado pela mesma situação humilhante, lhe faz uma dedicatória – talvez por tê-lo perdoado ou por ironia – em uma edição de sua coletânea de poemas *Les Fleurs du Mal* e *Les Épaves*, publicada na Bélgica depois de feita a supressão imposta pela Justiça francesa de cinco poemas e de ter pago uma multa. (PIERRAT, 2010)

---

<sup>289</sup> No original: « Ce tapage fait autour de mon premier livre me semble tellement étranger à l’Art, qu’il me dégoûte et m’étourdit. Et puis l’avenir m’inquiète : quoi écrire qui soit plus inoffensif que ma pauvre Bovary, traînée par les cheveux comme un catin en pleine police correctionnelle ? »

<sup>290</sup> No original: « On l’a acquittée, il est vrai, les considérations de mon jugement sont honorables, mais je n’en reste pas moins à l’état d’auteur suspect, ce qui est une médiocre gloire. »

<sup>291</sup> No original: « 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. »

<sup>292</sup> No original: « L’art ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de déchoir. »

Finalmente, depois de tantas emoções advindas do processo judicial, de cartas, de mal entendidos, de estereótipos e clichês, nos questionamos, juntamente com Vebret: “O que a história reteve? [...] O gênio de Flaubert e a cegueira de Pinard?”<sup>293</sup> (VEBRET, 2009a, 2009b, p. 10)

Como exemplo de confirmação da importância desse processo judicial na vida de Flaubert, observamos que o romancista chegou a fazer uma dedicatória a seu advogado de defesa na primeira edição em livro completo de *Madame Bovary*, publicado em abril de 1857, pela editora francesa Michel Levy. Como essa dedicatória aparece apenas em algumas edições, achamos por bem transcrevê-la aqui:

A Marie-Antoine-Jules Sénard,

Membro da Ordem dos Advogados de Paris, ex-Presidente da Assembleia Nacional e Antigo Ministro do Interior.

Querido e ilustre amigo,

Permita-me que escreva o seu nome no cabeçalho deste livro ao abrir esta dedicatória, pois é sobretudo a você que devo minha publicação de *Madame Bovary*. Ao ser objeto do seu magnífico discurso de defesa, a obra adquiriu, aos meus olhos, uma autoridade imprevista. Aceite, pois, aqui, a homenagem como prova de minha gratidão, a qual, por maior que possa ser, nunca estará à altura da sua eloquência e dedicação.

Gustave Flaubert.

Paris, 12 de abril de 1857.<sup>294</sup> (FLAUBERT, 2007b, p. 16)

Encerramos esta seção sobre as emoções presentes nas cartas de Flaubert, retomando e resumindo o que foi dito aqui. Ao final da nossa de leitura e interpretação de parte da *Correspondance*, percebemos que Flaubert é um escritor contraditório. Ele nega pertencer à Escola Realista, mas escreve um romance que foi tido como exemplo universal, primeiro e maior, do Realismo Francês. Flaubert, como se sabe, dizia ter escrito *Madame Bovary* por ódio ao realismo. Ele *repudia* a literatura de cunho social, escolarizante e moralizante, mas permite que seu advogado de defesa diga publicamente que o livro o é integralmente. Flaubert é um crítico que não suporta ser criticado. Ele denega à crítica qualquer direito de julgar sua obra, mas,

---

<sup>293</sup> No original: « Qu’a retenu l’histoire ? [...] Le génie de Flaubert et l’aveuglement de Pinard ? »

<sup>294</sup> No original: « À Marie-Antoine-Jules Sénard / Membre du Barreau de Paris, ex-Président de l’Assemblée Nationale et Ancien Ministre de l’Intérieur. Cher et illustre ami, Permettez-moi d’inscrire votre nom en tête de ce livre et au-dessus même de sa dédicace ; car c’est à vous, surtout, que j’en dois la publication. En passant par votre magnifique plaidoirie, mon œuvre a acquis pour moi-même comme une autorité imprévue. Acceptez donc ici l’hommage de ma gratitude, qui, si grande qu’elle puisse être, ne sera jamais à la hauteur de votre éloquence et de votre dévouement. / Gustave Flaubert. / Paris, 12 avril 1857. » (FLAUBERT, 1951, p. 292)

em sua *Correspondance*, ele o faz com maestria. Aliás, ele não critica e censura somente sua produção literária, mas também e recorrentemente a de muitos autores que ele leu. Mesmo sendo em prol da “arte pela arte”, e afirmando que a obra de arte não deve ter valor comercial, e que não pode ser paga, Flaubert vende *Madame Bovary* em fascículos para uma revista da qual não gosta e se submete, se sucumbe à sua censura. Afirma que escreveu um livro sobre “nada”, mas pinta uma das personagens mais complexas e ricas em emoções que a literatura universal já conheceu.

