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

FERNANDA FERREIRA DOS SANTOS

“Gustave Flaubert: uma literatura, uma encenação da leitura”

São Paulo
2018

FERNANDA FERREIRA DOS SANTOS

“Gustave Flaubert: uma literatura, uma encenação da leitura”

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

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez Jorge

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S"

Santos, Fernanda Ferreira dos
"Gustave Flaubert: uma literatura, uma encenação da leitura" / Fernanda Ferreira dos Santos ; orientador Verónica Galíndez. - São Paulo, 2018.
231 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. Bouvard et Pécuchet. . 2. Flaubert, Gustave, 1821-1880. 3. Leitura. 4. Figura. 5. Encenação. I. Galíndez, Verónica , orient. II. Título.

SANTOS, Fernanda Ferreira dos
“Gustave Flaubert: uma literatura, uma encenação da leitura”

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez Jorge

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

A Vovó Belinha (in memoriam), porque "o real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia".

Agradecimentos

À Verónica Galíndez, pelos 13 anos de convivência, companheirismo, ensinamentos, paciência, dedicação, carinho, e, principalmente, respeito pelo meu tempo, confiança nas minhas escolhas.

À Capes, pela bolsa concedida, a qual tornou possível este trabalho.

Às professoras Claudia Consuelo Amigo Pino e Mônica Gama, por mais de uma década de conversas, discussões, ensinamentos, risadas, e, claro, pela leitura atenta, dedicada, cuidadosa e generosa do exame de qualificação.

A todos os membros desta banca de defesa, por aceitar prontamente ler este texto.

Aos meus pais, Rui e Márcia, porque o amor às vezes não carece de explicação.

Aos meus irmãos, Rui e Daniel, por tudo que me ensinam, em especial na diferença. Às minhas cunhadas, Ariane e Daíse, pelo amor que vem da escolha.

À minha enorme família de mulheres, minha avó Cleusa e minhas tias, Fátima, Márcia, Mônica e Marina, por simplesmente eu saber que estão sempre ali.

À reminiscência da adolescência que reverbera ainda em minha vida, Fabiana.

À amiga, parceira para qualquer coisa mesmo, mais do que especial que a vida me deu, Amanda, e à minha sobrinha postiça, Catarina, que ela pôs neste mundo e em nossas vidas.

À dança e a tudo e todos que ela me trouxe, porque há coisas que nos sustentam que não conseguimos nem nomear.

Ao grande e atencioso grupo Criação e Crítica, com o qual sempre pude dividir minhas angústias.

Aos amigos os quais aliviam a carga da vida, tornam-na intensa.

A Edgar, pela troca de memes sobre pós-graduação e pela revisão atenta e prestativa desta tese.

A Felipe, que está aqui porque está no texto todo.

Por fim, a todos que não couberam aqui, mas que, de uma forma ou de outra, fizeram ou fazem parte de minha vida.

RESUMO

SANTOS, F. F. *“Gustave Flaubert: uma literatura, uma encenação da leitura”*, 2018. 231 f. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente trabalho de doutorado se propôs a observar a encenação do ato da leitura na obra *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert. É o resultado direto de nosso trabalho de mestrado, no qual investigamos sobre a questão da escritura, para que pudéssemos chegar à leitura. Para tanto, contamos não somente com a obra em questão, mas recorremos também a outras obras do autor e à sua correspondência, material vasto para analisar um pouco do que poderia ser Flaubert escritor, autor e leitor, a fim de buscar perceber que as instâncias de autoria e leitura já pareciam estar diluídas no autor francês. Primeiramente, lemos Flaubert e sua obra à luz da estética da recepção, buscando analisar a questão da leitura como efeito. Em seguida, buscamos observar que a leitura estaria mais para um procedimento, e não um efeito, por isso nos valemos dos estudos de Marielle Macé e Jacques Rancière a fim de observar a leitura como uma figura. Por fim, em muito usamos José-Luis Diaz e seus estudos sobre as cenografias autorais românticas com a intenção de propormos uma cenografia de leitura também e como *Bouvard et Pécuchet* e, em dada medida, Flaubert também, acabam por encenar a figura “leitura”.

Palavras-chave: 1. *Bouvard et Pécuchet*. 2. Flaubert, Gustave, 1821-1880. 3. Leitura. 4. Figura. 5. Encenação.

ABSTRACT

SANTOS, F. F. "Gustave Flaubert: A Literature, a staging of the reading", 2018. 231 pp. Doctoral Thesis (PhD) — Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

This Doctoral Thesis aims to observe the staging of the reading act in the Gustave Flaubert's Bouvard and Pécuchet. It is the direct result of my Master Dissertation, in which I investigated the problems of writing, so that I could reach the reading.

For this, I rely not only on the Bouvard and Pécuchet, but also on other Flaubert's works and correspondence, a vast material to analyse a little of what Flaubert could be as a writer, an author, and a reader, in order to note that both authorship and reading instances seemed to be already diluted in the French writer. First, I read Flaubert and his work in the light of the Reception Aesthetics, seeking to analyse the problem of reading as an effect. Second, I observed that the reading would be more for a procedure, and not an effect, so I based on Marielle Macé's and Jacques Rancière's works, in order to observe reading as a figure. Finally, I based on José-Luis Diaz' studies on romantic author scenography aiming at proposing a reading scenography too, and how Bouvard and Pécuchet and, to a certain extent, Flaubert as well, end up staging the "reading" figure.

Key-words: 1. Bouvard and Pécuchet. 2. Gustave Flaubert (1821-1880). 3. Reading. 4. Figure. 5. Staging.

SUMÁRIO

Introdução 13

Capítulo 1 - A leitura como efeito 18

1. Do porquê retomar a teoria da recepção: Jauss, Iser e Eco (ou do estilo e da leitura: a referencialidade mecânica) 20

1.1 Do livro que é e não é o que se espera do romance 20

1.2 Da necessidade de pontuarmos a estética da recepção 23

1.3 Da "necessidade" de identificação com a forma e com o conteúdo .. 28

2. Da "necessidade" do desconcerto 30

2.1 A referencialidade mecânica 30

2.2 A repetição estrutural e inevitavelmente a temática 52

2.3 Do duplo e do mesmo: uma questão de autoria e de leitura 63

3. Senso comum, cópia e biblioteca: o que a leitura promove 75

4. Da biblioteca e da cópia 81

5. Biblioteca, espaço de escritura, espaço de leitura? 89

6. O familiar e o não-familiar, a criação da ilusão 98

Capítulo 2 - Leitura como figura: forma de ler e maneira de ser 105

1. Do efeito para o procedimento: o figural 109

2. Do socioleto ao idioleto, ou de como a besteira pode ser produtiva ... 126

3. Senso comum, besteira e produtividade 133

4. A partilha do sensível: a leitura como política 150

5. A besteira e a cópia: salvando a literatura? 157

6. Simulacro e cópia: questões de leitura, possibilidades de ordenação 161

7. O duplo, o mesmo e a individuação 166

8. O estilo e a obsessão pela escritura: uma estilização de si pela leitura 172

Capítulo 3 - A leitura como encenação 185

1. Cenografia autoral: a encenação figural 186

2. A partilha do sensível encenada? 196

3. A cópia, o simulacro e o fantasma: a criação de uma identidade 205

4. O clichê e a repetição: a cena escancarada 218

Bibliografia 224

Introdução

A presente tese está envolta em uma discussão que me foi muito perturbadora no final de minha graduação, quando me deparei com a leitura da obra flaubertiana *Bouvard et Pécuchet*: por que o leitor não desiste de ler a obra se seu mecanismo já é oferecido de antemão? É claro que esta indagação evoluiu, posteriormente, para aquele que seria o lugar do leitor, que encontra correspondente na obra (Bouvard e Pécuchet são, antes de tudo, leitores), bem como para o que seria o lugar do autor, que se coloca como leitor em diversos momentos (a crítica já apontou as questões relativas à cópia e à biblioteca em Flaubert, em especial na obra referida). Esse questionamento norteou muito minha dissertação de mestrado, na qual explorei o espaço de escrita construído por Flaubert, trabalhando bastante as questões de escritura, de mecanismos de construção textual, como a *mise-en-abyme* e a figura da espiral, bem como as questões de besteira, senso comum, biblioteca, *scriptor* e estilo. Todas, conforme pudemos observar no mestrado, parecem suscitar uma grande problemática da leitura, que foi apontada e tocada em vários momentos da dissertação, mas que não chegou a ser desenvolvida em virtude da grande complexidade que a questão desperta, já que a relação entre produção e recepção é uma dicotomia muito presente nos estudos literários e que não seria possível superar em um trabalho do folêgo de uma dissertação.

Naquele momento, foram apontados muitos questionamentos que pareciam tocar a tensão entre a escrita e a leitura. Considerando essas

inquietações que restaram, e outras que foram surgindo, no doutorado busquei partir delas para pensar os espaços[1] de leitura construídos dentro dos romances de maturidade flaubertianos (*Madame Bovary*; *Salambô*; *L'Éducation Sentimentale*; *La Tentation de Saint Antoine* e *Bouvard et Pécuchet)*, visando a perceber como Flaubert vai se construindo como autor e leitor ao longo desse percurso, bem como que tipo de espaço de leitura é criado dentro dessas obras para que o leitor possa interagir com elas.

Neste texto, então, o que apresentamos são esses questionamentos decorrentes de minha análise feita no mestrado sobre *Bouvard et Pécuchet* (obra inacabada do autor), pois é nela que parece haver a maior tensão entre os espaços, considerando, inclusive, que a escolha por observar tal tensão nas outras obras parte de certa desconfiança nossa de que algo se construiu ao longo da carreira literária de Flaubert, levando-o a criar um livro no qual alguns questionamentos, que sempre o perseguiram, acabam se consolidando e se problematizando. Ou seja, talvez as questões presentes na obra inacabada de Flaubert reflitam uma tentativa de encenar o ato da leitura criado a partir do fato de torná-la imagem e, depois, encená-la em seu texto, e que só será mais bem compreendida posteriormente, ao se considerarem também, em alguns momentos, as outras obras e, em especial, a correspondência flaubertiana.

---

[1] Para pontuar, consideramos, ao tratar de espaço, a ideia de Milton Santos no tocante ao espaço geográfico, "[...] formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá [...]" (SANTOS, 1996, p. 63). Isso porque, no fundo, ele parte da ideia de Henri Lefebvre que, em *A produção do espaço*, propõe o espaço social como produto das relações sociais de produção e reprodução e, ao mesmo tempo, como suporte para que elas aconteçam. Segundo Lefebvre (2006), o espaço social é um produto social, compreendendo as relações sociais e não pode ser resumido ao espaço físico; ele é o espaço da vida social. Por fim, o que nos interessa mais é o fato de Lefebvre propor que o espaço seja estudado a partir das formas, das funções e das estruturas.

Quanto à estrutura do nosso texto, vale ressaltar, antes de mais nada, o seu caráter às vezes um tanto confuso: tratar de Flaubert autor, Flaubert leitor, Flaubert escritor e de nossos personagens de maneira muitas vezes misturada é resultado mesmo de uma confusão que parece muito ser fruto de certa diluição das fronteiras entre autoria e leitura, que acreditamos encontrar na construção da figura autoral que o próprio Flaubert faria de si e das próprias instâncias, ao menos, é essa a leitura proposta ao longo da tese. Por outro lado, também acredito que nosso texto mimetize a minha própria experiência de leitura desta obra, confusa e inquietante para mim. Acredito ainda que me tornei autora a partir dele, autora de minha dissertação de mestrado, autora desta tese de doutorado agora, bem como de artigos: creio que vivi essa diluição de fronteiras por meio de minha leitura.

O primeiro capítulo desta tese compreende uma revisitação da teoria da recepção, tal qual pensada por Iser, Jauss e Eco. A partir de seus conceitos, trabalhamos os questionamentos sobre a escritura que ficaram abertos no mestrado, buscando relacioná-los à problemática da leitura e analisá-los. Nosso foco está em *Bouvard et Pécuchet*, mas não nos escusamos de tratar da obra flaubertiana como um todo, com vistas a perceber o percurso do autor como leitor e da criação de um espaço de leitura para seus próprios leitores. Nesse primeiro momento, nosso foco consiste em observar o efeito de leitura; em seguida, superá-lo e pensar em figura[2] e, posteriormente, chegar à encenação.

---

[2] Tomamos figura, aqui, como imagem, aspecto, personalidade, mas também, e por que não, como aponta Genette: "As figuras do discurso são os traços, as formas ou os meios [...] pelos quais o discurso [...] afasta-se mais ou menos daquilo que teria sido a expressão simples e comum [...]" (GENETTE, 1972, p. 200), já que as figuras, assim sendo, tornam-se resultado de um procedimento.

No segundo capítulo, associamos esses espaços de leitura à teoria da partilha do sensível e aos estudos de Marielle Macé sobre a leitura. Acreditamos que as ideias de Rancière acerca da política da literatura (e das artes no geral) e da democracia seriam uma questão muito frutífera à ideia de leitura. O corpo que ocupa a letra pareceu ser um espaço central na ideia do que vinha a ser um espaço de leitura que Flaubert teria experimentado e criado para seus leitores. Isso em especial porque Rancière observa esses efeitos como figuras, e não como procedimentos. Tomando aqueles como figura, os estudos de Macé sobre a leitura como maneira de ser, de estar no mundo, de viver, foram-nos proveitosos para observarmos o texto flaubertiano enquanto uma possibilidade de encenação de uma forma de viver o texto lido, com muitas implicações possíveis para este ato.

No terceiro capítulo, procuramos chegar àquilo que se apresentou a nós como uma possiblidade de refletir sobre esse espaço de leitura que tanto nos inquieta: a ideia da cenografia autoral. A construção de uma cenografia de autoria também nos pareceu passível de ser lida como a cenografia de uma ideia de leitura, tanto uma encenação que Flaubert promove de sua própria leitura, quanto uma que ele promove da leitura mesma, tornando-a uma personagem que pode ser representada[3]. Aqui se encontrava o nosso objetivo maior da pesquisa: a leitura podendo ser vista como figura em Flaubert e,

[3] Podemos considerar aquilo que Mônica Gama apontou sobre Guimarães Rosa. Quando, em sua tese de doutorado, retomando Wayne Booth, a autora indica que o teórico aponta para o fato de que "[...] o autor de um texto sempre projeta uma imagem de si quando escreve, criando uma versão de "si próprio" implicitamente apresentada na ficção, o autor implícito [...]" (GAMA, 2013, p. 17), ou seja, é a criação de uma imagem, de uma figura de si. A questão que nos fica é por que o autor não poderia fazer uma projeção de uma atividade de leitura, seja de si mesmo (sua própria leitura) seja da leitura que se quer apresentar ao leitor?

portanto, passando a ser encenada como tal. Diante disso, restou-nos observar como ela é encenada e o que isso poderia representar.

Capítulo 1

A leitura como efeito

Da escritura à leitura: irmãos inimigos?

Ao longo de minha dissertação de mestrado, busquei analisar a composição da escritura de *Bouvard et Pécuchet*, a organização de um texto repetitivo, espiralar, múltiplo e estéril, que, ao mesmo tempo, buscava tratar do nada, trabalhar sem enredo, mas que concomitantemente se pautava em uma ideia de romance, ou, pelo menos, parecia pautar-se para aquele que lia, fazendo surgir a referencialidade mecânica, tal qual indicada por Roland Barthes, por exemplo. Tratei de vazios, de rastros, de senso comum, de morte do autor, enfim, centrei-me numa interpretação da produção do texto, recorrendo a artifícios da crítica genética, mas também da análise textual.

No entanto, não era a isso que eu visava quando iniciei meu mestrado. Aquilo que me encantara, perturbara, motivara a ler *Bouvard et Pécuchet* e a querer falar sobre ele era a problemática da leitura. Foi um incômodo para mim, num primeiro momento, ler essa obra inacabada e estranha de Flaubert, um misto de identificação e rechaçamento, uma inquietação e uma fascinação com tudo aquilo que se repetia, era raiva e dó quanto aos personagens, enfim, o que a leitura causou em mim foi aquilo que mais me tocou. E era isso que eu queria analisar na obra. O que pude perceber, porém, é que não seria possível fazê-lo

sem antes pensar na escritura, na produção, tal qual Jauss propõe, a partir de Marx: “[...] toda produção responde a uma recepção [...]” (JAUSS, 2012, p. 212).