Flaubert diz *desprezar* a classe e a arte burguesa e seus valores, mas pertence a elas, vive delas e para elas. Registra recorrentemente *odiar* a Medicina e é filho e irmão de médicos. Assevera *desprezar* os políticos e a aristocracia, mas frequenta os salões de Paris. O romancista se mostra a favor do proletariado, mas sempre viveu da renda deixada pelo pai. Em momentos em que a França está em guerra, se diz patriota, mas afirma que *odeia* seu país e os franceses. *Menospreza* o Direito, mas frequentou a faculdade de Direito. Escreve um romance no qual a personagem principal é sexualmente livre, mas se mostra muitas vezes como um homem machista. Diz que jamais buscou a fama, o sucesso, mas *teme* morrer no ostracismo.

# CONSIDERAÇÕES

## FINAIS

*La bêtise consiste à vouloir conclure.  
Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame.*

Flaubert.

Buscamos, com esta tese, alcançar, ao menos em parte, a complexidade que envolve a questão do *pathos* no universo flaubertiano. Evidentemente, não pudemos abordar todas as minúcias desse universo. Por uma questão de tempo e espaço, tivemos que fazer algumas opções em nossa escrita. Assim, deixamos um pouco de lado, por exemplo, o próprio romance *Madame Bovary* e a totalidade da *Correspondance* de Flaubert. Assim sendo, visamos, especificamente, uma maior abordagem centrada no processo judicial. Para tanto, foi-nos necessário analisar alguns trechos do romance, bem como realizar alguns comentários a respeito da personagem Emma Bovary e nos debruçarmos em uma quantidade limitada de cartas de Flaubert, na medida de nossas necessidades.

Não podemos negar que encontramos certas dificuldades metodológicas de delimitação do *corpus*, elaboração de um plano suscetível de dar conta de uma questão que toca múltiplos domínios/áreas de conhecimento e sobre a qual não é fácil tecer reflexões que sejam exclusivamente linguístico-discursivas. Não nos valem do conceito de *pathos* como finalidade última; ele nos serviu para conhecermos mais e melhor o universo flaubertiano.

Ainda assim, trabalhar com a noção de *pathos* nos levou a conhecer as fronteiras da AD, dos gêneros, da ética, da moral e da estética. Vimos que o território do *pathos* é vasto, complexo, movediço. Notamos que há uma linha tênue entre as emoções visadas e as suscitadas, as intencionais e as não-intencionais, as positivas e as negativas. Por razões como essas, tivemos que fazer recortes no arcabouço teórico disponível. Enfatizamos mais particularmente os trabalhos de Charaudeau, Plantin e Amossy, além de realizar pequenas incursões em textos de seus colaboradores e de outros pesquisadores com os quais eles dialogam. Ao darmos preferência a esses autores mais contemporâneos e mais próximos da nossa linha de pesquisa, acabamos por não trabalhar diretamente com alguns autores de fundamental importância no tratamento do *pathos* como, por exemplo, Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Sabemos, entretanto, que a eles têm sido dedicada uma vasta literatura vinda de filósofos, retóricos, dentre outros.

Esta pesquisa possibilitou-nos um melhor entendimento sobre a sociedade francesa oitocentista, seus modos de pensar, seus limites morais, sua relação com a arte, com a literatura; nos fez ver como Flaubert leu sua sociedade (com um olhar crítico e irônico) e como essa sociedade leu Flaubert, *Madame Bovary* e Emma Bovary. Com este estudo sobre o universo flaubertiano, nos foi possível delinear

como, por que e quando essa sociedade se emocionava. Emoções fictícias em um romance, paixões registradas judicialmente, afetos declarados em cartas, sentimentos provocados em leitores, mundos que se tangenciam, se imbricam, se (inter)penetram; todo esse universo nos ensinou muito sobre Flaubert e mais que isso, sobre nós mesmos.

Percebemos que os textos, os discursos que compõem o universo flaubertiano são sempre endereçados a alguém, orientados a destinatários, a princípio, específicos, construídos com habilidades estratégicas, com o objetivo de tocá-los; autores, leitores visados, empíricos, personagens, todos envolvidos em uma profusão/efusão de emoções ligadas a valores morais, éticos e estéticos. Fica para nós evidente a presença de elementos da retórica aristotélica nos discursos dos advogados – o que é normal, sobretudo no século XIX. As três provas – *ethos*, *pathos* e *logos* – se mostram presentes e unas. Ao longo das explanações de Pinard e Sénard, percebemos que o auditório e os jurados são invocados, interpelados, nomeados e, assim, valorizados, exaltados, a ponto de se sentirem concernidos e aderirem às causas defendidas. Por outro lado, eles são convidados a se posicionar como interlocutores de seus locutores, a estabelecer uma comunicação (de ideias) com estes.