Naquele momento, levantei questionamentos relativos à leitura a partir das questões concernentes à escritura. Agora, retomá-las-ei, para expandi-las, relacionando-as à construção de um espaço de leitura.

Quanto a essa expansão, retomando algumas questões já levantadas ao longo do mestrado, é importante ressaltar que o projeto de criar um romance sobre “nada”, em que o estilo se sobrepusesse ao enredo, já se encontra em Flaubert muitos anos antes de começar a escrever *Bouvard et Pécuchet.* Segundo Stéphanie Dord-Crouslé, antes mesmo que a leitura de *Les Deux Greffiers* (cujo enredo compreende o percurso de dois escrivães que decidem retirar-se para o campo dedicando-se a vários passatempos, mas se cansam deles e retornam a suas profissões, a de copiar), de Barthélemy, publicado em 1841, pudesse influenciar Flaubert, já em 1837, este publicara um ensaio sublinhando seu interesse pela espécie particular dos empregados. Ademais, Maxime Du Camp demonstrava que Flaubert já pensava no romance em 1843: “[...] começava a executar um antigo projeto de juventude, e escrevia essa história de dois funcionários da qual já me falara em 1843 [...]” (Dord-Crouslé, 2007, p. 12-3). É interessante também observar a carta enviada por Flaubert à Louise Colet em 1852:

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

> belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît […] Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies.
> [...] Il me faudrait tout un livre pour développer ce que je veux dire. J'écrirai sur tout cela dans ma vieillesse, quand je n'aurai rien de mieux à barbouiller [...][4]

Isso, de alguma forma, aponta para nós que *Bouvard et Pécuchet* é, se assim podemos afirmar, um horizonte de produção a ser alcançado por Flaubert[5]. A composição dessa obra é um objetivo literário para o escritor, portanto, a nosso ver, as questões que se encontram nesse texto perpassariam a vida literária de Flaubert, por isso acreditamos que tentar observar uma encenação da leitura considerando, ainda que de maneira secundária, outras obras flaubertianas será de grande valia para compreender melhor a ideia que nos propomos a analisar.

1. Do porquê retomar a teoria da recepção: Jauss, Iser e Eco (ou do estilo e da leitura: a referencialidade mecânica)

1.1 Do livro que é e não é o que se espera do romance

Observando a obra *Bouvard et Pécuchet*, percebe-se que o estilo teria

---

[4] Todos os trechos da correspondência de Flaubert, cuja indicação não é fornecida, foram retirados de http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html e traduzidos por nós: […] o que me parece mais bonito, aquilo que queria fazer, é um livro sobre nada [...] que se realizaria pela força interna do seu estilo, como a terra sem sustentação se realiza no ar, um livro que não teria quase assunto, ou pelo menos em que o assunto seria quase invisível se isso for possível. As obras mais bonitas são aquelas onde há menos de matéria; quanto mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola acima e desaparece [...] Creio que o futuro da arte está nestas vias [...] Precisaria de todo um livro para desenvolver tudo o que quero dizer. Escreverei sobre isso na minha velhice, quando não tiver nada melhor para rabiscar [...]

[5] Isso também está presente no percurso feito por Ivan Leclerc, em *La spirale et le monument*, obra na qual, dentre outras questões, se mostra a relação entre *Bouvard et Pécuchet* e os escritos flaubertianos de juventude.

passado a ser uma preocupação flaubertiana em detrimento do enredo, uma vez que parecia propor-se a fazer um texto em que a matéria não tivesse essencial importância, em que ela fosse menor. É possível observar também que há pouca ação durante *Bouvard et Pécuchet*[6].

Na tentativa de supressão do enredo, por sua vez, parecemos encontrar uma saída que se consolida por meio da repetição. Diante desses dois mecanismos, é possível observar que há uma clara perturbação no que seria o espaço do leitor: que espaço de leitura poderia ser visualizado quando aquilo que primeiramente chama a atenção do leitor, o enredo, é preterido? Como conseguir fazer que o leitor ainda encontre uma identificação ao ler o texto? Tentaremos traçar um pouco dessa problemática que concerne àquele que lê o texto flaubertiano, contudo, procuraremos refletir igualmente sobre como esses mecanismos nos mostram também um espaço de leitura do próprio Flaubert.

A partir dos estudos de Barthes acerca da referencialidade mecânica (o uso do *passé simple* e da terceira pessoa), percebemos essas técnicas como embustes que denunciam que o texto se trata de um romance, mas elas não parecem funcionar somente como uma denúncia. A possibilidade de analisar a referencialidade mecânica como um espaço de identificação do leitor nos parece tentadora, já que ela também parece apontar que há no texto lido uma ideia de romance, e que talvez seja possível encontrar alguma trama.

O embuste parece, assim, expandir-se para além do espaço da escritura: aparenta alcançar outro espaço que é o de leitura, fazendo que aquele que lê possa minimamente, num momento inicial, identificar-se com o que lê por meio

[6] Essa questão será retomada mais adiante.

de uma referência que já lhe é familiar e possa encontrar no texto uma relação de semelhança com a ideia de romance que se tem: “[...] no campo dos estímulos estéticos, os signos aparecem ligados por uma necessidade que apela a hábitos enraizados na sensibilidade do receptor (ou seja, o gosto — uma espécie de código que se sistematizou historicamente) [...]” (ECO, 2008, p. 85).

Tratamos aqui o recurso como embuste porque o reconhecimento parece ser perturbado a todo instante, já que a repetição estrutural teria como uma das consequências desconcertar a leitura. Esse desconcerto poderia ser resultado do fato de os capítulos passarem a se inserir em uma lógica de repetição, com um mecanismo de construção dos capítulos em três fases, tal qual já apontamos. Isso levaria, no mínimo, a uma desconfiança acerca da “evolução” do enredo, pois, teoricamente, nada parece mudar na forma como os personagens se relacionam com seu entorno, com suas leituras.

Antepor o estilo ao enredo, à matéria, poderia passar, dessa forma, a se tornar um espaço de tensão para o momento de leitura, já que a desconcertaria por insinuar que nada de diferente irá acontecer na narrativa (como leitores, não vemos outra saída para Bouvard e Pécuchet, já entendemos em determinado momento da obra que nada de diferente parece ser possível de ser operado na vida de nossos homenzinhos). Entretanto, ainda sim, a referencialidade mecânica parece sempre acenar como um elemento que possibilita a identificação, bem como, de certa forma, traz certa esperança, para o leitor, de que talvez este seja um romance comum. Pensar essa contradição na leitura nos parece um caminho possível.

1.2 Da necessidade de pontuarmos a estética da recepção

Estudar a leitura é pensar naquilo que motiva, instiga, permite, possibilita o leitor a entrar em contato com um texto, lê-lo e incorporá-lo de alguma forma. A leitura como um campo a ser estudado dentro da teoria e da crítica literárias tal qual as concebemos na contemporaneidade não é uma prática muito antiga (claro que há, já na poética de Aristóteles, a questão da *catarse*, que acaba por fazer despontar a ideia de leitor, mas estamos pensando aqui em uma crítica e em uma teoria que já tratam da literatura ela mesma e não das belas artes), elas começam somente em 1960, quando surgem escolas, grupos que iniciam o debate sobre o papel do leitor na atividade da literatura.