Um processo judicial, dois advogados, discursos opostos, leituras díspares, postulações contrárias: a de que o romance é uma excitação ao vício e a de que *Madame Bovary* é uma exortação à virtude. Detalhamos as vozes da Promotoria e da Defesa que, com uma oratória *pathética*, apresentam seus argumentos. De um lado, a Promotoria que deseja não só a punição dos culpados, mas também a redução da obra literária ao silêncio. Do outro lado, a defensoria que retoma as acusações da promotoria para desconstruí-las e, de certa forma, invertê-las por meio de um discurso que enaltece a arte de Flaubert e a liberdade de expressão pela literatura.

Ambos os advogados buscam, cada um à sua maneira, recuperar os sentidos do/no romance, tentam impor uma leitura particular, específica, que sirva de modelo para os demais leitores. Ambos adentram e se envolvem no projeto de criação de Flaubert, julgam sua obra. Pinard e Sénard visam a convencer os jurados no sentido de torná-los cúmplices de suas opiniões e posicionamentos. Mas eles têm em comum uma mesma organização discursiva; contam com procedimentos oratórios persuasivos e sedutores similares, sempre com o mesmo objetivo: conquistar a adesão do júri e do auditório.



*Madame Bovary* acaba por ajudar a traçar o perfil social e ideológico dos advogados e daqueles a quem eles se dirigem. Por espelhamento, eles veem no romance aquilo que veem através de suas pré-compreensões e preconceitos vividos, enfim, baseando-se em suas próprias representações sociodiscursivas. Pinard e Sénard se valem de critérios oriundos do seu próprio espaço social e cultural, critérios que engendram julgamentos de valor arraigados naquela sociedade para julgar Flaubert e *Madame Bovary*. Pinard condena o romance de Flaubert em nome da moral, da religião e dos bons costumes. Sénard rejeita os argumentos de Pinard também pelos mesmos motivos. Nesse contexto, é notório que a personagem Emma Bovary se torna a encarnação da experiência humana, dessa estrutura delicada e difícil de ser apreendida, atravessada que é pelos estereótipos e pelas emoções.

Pinard se mostra *indignado* pela ausência de *remorso* em Emma Bovary. Daí, seu discurso eminentemente *apaixonado*, a ponto de sugerir outro título para a obra, outro perfil *ethótico* para a personagem, com outros comportamentos, enfim, outro romance para Flaubert. Para ele, Emma poderia ter sido como Maria Madalena, a *arrependida*; assim, ela não seria entregue às paixões, às ilusões e às desilusões. Pinard, leitor *pathemizado*, busca *pathemizar*. Em seu discurso *pathético*, se apropria do romance de Flaubert, toma seu lugar, impõe “seu” sentido ao texto, acredita ser seu direito propor sua leitura “acertada” e “confiável”, se colocando acima da percepção e da liberdade do romancista. Além da voz da lei, tem-se a de um leitor “crítico” querendo sobrepor-se à voz do texto e à do autor.

Sénard, por sua vez, alerta para a leitura fragmentada, parcial e tendenciosa da promotoria. Parecendo estar convencido de que Flaubert escreveu um livro “honesto” e “sério”, ele retoma vários trechos do romance para mostrar que ele não transgride em nada a moral e os bons costumes. Em um discurso bem elaborado, bem estruturado retoricamente, baseado em forças argumentativas capazes de subjugar as proposições contrárias sustentadas pela Promotoria, Sénard busca persuadir seu auditório, refutando, não sem ironia, todos os argumentos de Pinard, desestabilizando-o e desconstruindo o discurso de seu opositor. Ao final do processo, Flaubert achou que “a defesa foi esplêndida”, já que seu advogado mostra, ele próprio, estar convicto de que *Madame Bovary* não é nem imoral nem irreligioso.

Constatamos que a relação de Pinard, Sénard e Flaubert com o mundo se dá, como não poderia deixar de ser, através de suas representações, das construções imaginadas do mundo real ao qual eles pertencem e também do mundo ficcional ao

qual Emma pertence. Os advogados e o romancista interiorizam de tal forma as representações desses mundos, através do fenômeno de reflexividade (e de flexibilidade), que acabam por se definir, se localizar e também por definir o mundo e julgar tudo aquilo que o compõe (CHARAUDEAU, 2010a). Desse modo, a consciência dos três, suas identidades se ligam, ao mesmo tempo, a algo que lhes é interno e externo. Os três vivem as emoções como um comportamento racional e reacional, seguindo e segundo as normas sociais, os saberes de crença aos quais eles estão ligados e os quais eles interiorizam e assimilam, e também os quais permanecem enquanto representações psicossociais, coletivas e partilhadas. Cabe ressaltar que esse procedimento não é privilégio deles e tampouco nosso. Emma, no universo ficcional, também passa por essas mesmas experiências.

Ao final deste percurso, verificamos que o sentimento de *indignação* perpassa os discursos analisados e que todos os envolvidos se mostram, por essa razão, *pathemizados* e *pathemizantes*. Pinard se mostra *indignado* por ter em mãos um livro no qual a personagem principal não se arrepende da vida lasciva que leva. Sénard vê-se *indignado* com as posições de Pinard, com sua leitura tendenciosa e fragmentada. Flaubert se sente *indignado* por ter que passar pela situação vexatória de um julgamento. Emma, mesmo sendo uma personagem de papel, de ficção, experiencia a *indignação* em vários momentos de sua vida, em razão de sua condição social, amorosa, dentre outras. E, mais que isso, no julgamento, ela é retirada do livro e torna-se um mulher pecadora, novamente julgada em público.

Também nós, por vezes, ficamos *indignados* com a situação de constrangimento e execração pública por que passa Flaubert pela ação judicial do Estado e sentimos *compaixão* e *solidariedade* pelo romancista. Nós, leitores de Flaubert e do processo judicial, tendemos a nos *indignar* com o fato de ver uma obra prima, um romance clássico da literatura universal ser julgado de forma tão *pathética*. A história de Emma Bovary *pathemizou* a sociedade francesa oitocentista e, certamente, continua a emocionar os leitores ao longo do tempo. Ela nos faz olhar para dentro de nós mesmos, levanta questões, enfim, ela não nos deixa indiferentes e nos transmite toda uma gama de emoções.

Dentre as várias emoções encontradas no universo flaubertiano e discutidas nesta tese, registramos aqui algumas tópicas mais recorrentes a todos os envolvidos: a *angústia* e o *prazer* de Flaubert em dedicar toda sua vida à literatura, para que possamos, ontem, hoje e sempre dela usufruir; a *indignação* e a *raiva* de ceder à

revista trechos importantes do romance; a *vergonha* de ser processado e o *medo* de ser condenado pela justiça. Temos, ainda, a *repulsa* de Pinard pelo comportamento de Emma; a *admiração* dos advogados pela riqueza técnica da obra de Flaubert; a *compaixão* de Sénard (e de muitos leitores), ao ver Emma se degradar até a morte; o *desprezo* de Emma pelo marido e sua *paixão* pela literatura e por seus amantes e o *desejo* por uma vida luxuosa e livre, diferente daquela destinada à maioria das mulheres da época.

Depreendemos que as emoções se mostram e se transformam em espetáculo, visto que há sempre a *mise en scène* dos sentimentos. Flaubert e seu romance são atacados e defendidos sempre de maneira *dramática*. O romancista, sobretudo em sua *Correspondance*, mostra-se *pathético*, com certa frequência. O *pathos* é construído, mostrado e suscitado pela palavra e expresso de maneira sentimental, teatral.

As emoções vividas por Emma, talvez por trazerem à tona questões ainda polêmicas, fazem eco em nós leitores do século XXI. Daí Flaubert continuar tão atual e universal. Sabemos que a questão do *pathos* no universo flaubertiano vai além de um estudo sob a perspectiva estritamente linguístico-discursiva. Esta tese se propõe a ser, desse modo, apenas mais “uma” leitura dentre várias outras possíveis.

Com esta tese, (re)afirmamos o retorno do *pathos* nos estudos sobre a linguagem, sobre o discurso. Assim, nosso olhar é formatado pelas encenações tanto de Flaubert quanto dos advogados e de Emma, muitas vezes vistas como separadas pelo real e pelo ficcional, mas, muitas vezes, misturadas, confundidas de maneira que as emoções de uns refletem e refratam as emoções dos outros. Mostramos que o *pathos* se situa, em nosso *corpus*, nas interfaces entre os discursos jurídico, epistolar e literário, entre o real e o ficcional, o racional e o emocional.

O conceito de *pathos* divide seu entendimento e suas *fronteiras* com várias áreas de conhecimento, possibilitando um grande leque de abordagens, o que nos traz benefícios, mas também riscos de aplicação em nosso *corpus*. Vimos que os sentimentos visados e/ou suscitados chegam a ser questão jurídica, de Estado. Por um lado, se o universo flaubertiano une o *pathético* da intimidade da vida privada tanto do autor quanto da personagem, por outro lado, e em um segundo momento, esse mesmo universo se liga ao *pathético* da leitura individual e silenciosa.