Luiz Costa Lima pontua que esses debates começam no momento em que haverá uma mudança na crítica: ela passará de uma preocupação mais insistente em relação à textualidade para uma em relação aos problemas que concernem à comunicação literária:

> [...] independentes da estilística e entre si autônomos, o formalismo russo (salvo as exceções de Tynianov e Bakhtin), o *new criticism*, o estruturalismo francês (que nunca absorveu a vocação etno-antropológica da obra de Lévi-Strauss) aprimoraram as análises imanentes do texto, assim determinando um panorama que não pode ser ignorado e, ao mesmo tempo, necessita ser redimensionado [...] por todas essas correntes perpassa a divisão entre uma área menosprezada, a área da comunicação, e uma privilegiada, a da textualidade. Acrescente-se: estes modelos imanentistas perduraram e perduram mesmo pelo contributo de seus adversários, que, quando marxistas, se restringiam a insistir no condicionamento social das obras, como se o problema maior não fosse demonstrar as mediações que levam da base social para a produção e a circulação propriamente ditas [...] Daí a importância, mesmo o impacto, que receberia a lição inaugural

> de H. R. Jauss, na Universidade de Konstanz, em 1967 [...] (LIMA, 2002, p. 38)

E que declaração é essa que Jauss faz que traz para a cena o leitor? Lima basicamente indica duas provocações que desconcertam a valorização excessiva da textualidade:

> [...] o meu programa para superar a distância entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e estético, aproveita-se dos resultados finais de ambas as escolas (o formalismo e o marxismo). Os seus métodos veem o *fato literário* dentro de um círculo fechado de estética da produção e da representação. Prescindem de uma dimensão da literatura, fundamental, dados o seu caráter estético e sua função social: a dimensão da sua recepção e os efeitos que ela ocasiona [...] (JAUSS, 1967 apud LIMA, 2002, p. 39)
>
> [...] uma renovação da historiografia da literatura deve destruir preconceitos do objetivismo histórico e dar à estética tradicional da produção e da representação uma base científica, apoiada na estética da recepção e na sua efetividade [...] (JAUSS, 1967 apud LIMA, 2002, p. 39)

Nessas palavras, já vemos ideias essenciais da estética da recepção (recepção e efeito): sendo o primeiro condicionado pelo texto, pelo tempo histórico determinado pelas ideologias da sociedade na qual ele está inserido; já o segundo, pelo próprio destinatário, de acordo com seu potencial de sentido. Pensar sobre isso é a base para o surgimento da Escola de Constança, a qual tem como maiores representantes Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser[7]. Jauss

---

[7] Samira Murad, em sua tese sobre Proust e a leitura, aponta a diferença entre os dois teóricos. "[...] Jauss parte do que Suleiman (1980) chama de uma virada "histórico-sociológica", justamente aquela que, apontando tanto as limitações de uma crítica da textualidade como as limitações das investigações marxistas, tenta entender a leitura como um fenômeno social e coletivo, fazendo isso através do diálogo e da superação dos dois polos, o que implica a mobilização do conhecimento de críticos como os formalistas russos e os marxistas como Georg Luckács, Lucien Goldmann e Jean Paul Sartre, entre outros. Iser, por outro lado, tem um interesse mais fenomenológico na questão da leitura, investigando mais detidamente como se dá a percepção estética, isto é, por quais processos um indivíduo "concretiza" uma obra de arte. Esse interesse o leva a dialogar mais diretamente com, por exemplo, Roman Ingarden, do qual deriva, com uma diferença, a noção de indeterminação. Mas, diferentemente do que possa parecer à primeira vista, essa

dedica-se, em especial, ao estudo da recepção que ocorre por meio do diálogo entre o contexto do leitor e o contexto do autor ou da obra em si, ou seja a resposta pública ao texto; Iser, por sua vez, estuda o efeito (centrando-se no ato individual da leitura), construindo uma teoria do efeito estético e, consequentemente, uma teorização do leitor implícito — o qual é uma estrutura textual, estando, portanto, presente no momento da criação da obra.

Outro representante bastante tradicional dos estudos sobre a leitura é Umberto Eco. Já em seu livro *Obra Aberta*, de 1962, há um início de discussão acerca de uma "poética sobre abertura da obra", na qual, ainda que não observemos exatamente um trabalho com o papel do leitor na determinação dos sentidos da obra, se apresenta o caráter comunicacional do objeto literário, e este não pode prescindir da interferência daquele que é o receptor[8], tal qual é exposto no modelo teórico da obra aberta:

> [...] representa antes a estrutura de uma relação fruitiva, isto independentemente da existência prática, factual, de obras caracterizáveis como abertas [...] um grupo de relações de fruições entre [obras] e seus respectivos receptores [...] (ECO, 2008, p. 9)

ênfase na percepção estética é sustentada por uma compreensão do texto como uma "intervenção" discursiva no sistema literário. A percepção estética proposta do Iser dependeria, assim, do que poderíamos denominar, uma analogia com a teoria dos atos de fala de Austin, da "forca ilocucionária" do texto literário. Numa análise aparentemente pouco ligada a questões históricas, esse pressuposto recupera, por outro ângulo, todas as questões que interessam a Jauss. Por isso, é que podemos chamar de uma "escola" as proposições dos dois pesquisadores que, longe de serem opostas, são claramente complementares [...]" (MURAD, 2012, p. 149-150)

[8] Ao longo da obra de Eco, são perceptíveis mudanças terminológicas e adensamentos conceituais, contudo, é em *Obra Aberta* que estão presentes as ideias centrais que viriam a compor o campo teórico/conceitual de Eco desenvolvido principalmente a partir da década de setenta. Nessa obra, não só encontramos a participação do leitor na determinação do(s) sentido(s) da obra, como também são traçadas discussões que visam a observar os limites dessa participação. Vale apontar que, para Eco: "[...] a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante [...]". (ECO, 2008, p. 22)

Ou seja, seu modelo não busca a reprodução da estrutura das obras, mas sim a estrutura de uma relação fruitiva[9]. Desse modo, o que ele propõe é analisar a estrutura que torna possível as leituras possíveis, por isso não se trata de um modelo factual.

Depois de publicar *Obra Aberta*, Eco percebeu que não possuía instrumentos teóricos suficientes para analisar as estratégias textuais que ocasionavam a experiência de abertura da obra e encontrou esses instrumentos no Formalismo Russo, na Linguística Estrutural e em algumas propostas semióticas, ou seja, possui de alguma forma bases semelhantes (e misturadas) às de Iser e Jauss. Vale ressaltar também que, para chegar a *Lector in Fabula,* Eco irá valer-se da análise do discurso. Assim, para pensar o papel do leitor, Eco centra-se nas ideias ao redor do leitor-modelo, o qual se formaria a partir de orientações que se encontram nos protocolos de leitura da obra, ou seja, "instruções" disseminadas pelo texto atuando como índices de uma atitude de leitura desejada:

> [...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor [...] (ECO, 2008, p. 40)

Eco também apresenta a diferenciação entre os leitores-modelo de textos fechados e os de textos abertos, dando a eles, cada um em um nível, a possibilidade de interação com o texto, já que: "[...] uma obra é, ao mesmo

---

[9] Há claramente um diálogo com o texto de Roland Barthes, *O prazer do texto*. Eco, no entanto, busca esquematizar e conceituar o prazer e a fruição (tratar da "[...] razão pela qual o texto pode dar prazer [...] "(ECO, s/d, p. XV)), o que achamos no mínimo um tanto estranho quando paramos para pensar no caráter bastante flexível do texto barthesiano.

tempo, o esboço do que pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois valores não coincidam [...]" (ECO, 2008, p. 25). Quanto ao primeiro leitor-modelo, o teórico ressalta que, ainda que o texto seja produzido como um "projeto inflexível", não se faz possível ter o controle sobre a atitude do leitor empírico, pois este pode criar, por exemplo, "decodificações aberrantes", tendo como base convenções e pressuposições diferentes daquelas que o texto possui em sua composição. Já no que concerne ao segundo, Eco aponta os limites da interpretação, porque o leitor encontraria, de alguma forma, um projeto fechado de leitor, ou seja, não é possível fazer qualquer leitura. De qualquer modo, o trabalho todo de Eco calca-se na ideia de um objeto incompleto que necessita sempre de uma atividade colaborativa para ocorrer, atividade essa que caracteriza a pragmática do texto e que:

> [...] leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para a qual acabará confluindo [...] (ECO, s/d, p. IX)

É claro que aqui tratamos somente de pincelar de maneira geral aquilo que se convencionou como estudos da leitura. Ao longo deste capítulo, iremos trabalhar de maneira mais pontual aquilo que nos interessa nos estudos desses teóricos e que poderia, a nosso ver, apresentar questionamentos interessantes se analisados juntos à obra de Flaubert.