Finalmente, e também de maneira especular, todos nós nos conectamos ao *pathético* coletivo marcado pelo compartilhamento das ideologias, dos saberes de crença e dos estereótipos. As leituras subjetivas de Emma, de Flaubert, dos advogados

e também nossas leituras, não são senão um jogo conduzido por regras. Regras que por certo não vieram do autor

[...] que não faz mais do que aplicá-las a seu modo [...] regras que vem de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui mesmo antes do nascimento, numa palavra desse imenso espaço cultural de que nossa pessoa (de autor, de leitor) não é senão uma passagem!<sup>295</sup> (BARTHES, 1987b, p. 28)

Concluimos que as emoções no universo flaubertiano não são totalmente apreensíveis em sua pluralidade, complexidade e vastidão, razão pela qual utilizamos o vocábulo “universo” para designar a escritura de Flaubert e tudo que lhe diz respeito: um universo, algo difícil de se explicar, de medir, o que, sem dúvida, dificulta sua integral compreensão. As discussões a que nos propusemos sobre esse universo deixaram clara a necessidade de se avançar na problemática das emoções e também de fornecer uma leitura outra de um texto que pertence à Literatura Universal.

Nossa escrita não deixa de ser também flaubertiana, no sentido de que pesamos palavra por palavra, frase por frase, buscando legibilidade e legitimidade dos sentidos, e até mesmo sonoridades, rima e ritmo. Valendo-nos do discurso de Sénard a respeito de *Madame Bovary* e do de Flaubert sobre a confecção do romance, confessamos que esta tese é, também ela, fruto de um trabalho “sério” e “honesto” e que, ao longo de sua feitura, vivenciamos sentimentos os mais variados e, muitas vezes, semelhantes aos de Flaubert tais como o *medo* de fracassar, a *angústia* em relação ao tempo que corre, a *esperança* de uma produção respeitável e a *alegria* de concluir este trabalho.

O universo flaubertiano nos provocou leituras e *pathemias* múltiplas. Respondendo a uma pergunta (retórica) feita por Barthes em seu livro *O rumor da língua* (1987b), sim, nos aconteceu de, ao ler Flaubert (e seu universo) interrompermos constantemente nossa leitura, não por desinteresse, mas pelo contrário, pelo grande afluxo de ideias, de excitações, enfim, de emoções. Ainda na esteira de Barthes, admitimos que nossa leitura do universo flaubertiano pode ter sido desrespeitosa, pois selecionamos, (re)cortamos uma série de textos, mas deles nos

---

<sup>295</sup> No original: « [...] pas de l’auteur, qui ne fait que les appliquer à sa façon [...] visibles bien en deçà de lui, ces règles viennent d’une logique millénaire du récit, d’une forme symbolique qui nous constitue avant même notre naissance, en un mot de cet immense espace culturel dont notre personne (d’auteur, de lecteur) n’est qu’un passage. (BARTHES, 1984, p. 35)

alimentamos prazerosamente, neles nos encontramos para escrever esta tese e sistematizamos os momentos em que lemos “[...] levantando a cabeça”<sup>296</sup> (BARTHES, 1987b, p. 27), muitas vezes levados pelas emoções.

Enfim, ao final deste nosso percurso, reconhecemos que não existe verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica. Pesquisar o universo flaubertiano significou para nós mergulhar em uma profusão de sentimentos, emoções, paixões, para estudá-las, descrevê-las e também experienciá-las. Fica, aqui, uma gama de sentimentos – de *alegria, felicidade, prazer, realização e satisfação* – por mantermos viva, com esta nossa tese, a rede de *cumplicidade pathêmica*, cujos responsáveis maiores, primeiros, foram e continuam sendo, a nosso ver, Flaubert e *Madame Bovary*.

---

<sup>296</sup> No original: « [...] lire en levant la tête » (BARTHES, 1984, p. 33)

# REFERÊNCIAS

AMOSSY, R. “Stereotypes and Representation in Fiction”. In: *Poetics Today*, n.º. 5. 1984, p. 689-700.

AMOSSY, R. *Les idées reçues: sémiologie du stéréotype*. Paris: Nathan. 1991.

AMOSSY, R. (org.) *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Genève: Delachaux et Niestlé. 1999.

AMOSSY, R. “Pathos, sentiment moral et raison: l’exemple de Maurice Barrès”. In: PLANTIN, C., DOURY, M & TRAVERSO, V. (orgs.) *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 2000, p. 313-326.

AMOSSY, R. “Des topoi aux stéréotypes: le doxique entre logos et pathos”. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. N.º. 32. 2001, p. 11-25.

AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto. 2005a.