1.3 Da “necessidade” de identificação com a forma e com o conteúdo

Aquilo que podemos colocar como comum às teorias da leitura é a necessidade de haver algum tipo de identificação entre texto e leitor (e aqui consideramos, obviamente, a diferença como ponto de identificação), seja a ideia de horizonte de expectativas de Jauss, a de repertório de Iser e as de enciclopédia e dicionário de Eco. Claro que não se limita a isso, há as questões sintáticas, gramaticais, formais, etc. O que nos interessa, nesse momento, é esboçarmos o que configura esses espaços de identificação para que haja a interação entre leitor e texto. Tudo isso para que, posteriormente, possamos pensar no que pode haver de problemático ou não na construção dessa relação no espaço de leitura flaubertiano.

Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, apresenta sua teoria a partir de sete teses. Interessam-nos, no momento, as teses dois e três, que abordam a questão do horizonte de expectativas[10]. Para o teórico:

> [...] uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa

[10] A tese sete, a qual pressupõe uma função social para a criação literária devido ao seu caráter emancipador, podendo abrir novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética, será ponto de partida para pensarmos as questões propostas por Rancière, conteúdo programado para o segundo capítulo da tese. Quando Jauss trabalha a ideia de que a experiência estética “[...] somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática [...]” (JAUSS, 1994, p. 50), podemos pensar nas questões relativas à política da literatura e da construção do inconsciente estético, uma análise que acreditamos podermos pensar como espaço de leitura.

> determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do 'meio e do fim' da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto [...] (JAUSS, 1993, p. 66-67).

Ou seja, a obra sempre trabalha com algo que já é do leitor. Iser, por sua vez, em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, aponta que o repertório refere-se não apenas "[...] a textos de outras épocas, mas igualmente, ou até em medida maior, a normas sociais e históricas, ao contexto sociocultural, no sentido mais amplo de que o texto emergiu [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 130), trata-se de um "[...] pressuposto elementar para que texto e leitor tenham algo em comum [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 131). Ou seja, Iser considera como necessidade básica para o ato interacional que o leitor compartilhe minimamente de uma base comum com o texto, caso contrário, não haveria a possibilidade de leitura. É claro que Iser trabalhará mais intensamente a questão do conteúdo, como nós também o faremos mais adiante, mas não é difícil perceber que "os textos de outras épocas" e "as normas sociais e históricas" concernem também à estrutura, à forma.

O leitor busca, logo, uma identificação mínima naquilo que lê[11], um reconhecimento, para que possa haver qualquer possibilidade de diálogo. Se ele vai ler um romance, por exemplo, ele busca encontrar nesse tipo de texto algum elemento que minimamente possua semelhança com o que ele conhece como esquema do gênero romance, ou seja, "[...] o grau de definição do repertório é um pressuposto elementar para que o texto e o leitor tenham algo em comum,

[11] Nos outros capítulos, pensamos na ideia de essa identificação vir do reconhecimento de uma figura, e não de um procedimento.

Pois uma comunicação só pode realizar-se ali onde esse traço comum é dado [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 131).

É claro que o espaço de leitura parece ficar mais intensamente estimulante na medida em que o que se encontra não é o que se espera (e esse será um ponto muito explorado por nós), contudo, sem qualquer relação de familiaridade, como o leitor adentraria o texto? Vale lembrar a leitura que Eco propõe sobre a desordem quando aborda a obra aberta. Ao tratar da questão da informação[12] (concernente tanto ao conteúdo quanto à forma), cita os estudos de Abraham Moles sobre a estética musical e sua relação com a teoria da informação. Na música, caso o uso de informações seja excessivo a ponto de não se distinguir mais os sons, a desordem pura não permite qualquer relação de similaridade, impedindo qualquer relação, pois não informa a mais ninguém (Cf. ECO, 2008, p. 127-129).

2. Da "necessidade" do desconcerto

2.1 A referencialidade mecânica

Consideremos aquilo que Iser desenvolve quando trata do efeito estético.

[12] Em *A obra aberta*, Eco vale-se dos pressupostos da teoria da informação para desenvolver suas concepções sobre a leitura. A teoria da informação procura calcular a quantidade de informação contida numa determinada mensagem, delimitada pelos conhecimentos que o indivíduo possa ter sobre a credibilidade de uma fonte. A informação é uma quantidade *aditiva*, em que a quantidade de novidade depende das expectativas e das capacidades do destinatário. Eco também lhe chama de *acrescentativa*, ligada à originalidade e não à probabilidade. Ou seja, a teoria da informação estuda a transmissão das mensagens e considera-as como sistemas organizados com muita abundância de probabilidades fixas, a *redundância*, garantia da possibilidade da *equiprobabilidade*, probabilidade de uma ocorrência em um ou outro sentido.

Para fazê-lo, Iser mostra a distinção entre obra e texto, sendo que a obra se realiza “[...] na convergência do texto com o leitor [...]” (ISER, 1996, V. 1, p. 50), já que o “[...] polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor [...]” (ISER, 1996, V. 1, p. 50). Logo, o efeito estético é aquilo que ocorre na leitura e é o que torna a obra possível. Nos textos literários, o

> [...] leitor “recebe” o sentido do texto ao constituí-lo [...] temos de partir do pressuposto de que as condições elementares de tal interação se fundam nas estruturas do texto. Estas são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor [...] (ISER, 1996, V. 1, p. 51).

Como o sentido é construído na leitura, o efeito estético “[...] não se cristaliza em algo existente [...]” (ISER, 1996, V. 1, p. 52), pois:

> [...] se o efeito estético significa o que advém ao mundo por ele, então ele é o não idêntico ao de antemão existente no mundo. Ao mesmo tempo, porém, compreendemos porque se atribuem traços característicos ao não idêntico: busca-se relacionar o não idêntico a algo familiar e compreensível [...] (ISER, 1996, V.1, p. 53).

Ou seja, o que o indivíduo leitor vai criar é algo não idêntico, que se assemelha ao familiar e que foi criado a partir de algo que também se assemelha ao familiar, mas não o é: “[...] o texto ficcional não se reduz nem à denotação do empírico previamente dado, nem aos valores e expectativas de seu possível leitor [...]” (ISER, 1996, V. 1, p. 129). Como indica Eco:

> [...] a poética da obra “aberta” tende, como diz Pousser, a promover no intérprete “atos de liberdade” consciente, pô-lo

> como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo "abertura" que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue inteiramente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor [...] (ECO, 2008, p. 41).

O texto seria, assim, uma construção em conjunto. No subcapítulo "Menos matéria, mais estilo: descrença na representação e a obsessão pela escritura" de minha dissertação de mestrado, busquei analisar, do ponto de vista da produção, o trabalho de Flaubert com a forma romance e sua denúncia de embuste naquilo que fazia. Propondo uma leitura de Flaubert bastante pautada na ideia de estilo sobrepondo-se à matéria, ao conteúdo, comecei retomando trechos da correspondência do escritor que indicassem uma vontade de fazer um "livro sobre nada", e, mais pontualmente, uma vontade de enganar o burguês[13], ou seja, daria a este um efeito de leitura que lhe fosse familiar, ainda que a estrutura não o fosse:

> [...] J'ai quelquefois des prurits atroces d'engueuler les humains et je le ferai à quelque jour, dans dix ans d'ici, dans quelque long roman à cadre large ; en attendant, une vieille idée m'est revenue, à savoir celle de mon *Dictionnaire des idées reçues* (sais-tu ce que c'est?). La préface surtout m'excite fort, et de la manière dont je la conçois (ce serait tout un livre), aucune loi ne pourrait me mordre quoique j'y attaquerais tout. Ce serait

[13] Há nessa ideia questões que já nos fazem observar a declaração como uma prática de encenação em alguma instância. A necessidade de enunciar o que se quer fazer, o que se está fazendo, já acaba por tornar isso figural, uma figura que se configura como horizonte para quem lê. Onde está esse nada no texto produzido? Onde está o engodo ao burguês? Ainda que a correspondência seja, num primeiro momento, dirigida a uma pessoa específica, já se criam nela essas expectativas. Passar-se-ia já a haver uma encenação, um início de divisão de papeis entre Flaubert e seu leitor, que vai buscar na obra como ocorre essa figura. Basta pensar nos inúmeros estudos literários que usam como uma das bases a correspondência e acabam tentando encontrar nas obras como funcionam as declarações emitidas pelo autor.

> 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 [...][14]

Considerando essa vontade de enganar[15] (ressaltada nos grifos), de fazer o leitor achar que lia uma coisa, enquanto, na verdade, lia outra, enveredei-me pelo texto de Barthes em que este trata da referencialidade mecânica (uso do *passé simple* e da terceira pessoa) como um mecanismo de embuste na escrita do romance, demonstrando toda sua artificialidade, já que o dilaceramento da forma não era possível.

Sobre o uso do *passé simple*, este seria a tentativa de marcar uma ação de forma pontual, como se a ação pudesse se fechar em um tempo, ser encerrada, ser definida, o que não faria transbordar a linguagem: "[...] é o ato mesmo de posse da sociedade sobre seu passado e seu possível [...]" (BARTHES, 1972, p. 29). A questão é que, na vida, nenhuma ação se concentra de forma fechada, acabada; há sempre a imprevisibilidade, logo, essa forma verbal: "[...] é uma mentira manifesta; traça o campo de uma verossimilhança que desvendaria o possível no tempo mesmo em que ela o designaria como

---

[14] [...] às vezes, tenho pruridos atrozes de descompor os humanos, e um dia, daqui a dez anos, vou descompô-los em algum romance longo de amplo contexto; enquanto isso, voltou-me uma velha ideia, a de meu *Dicionário de ideias feitas* (você sabe o que é?). O prefácio principalmente me anima muito e, do modo como o concebo (será um livro inteiro), não seria possível eu ser pego por nenhuma lei, ainda que nele eu atacasse tudo. Seria a glorificação histórica de tudo que se aprova. Nele eu demonstraria que as maiorias sempre tiveram razão e as minorias sempre estiveram erradas. Imolaria os grandes homens a todos os imbecis, os mártires a todos os carrascos, e isso em um estilo de fogos de artifício, levado ao máximo do exagero [...]

[15] Esse engodo é necessário para que a leitura obtenha êxito, Flaubert precisa criar para o leitor a ideia de reconhecimento inicial com aquilo que se lê. Basta considerar o que afirma Iser ao retomar Austin: "[...] para que uma ação provocada pela fala tenha êxito, precisam ser cumpridas as seguintes condições que apontam para o ponto central dos atos da fala. A enunciação do falante há de se referir a uma *convenção*, que vale também para o receptor. É necessário que o uso da convenção seja apropriado à situação, ou seja, orientado por *procedimentos aceitos*. Por fim, a disposição dos participantes que se envolvem na ação verbal deve ser adequada à *situação* em que se cumpre tal ação [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 106)

falso [...] o Romance é um produto caracterizado: dar ao imaginário a caução formal do real [...]" (BARTHES, 1972, p. 29).

Já quanto ao uso da terceira pessoa, Barthes nos apresenta o uso do "ele" sempre como ator, devido à sua ambiguidade (em contraponto a um "eu"), demonstrando que ele é: "[...] o signo de um pacto inteligível entre a sociedade e o autor; mas é também para este o primeiro meio de fazer com que o mundo se mantenha do jeito que ele quer [...]" (BARTHES, 1972, p. 31), oferecendo "[...] um estado ao mesmo tempo mais literário e mais ausente [...]" (BARTHES, 1972, p. 32). *Bouvard et Pécuchet*, por sua vez, é redigido em 3ª pessoa, o que pode ser visto como um reforço deste pacto que o escritor possui com a sociedade[16].

É claro que observar esses procedimentos de escrita[17] que promovem a construção falsa de um encerramento, de uma previsibilidade, essa "mentira manifesta" é uma denúncia também do fato de que a "[...] arte de todos os tempos aparece como provocação de experiências propositadamente incompletas, interrompidas de chofre para suscitar, graças a uma *expectativa frustrada*, nossa tendência ao completamento [...]" (ECO, 2008, p. 137). Ao tratar

[16] A importância da retomada é a fissura aberta por ela para começarmos a pensar sobre a encenação. Toda encenação é sempre uma ausência, é o que não está lá e precisa ser figurado. Barthes, por sua vez, quando desenvolve suas ideias, tem como base os estudos de Benveniste e, no caso citado, os que versam sobre os tempos verbais e as pessoas do discurso. Ao tratar do assunto, Benveniste retoma, nos gramáticos árabes, o conceito de terceira pessoa, "*al-yã'ibu*, "aquele que está ausente"", ou seja, para ele, "[...] estamos aqui no centro do problema. A forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma "pessoa" específica. O elemento variável e propriamente "pessoal" dessas denominações falta aqui. É bem o "ausente" dos gramáticos árabes. Só apresenta o invariante inerente a toda forma de uma conjugação. A consequência deve formular-se com nitidez: a "terceira pessoa" não é uma "pessoa"; é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a "não-pessoa" [...]" (BENVENISTE, 1976, p. 250-1). Voltaremos à questão no capítulo sobre a encenação, mas já quisermos apontar aqui que a estrutura do romance parece indicar de antemão o princípio de uma criação de é sempre espaço para uma encenação.

[17] Essas questões serão retomadas nos capítulos que serão escritos, pois possuímos a intenção de observar esses procedimentos de escrita como figuras de leitura.

da abertura de primeiro grau da obra (“atividade essencial ao gozo estético de uma forma”), Eco apresenta a ideia de obra (música) boa, ótima, de Leonard Meyer.

> [...] um estímulo apresenta-se à atenção do fruidor como ambíguo, inconcluso, e produz uma tendência a obter satisfação: em suma, provoca uma crise, de maneira a obrigar o ouvinte a procurar um ponto firme que o ajude a resolver a ambiguidade. Em tal caso surge uma emoção, pois a tendência a uma resposta é imprevistamente estancada ou inibida; se a tendência fosse satisfeita, não haveria explosão emotiva. [...] Esse jogo de inibições e de reações emotivas intervém para dotar de significado o discurso musical: pois, enquanto na vida cotidiana se criam diversas situações de crise que não são resolvidas e se dispersam acidentalmente tal como surgiram, na música a inibição de uma tendência torna-se significante na medida em que a relação entre tendência e solução se faz explícita e se conclui. Pelo simples fato de concluir-se, o círculo *'estímulo - crise - tendência que surge - satisfação sobrevinda - restabelecimento da ordem'* adquire significado. *'Na música o próprio estímulo, a música, ativa as tendências, inibe-as e lhes fornece soluções significantes.* [...] Há no ouvinte a exigência de que o processo se conclua de maneira simétrica e se organize do melhor modo possível, em harmonia com certos modelos psicológicos [...]. Uma vez que a emoção nasce do bloqueio da regularidade, a tendência à boa forma, a memória de experiências formais passadas intervêm no ouvir para criarem, perante a crise que surge, expectativas: previsões de solução, prefigurações formais nas quais a tendência inibida se resolve. Perdurando a inibição, emerge um gosto da expectativa, quase um sentido de impotência perante o desconhecido: e quanto mais inesperada é a solução, mais intenso o prazer quando ela se verifica. Portanto, se o prazer é dado pela crise, está claro [...] que as leis da forma, ainda que sejam base da compreensão musical, somente regulam o discurso como conjunto se forem continuamente violadas ao longo do desenvolvimento; e a expectativa do ouvinte não é expectativa de resultados óbvios, mas de resultados dessuetos, de violações da regra que tornam mais completa e conquistada a legalidade final do processo [...] (ECO, 2008, p. 137-8)

A obra ótima, assim, seria aquela que se organizaria no círculo estímulo - crise - tendência que surge - satisfação sobrevinda - restabelecimento da ordem,

ou seja, seria aquela que, ainda que perturbasse o leitor, auxiliá-lo-ia a reconstruir uma ordem, a dar um significado para o que lê, uma solução. É claro que se ressalta que a ideia de organização ótima, em música, representa um dado de cultura:

> [...] a tendência a certas soluções mais do que a outras é fruto de uma educação e de uma civilização musical historicamente determinada [...] a percepção de um todo não é imediata e passiva: é um fato de organização que se aprende, e se aprende num contexto sociocultural; neste âmbito, as leis da percepção não são fatos de pura naturalidade, mas se formam dentro de determinados *modelos de cultura* ou, numa linguagem transacionalista, mundos de *formas assuntivas*, um sistema de preferências e hábitos, uma série de convicções intelectuais e tendências emotivas que se formam em nós como efeito de uma educação devida ao ambiente natural, histórico e social [...] (ECO, 2008, p. 138-9)

As leis da percepção de uma obra se formam dentro de um modelo de cultura, e isso auxilia a promover o gozo estético de uma forma, o que configuraria a caracterização de uma obra aberta em 1º grau, na qual reinam a polissemia, a ambiguidade, a multiplicidade de leituras, as repetições e a riqueza de sentido, em que o leitor encontra elementos que levam à crise (disparidades, encontros, desencontros, tensões, desconfortos), mas a apaziguam no fim, em que há muitas possibilidades de leitura, e, em tudo isso, o leitor faz escolhas e "cria" sua obra, mais individuada, resultado daquilo que ele absorveu e reformulou em conjunto com aquilo que já lhe era próprio. Por enquanto, atentar-nos-emos a uma leitura que observe essa "abertura em primeiro grau", para, depois, projetarmos em Flaubert algumas questionamentos que possam ser lidos como uma "abertura em segundo grau".