AMOSSY, R. “Da noção retórica de ethos à análise do discurso”. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto. 2005b, 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. 2005c, p. 119-144.

AMOSSY, R. “Le maniement de la doxa sur le thème de l’insécurité- Chirac et Le Pen aux Présidentielles”. In: *Médias et Cultures*. N.º 1. 2005d, p. 107-146.

AMOSSY, R. “*A Espécie Humana*, de Robert Antelme ou as modalidades argumentativas do discurso testemunhal”. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna. 2007, p. 252-271.

AMOSSY, R. “As modalidades argumentativas do discurso”. In: LARA, G. M. P., MACHADO, I. L. & EMEDIATO, W. (orgs.) *Análises do Discurso Hoje*. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2008a, p. 231-254.

AMOSSY, R. “Dimension rationnelle et dimension affective de l’ethos”. In: RINN, M. (org.) *Émotions et Discours: l’usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2008b, p. 113-125.

- AMOSSY, R. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin, 2010a.
- AMOSSY, R. *La présentation de soi: Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France. 2010b.
- AMOSSY, R. “Dos Topoi aos Estereótipos: A análise da dóxica do discurso”. In: GOMES, M. C. A., CATALDI, C. & MELO, M. S. de S. *Estudos discursivos em foco: práticas de pesquisa sob múltiplos olhares*. Viçosa: Editora UFV. 2011, p. 130-152.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes. 2012.
- BAKHTIN, M. *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris: Minuit. 1977.
- BARTHES, R. “L’ancienne rhétorique”. In: *Communications*, N° 16. 1970, p. 172-223.
- BARTHES, R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil. 1975.
- BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil. 1984.
- BARTHES, R. “A retórica antiga”. In: BARTHES, R. *A Aventura Semiológica*. Lisboa: Edições 70. 1987a, p. 19-91.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70. 1987b.
- BERTHELOT, S. *Gustave Flaubert*. Paris: Ellipses. 1999.
- BIASI, P.-M. *Gustave Flaubert: une manière spéciale de vivre*. Paris: Le livre de Poche. 2009.
- BOUDON, R. “La logique des sentiments moraux”. In: *L’Année Sociologique*, N° 44. 1994.
- BOUDOU, T. M. *Madame Bovary no tribunal do júri: do crime ao castigo?* Vitória: Flor & Cultura, 2005.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- CAFFI, C. “Aspects du calibrage des distances émotives entre rhétorique et psychologie”. In: PLANTIN, C., DOURY, M & TRAVERSO, V. (orgs.) *Les émotions dans les interactions* Lyon: Presses universitaires de Lyon. 2000, p. 89-104.
- CAFFI, C. & JANNEY, R. “Toward a pragmatics of emotive communication”. In:



*Journal of Pragmatics*. N° 22. 1994, p. 325-373.

CALORI, F. “Rendre raison des sentiments: l’invention philosophique du sentiment”. In: COQUERY, E. & PIEJUS, A. *Figures de la passion*. Paris: Réunion des Musées Nationaux. 2002, p. 23-35.

CAPPELLETTI, M. “O Valor Atual do Princípio da Oralidade”. In: *Revista Jurídica*, N° 297. 2002, p. 12-18.

CARNOT, J. *Commentaires sur le code penal*. Bruxelles: À la librairie française et étrangère. 1825.

CARREÑO, F. P. “El valor moral del arte y la emoción”. In: *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*. N°. 114. 2006, p. 69-92.

CAYLA, F. “La nature des contenus émotionnels”. In: PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995, p. 83-98.

CHARAUDEAU, P. *Langage et Discours: éléments de sémiolinguistique*. Paris: Hachette. 1983.

CHARAUDEAU, P. “Le contrat de communication dans la situation de classe”. In: HALTÉ J. F (org.). *Inter-Actions*. 1993, p. 1-8.

CHARAUDEAU, P. “La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité”. In: PLANTIN, C., DOURY, M. & TRAVERSO, V. (orgs.) *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 2000. (CD-Room)

CHARAUDEAU, P. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto. 2006a.

CHARAUDEAU, P. *Discurso Político*. São Paulo: Contexto. 2006b.

CHARAUDEAU, P. “Pathos e discurso político”. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna. 2007a, p. 240-251.

CHARAUDEAU, P. “Les stéréotypes, c’est bien. Les imaginaires, c’est mieux.” In: BOYER, H. *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris: L’Harmattan. 2007b, p. 49-63.

CHARAUDEAU, P. “Pathos et discours politique”. In: RINN, M. (org.) *Émotions et Discours: l'usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2008, p. 49-58.

CHARAUDEAU, P. “A patemização na televisão como estratégia de autenticidade”. In: MACHADO, I. L. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 2. 2010a, p. 23-56.