A construção de *Bouvard et Pécuchet*, logo, possui uma estrutura que é a

do “que se assemelha ao familiar”, mas é claro que não o é. Essa construção se opera em várias camadas, tanto nas que pertencem à forma quanto nas embricadas ao conteúdo, como veremos ao longo do capítulo. Concentremo-nos agora na referencialidade mecânica. Na minha dissertação, indiquei também que esse uso do *passé simple* possuía de antemão uma feição estranha no texto flaubertiano, em virtude de uma construção muito insistente e particular no autor, já indicado por outros críticos, que é o uso do *imparfait*. É um excessivo uso desse tempo verbal, em momentos estranhos no texto, que, retomando Proust é:

> [...] um estado que se prolonga e é indicado pelo imperfeito [que] é usado para se referir não apenas a palavras, mas à vida das pessoas. *L’Éducation sentimentale* é um relatório longo de uma vida, mas os personagens não tomam, por assim dizer, um papel ativo praticamente na ação [...] (PROUST, 1995, p. 474-5).

Quanto a esse estado quase vazio de ação, em *Bouvard et Pécuchet*[18] não é diferente, já que as descrições instauradas com o uso do *imparfait* demonstram a falta de ação; e, em Bouvard, de fato, quase não há ação porque há pouco de matéria, de enredo. Ademais, esse tempo verbal, em muito, oferece um estado de suspensão do tempo, de neutralidade, apagando a possibilidade da vida dentro do romance.

Os trechos que se seguem ilustram essa ideia de neutralidade e de apagamento da vida dentro do romance:

> […] comme il <u>faisait</u> un chaleur de 33 degrés, le Boulevard Bourdon <u>se trouvait</u> absolutement désert.

[18] A questão é uma reposição, em dada medida, daquilo que Proust já alertara em *L'Éducation sentimentale*: Bouvard e Pécuchet também não tomam um papel ativo na ação, ou tomam? Depende de como podemos analisar o espaço de leitura. A essa problemática retornaremos mais adiante.

> Plus bas, le canal Saint-Martin, fermé par les deux écluses, étalait en ligne droite son eau couleur d'encre. Il y avait au milieu un bateau plein de bois, et sur la berge deux rangs de batriques.
> Au delà du canal, entre les maisons que séparent des chantiers, le grand ciel pur se découpait en plaques d'outremer, et, sous la réverbération du soleil, les facades blanches, les toits d'ardoises, les quais de granit, éblouissaient. Une rumeur confuse montait au loin dans l'atmosphère tiède; et tout semblait engourdi par le désoeuvrement du dimanche et la tristesse des jours d'été.
> Deux hommes parurent.
> L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue (...)
> Il poussait du bout des lèvres une espèce de sifflement continu [...] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 713-4)[19].

Observando o trecho, os *imparfaits*, grifados no texto, em sua maioria, (como *fazia, exibia, recortava, erguia-se*, etc.) suspendem o tempo, a narrativa, ou ainda, como o *emitia*, deixam a ação inacabada, o que também parece evidenciar uma suspensão, o que corrobora para a artificialidade. Esse uso incomum, por sua vez, interfere na leitura:

> [...] l'imparfait proliférant de Flaubert induit chez le lecteur la sensation développée pour un récit de fiction, d'une pression presque constante des temporalités longues, des cycles de grande amplitude et des récurrences statistiques. Ce qui est advenu advient encore et, assurément, adviendra plus tard; tel

[19] Optamos, aqui, por não fazer traduções nossas do romance, uma vez que não encontramos problemas nos trechos que utilizaremos, portanto, usaremos a tradução de Marina Appenzeller: […] Como fazia um calor de 33 graus, o Boulevard Bourdon estava completamente deserto.

Mais abaixo, o canal Saint Martin, fechado por duas eclusas, exibia, numa linha reta, suas águas escuras. No meio, flutuavam uma barcaça carregada de madeira e, à margem, viam-se duas fileiras de barricas.

Além do canal, entre as casas separadas por estaleiros, o grande céu límpido recortava-se em lápis-lazúlis e, sob a reverberação do sol, as fachadas brancas, os telhados de ardósia e os cais de granito ofuscavam. Um rumor confuso erguia-se ao longe na atmosfera tépida e tudo parecia entorpecido pela indolência domingueira e pelo desalento dos dias de verão.

Dois homens surgiram.

Um vinha da Bastilha, o outro do Jardin des Plantes. O mais alto, vestido de brim, caminhava com um chapéu jogado para trás, o colete desabotoado e gravata na mão. O mais baixo, o corpo escondido debaixo de uma sobrecasaca marrom, ocultava a cabeça sob um boné de viseira pontuda. […] Com a ponta dos lábios, emitia uma espécie de assobio contínuo […] (FLAUBERT, 2007, p. 37-8).

> geste ou telle réaction d'un personnage, telle atitude ou parole rapportée, même insolite n'apparaît qu'à la manière d'un paradigme dont la réitération certaine est donnée pour naturelle. Ça n'en finit pas d'être toujours la même chose. Rien n'est vraiment stable, tout change insensiblement, détail par détail, mais sur un fond qui célèbre indéfiniment le retour du même. Dans un tel étalement des durées, le choc du passé simple – incursion du nouveau, moment nerveux de l'action, éclat d'un instant de présent à l'interieur meme du passé – pourrait acquérir une puissance de rupture considerable et promouvoir l'événement dans sa pure singularité d'inattendu. Pourtant, à quelques exceptions près [...] c'est presque toujours le contraire qui a lieu: l'énergie du passé simple ne parvient pas à l'emporter sur la toute-puissance de ce duratif essentiel, de ces rythmes lents, de ces inerties structurales, de ces récurrences du comportement, que l'imparfait nous donne à comprendre comme l'essentiel de l'Histoire. L'Histoire a cesse d'être une épiphanie du providentiel, une historiographie héroïque ou une hagiografie profane, donnée comme exemplaire, pour devenir l'espace d'une interrogation sur les processus qui régissent le social, collectif et individuel, à une échelle temporelle beaucoup plus vaste que celle de la vie humaine [...][20] (LOGÉ; RENARD, 2005, p. 228)

Ou seja, haveria um efeito no leitor de uma temporalidade que se estende ao máximo, construindo um sentido muito intenso de narrativa de ficção, de que o que se está lendo é ficcional[21]. Se o uso do *imparfait* provoca essa angústia da não finalização, tudo ocorre na repetição, sem que quase nada efetivamente se

---

[20] Tradução nossa: [...] o imperfeito proliferante de Flaubert induz no leitor a sensação desenvolvida por uma narrativa de ficção, uma pressão quase constante de temporalidades longas, ciclos de grande amplitude e recorrências estatísticas. O que aconteceu acontece novamente, e, certamente, acontecerá mais tarde; tal gesto ou tal reação de um personagem, tal atitude ou tal fala relatada, mesmo incomum aparece apenas na forma de um paradigma em que a repetição certa é dada como natural. Isso acaba por ser sempre a mesma coisa. Nada está verdadeiramente estável, tudo muda imperceptivelmente, detalhe por detalhes, mas sobre um fundo que celebra indefinidamente o retorno do mesmo. Em tal exposição de durações, o choque do passado simples — incursão do novo, tempo nervoso da ação, fragmento de um momento de presente no interior mesmo do passado — poderia adquirir uma força de ruptura considerável e promover o evento na sua pura singularidade do inesperado. Ainda com algumas exceções, é quase sempre o contrário que terá lugar: a energia do passado simples falha por não prevalecer sobre todo o poder deste imperativo durativo, desses ritmos lentos, dessas inércias estruturais, dessas recorrências do comportamento, que o imperfeito dá a entender como o essencial da história. A história deixou de ser uma epifania do providencial, uma historiografia heroica, ou uma hagiografia profana, dado como exemplar, para se tornar o espaço de uma interrogação sobre os processos que regem o social, coletivo e individual, para uma escala temporal muito maior do que a da vida humana [...]