CHESSEX, J. *Flaubert ou le désert en abîme*. Paris: Grasset. 1991.

CHURCH, J. “L’émotion et l’intériorisation des actions”. In PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995, p. 219-236.

CICERO. *Tusculanes*. Paris: Les Belles Lettres. 1964.

CLÉMENT, J.-Y. *Gustave Flaubert: les Pensées – suivies du Dictionnaire des idées reçues*. Paris: le cherche midi éditeur. 1993.

COSNIER, J. *Psychologie des émotions et des sentiments*. Paris: Retz. 1994.

COUDREUSE, A. *Le refus du pathos au XVIIIe siècle*. Paris: Honoré Champion. 2001.

COUDREUSE, A. *Le Goût des larmes au XVIIIe siècle*. Paris: Éditions Desjonquères. 2013.

DESCARTES, R. *Tratado das Paixões da alma*. Lisboa: Sá da Costa. 1956.

DOURY, M. “A refutação por acusação de emoção: exploração argumentativa da emoção em uma discussão de caráter científico”. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna. 2007, p. 187–200.

EEMEREN, F. H. & GROOTENDORST, R. *Fundamentals of Argumentation Theory*. London: Lawrence Erlbaum. 1996.

EGGS, E. “Ethos aristotélicien: conviction et pragmatique moderne” In: AMOSSY, R. (org.) *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Genève: Delachaux et Niestlé. 1999, p. 31-59.

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.

ELSTER, J. “Rationalité, émotions et normes sociales”. In: PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995, p. 33-64.

FIORIN, J. L. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto. 2014.

FLAUBERT, G. *Œuvres*. Tome I. Paris: Gallimard. 1951.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Editora Abril, 1970.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Tome I. Paris: Gallimard. 1973.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Tome II. Paris: Gallimard. 1980.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Tome III. Paris: Gallimard. 1991.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Tome IV. Paris: Gallimard. 1998.

FLAUBERT, G. *Œuvres de Jeunesse*. Paris: Gallimard. 2001.

FLAUBERT, G. *Correspondance*. Tome V. Paris: Gallimard. 2007a.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Tradução de Fúlvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria. 2007b.

FREIJLICH, H. *Flaubert d'après sa Correspondance*. Genève: Slatkine. 2012.

FRIDJA, N. H. “Les theories des emotions: un bilan”. In: RIMÉ, B. & SCHERER, K. (orgs.) *Les emotions*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé. 1993, p. 21-72.

GALINARI, M. M. “As emoções no processo argumentativo”. In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna. 2007, p. 221-239.

GENGEMBRE, G. *Gustave Flaubert: Madame Bovary*. Études Littéraires. Paris: Presses Universitaires de France. 1990.

GREIMAS, A. *Du sens II: Essais Sémiotiques*. Paris: Seuil. 1983.

GREIMAS, A. & FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ática. 1993.

GROSS, M. *Méthodes en syntaxe*. Paris: Hermann. 1975.

- GROSS, M. “Une grammaire locale de l'expression des sentiments”. In: *Langue française*. N° 105, 1995, p. 70-87.
- HOUDEBINE, A.-M. “Pathos, logos, ethos dans la sémiologie des indices”. In: COLOTTE, F. & RINCIOG, D. (orgs.) *Ethos/Pathos/Logos: le sens et la place de la persuasion dans le discours linguistique et littéraire*. Paris: L'Harmattan. 2015, p. 15-32.
- KANT, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras. 2006.
- KANT, I. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Lisboa: Edições 70. 2007.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. “Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XXe siècle?” In: PLANTIN, C., DOURY, M & TRAVERSO, V. (orgs.) *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 2000, p. 33-74.
- LAINGUI, A. “Les Magistrats du XIXe siècle juges des écrivains de leur temps”. In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, N° 44. 1992, p. 221-241.
- LAMY, B. *La Rhétorique ou l'art de parler*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- LATTRE, A. *La Bêtise d'Emma Bovary*. Paris: Librairie José Corti. 1980.
- LAUSBERG, H. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Munich: Max Hueber. 1960.
- LECLERC, Y. “Flaubert et la littérature en procès au XIXe siècle”. In: SALAS, D. *La plume et le prétoire: quand les écrivains racontent la justice*. Paris: La Documentation Française. 2014, p. 153-169.
- LIMA, J. D. C. *Ficções Sociológicas: três estudos de interpretação literária*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB. 2009.
- LIVET, P. “Evaluation et apprentissage des émotions”. In: PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995, p. 110-143.
- MACHADO, I. L. “A metáfora irônica dos cartuns”. In: PAIVA, V. M. (org.) *Metáforas do Cotidiano*, 1998, p. 121-132.
- MACHADO, I. L.; MENEZES, W. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*.

Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna. 2007.

MACHADO, I. L. "Emoções, ironia AD: breve estudo de um discurso literário". In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna. 2007, p. 169-181.

MACHADO, I. L. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 2. 2010.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

MAINGUENEAU, D. "Ethos, cenografia, incorporação". In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto. 2005, p. 69-92.

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. 2008, p. 11-29.

MARI, H., & MENDES, P. H. "Enunciação e emoção". In: MACHADO, I. L.; MENEZES, W. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Lucerna. 2007. p. 150-168.

MARTY, A. *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*. M. Niemeyer. 1908.

MELLO, R. A. *Flaubert, Madame Bovary e Emma Bovary: ecos de ethos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. 2012.

MEYER, M. *La rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France. 2004a.

MEYER, M. (org.) *Perelman: le renouveau de la rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France. 2004b.

NUSSBAUM, M. "Les émotions comme jugement de valeur". In: PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995, p. 19-32.

PAPERMAN, P. "L'absence d'émotion comme offense". In: PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris:

- École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995, p. 175-196.
- PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995.
- PARRET, H. *Les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruxelles: Pierre Margada. 1986.
- PERELMAN, C., & OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.
- PERRONE-MOISÉS, L. “Posfácio – lição de casa”. In: BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix. 1997, p. 51-89.
- PIERRAT, E. *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous!* André Versaille. 2010.
- PIERROT, A. H. *Flaubert: éthique et esthétique*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes. 2012.
- PLANTIN, C. “Sans démontrer ni (s')émouvoir”. In: MEYER, M. (org.) *Perelman: Le renouveau de la rhétorique*. 2004, p. 65-80.
- PLANTIN, C. “Un lieu pour les figures dans la théorie de l’argumentation”. In: *Argumentation et Analyse du Discours*. N<sup>o</sup>. 2. 2009b, p. 1-14.
- PLANTIN, C. “As razões das emoções”. In: MACHADO, I. L. & MENDES, E. (orgs.) *As emoções no discurso*. Vol. 2. Campinas: Mercado de Letras. 2010, p. 57-80.
- PLANTIN, C. *Les bonnes raisons des émotions: principes et méthode pour l’étude du discours émotionné*. Bern: Peter Lang. 2011a.
- PLANTIN, C. “Rhétorique du pathos: la preuve par l’émotion” In: KRZYZANOWSKA, A. & JAKUBCZYK, R. (orgs.) *Parler des émotions: entre langue et littérature*. Lublin: Editions de l’Université Marie Curie-Sklodovska. 2011b. p. 103-111.
- PLANTIN, C., DOURY, M & TRAVERSO, V. (orgs.) *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 2000.
- PLANTIN, C., TRAVERSO, V., & VOSGHANIAN, L. “Parcours des émotions en interaction”. In: RINN, M. (org.) *Émotions et Discours: l’usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2008, p. 141-162.

- POYET, T. *Madame Bovary: Le roman des Lettres*. Paris: L'Harmattan. 2007.
- REBOUL, O. *Introduction à la rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France. 2001.
- SAPIRO, G. “Os processos literários e a construção da imagem do intelectual engajado”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, N° 83. 2013, p. 9-24.
- SCHERER, K. “Les émotions: fonctions et composantes”. In: *Cahier de Psychologie Cognitive*. N°4. 1984, p. 9-39.
- SCHERER, K., WALLBOTT, H. G. & SUMMERFIELD, A. B. (orgs.) *Experiencing emotion: a cross-cultural study*. Paris/Cambridge: Maison des Sciences de l'Homme/Cambridge University. 1986.
- SOLOMON, R. C. “The philosophy of emotions”. In: LEWIS, M. *et al* (orgs.) *Handbook of Emotions*. New York: The Guildford Press. 1993, p. 3-15.
- THALMANN, Y. A. *Le Décodeur des émotions: développez votre intelligence émotionnelle*. Paris: Éditions First. 2013.
- THEVENOT, L. “Émotions et évaluations dans les coordinations publiques”. In: PAPERMAN, P. & OGIEN, R. (orgs.) *La couleur des pensées: sentiments, émotions, intentions*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales. 1995, p. 145-174.
- UNGERER, F. “Emotions and emotional language in English and German news stories”. In: *The Language of emotions*. N°. XVIII. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 1997, p. 307-328.
- VEBRET, J. *Madame Bovary: le procès de l'oeuvre*. Paris: Librio Inédit. 2009a
- VEBRET, J. *Madame Bovary: l'œuvre de Flaubert condamné*. Paris: Librio. 2009b.
- WINOCK, M. *Flaubert*. Paris: Folio. 2013.