[21] A reafirmação do ficcional nos reforça a ideia de uma ficcionalização dos espaços, de tudo aparecendo como imagem e não mais como mecanismo. Liga-se também, em alguma medida, à relação de Borges com *Bouvard et Pécuchet*, que o toma como horizonte do ficcional, tal qual apontaremos adiante.

opere como ação, o que é a proposta de Flaubert para a composição do romance. Essa leitura é estranha porque o burguês, leitor do século XIX, para quem o autor escreve naquele instante, é movido por uma busca, assim como costuma ocorrer com o herói do romance, de acordo com Lukács:

> [...] o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do individuo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativeiro na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o individuo, rumo ao claro autoconhecimento [...] só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido da vida. A imanência do sentido exigido pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar [...] (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Assim sendo, a crise no leitor instala-se, retomando o círculo de Eco (estímulo - crise - tendência que surge - satisfação sobrevinda - restabelecimento da ordem), o que parece mais estranho é que talvez a ordem não se reestabeleça, o uso *imparfait* talvez tenha como fim a desestabilização de uma estrutura a tal ponto que afeta o leitor, pois há uma construção de menção a uma eternidade e a um ciclo infinito que apontaria para uma não possibilidade. Observemos o que Jean-François Foulon aponta sobre *Un coeur simple*:

> […] *« Le prêtre gravit lentement les marches, et posa sur la dentelle son grand soleil d'or qui rayonnait. Tous s'agenouillèrent. Il se fit un grand silence. Et les encensoirs, allant à pleine volée, glissaient sur leurs chaînettes. »* À une succession de passés simples fait place l'imparfait. D'habitude on a la construction inverse : des verbes à l'imparfait marquent la durée et l'action est subitement interrompue par un événement extérieur (exprimé lui au passé simple). Ici, l'imparfait « glissaient » donne à la fois l'impression que les encensoirs viennent de se mettre en mouvement (ce qui est renforcé par le

> participe présent « allant à pleine volée » qui s'oppose au silence qui régnait alors) tout en insistant sur la répétition de leur mouvement, qui dure dans le temps. Tout est donc mis en œuvre pour que l'attention du lecteur se focalise exclusivement sur ces encensoirs, qui oscillent dans une sorte d'éternité. C'est particulièrement important pour la suite du récit car l'héroïne, Félicité, qui par ailleurs est sourde, est aussi devenue aveugle à l'approche de la mort. C'est donc uniquement par l'odeur de l'encens qu'elle perçoit la présence de la procession qui vient de s'arrêter devant sa maison. Cet imparfait « glissaient », par sa durée, semble déjà appartenir à un temps éternel et illimité et préfigurer ainsi, dans un contexte mystique, l'éternité de la mort dans laquelle la pauvre Félicité va sombrer […] (FOULON)[22]

Quando Foulon indica que em *Un coeur simple* é criado um tempo eterno e ilimitado, esse tempo parece não deixar o leitor encerrar o círculo e reestabelecer a ordem. Seria, então, um completamento, mas um completamento estranho, diferente daquilo que o leitor de romance do século XIX parecia querer. Isso em muito talvez explique as constantes reclamações e frustrações de Flaubert sobre a recepção de sua obra, como aparece em sua correspondência:

> [...] Les corrections de la *Bovary* m'ont achevé, et j'avoue que j'ai presque regret de les avoir faites. Tu vois que 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 ! m... !
> Je me suis conduit comme un sot en faisant comme les autres,

[22] Tradução nossa: [...] "O padre lentamente subiu os degraus e colocou sobre a renda o grande ostentório dourado que resplandecia. Todos se ajoelharam. Foi um grande silêncio. E os incensórios, com todo ímpeto, deslizavam nas correntes" Depois de uma sucessão de *passés simples* surge o *imparfait*. Normalmente, tem-se a construção inversa: os verbos no imperfeito marcam a duração e a ação é subitamente interrompida por um evento exterior (exprimido no *passé simple*). Aqui, o *imparfait* "deslizavam" dá a impressão de que os incensários vêm a se colocar em movimento (o que é reforçado pelo particípio presente « allant à pleine volée » que se opõe ao silêncio que reinava antes) insistindo na repetição de seu movimento, que perdura no tempo. Tudo então é implementado para que a atenção do leitor se focalize exclusivamente nos incensários, que oscilam numa espécie de eternidade. Isso é particularmente importante para o seguimento do romance porque a heroína, Félicité, que já é surda, fica cega também quando se aproxima sua morte. Logo, é unicamente pelo odor dos incensórios que ela percebe a presença da procissão que para em frente de sua casa. Esse *imparfait* « deslizavam », por sua duração, parece já pertencer a um tempo eterno e ilimitado e prefigura, assim, em um contexto místico, a eternidade da morte na qual Felicité vai afundar-se [...]Disponível em: http://salon-litteraire.com/fr/gustave-flaubert/content/1818169-polemique-flaubert-savait-il-ecrire. Acesso em 20 jan. 2018.

> en allant habiter Paris, en voulant publier. J'ai vécu dans une sérénité d'art parfaite tant que j'ai écrit pour moi seul. Maintenant je suis plein de doutes et de trouble, et j'éprouve une chose nouvelle : écrire m'embête ! Je sens contre la littérature la haine de l'impuissance [...][23] (À Louis Bouilhet, 17 de junho de 1856)
>
> [...] 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 une catin en pleine police correctionnelle? Si l'on était franc, on avouerait au contraire que j'ai été bien dur pour elle, n'est-ce pas?
> Quoi qu'il en soit, et malgré l'acquittement, je n'en reste pas moins à l'état d'auteur suspect. – Médiocre gloire!
> J'avais l'intention de publier immédiatement un autre bouquin qui m'a demandé plusieurs années de travail, un livre fait avec les Pères de l'Église tout plein de mythologie et d'antiquité. – Il faut que je me prive de ce plaisir, car il m'entraînerait en cour d'assises net. – Deux ou trois autres plans que j'avais se trouvent ajournés pour les mêmes raisons.
> Quelle force que l'hypocrisie sociale! Par le temps qui court, tout portrait devient une satire et l'histoire est une accusation.
> Voilà pourquoi je suis fort triste et très fatigué. Je passe mon temps à dormir et à me moucher[...][24] (À Madame Pradier, em 1º de fevereiro de 1857)
>
> [...] Ce que j'entreprends est insensé et n'aura aucun succès dans le public. N'importe ! Il faut écrire pour soi, avant tout. C'est la seule chance de faire beau […][25] (À Mlle. Leroyer de Chantepie, 11 julho de 1858).

---

[23] [...] As correções da *Bovary* acabaram comigo, e eu confesso que eu quase me arrependo de tê-las feito. Você vê que o senhor Du Camp acha que eu não fiz o suficiente. Será talvez de sua opinião? Outros podem achar que é muita coisa? Ah! m... ! [...]
Sinto-me um tolo por fazer como os outros, vivendo em Paris, querendo publicar. Eu vivia uma serenidade de arte perfeita escrevendo só para mim. Agora estou cheio de dúvidas e desordem, e eu tenho uma coisa nova: escrever me irrita! Sinto contra a literatura o ódio da impotência […]

[24] [...] Essa confusão feita em torno do meu primeiro livro parece tão estranha à arte, me enoja e me atordoa. [...] E então o futuro preocupa-me: o que escrever que seja mais inofensivo do que minha pobre *Bovary*, arrastada pelos cabelos como uma rameira por toda polícia? Se fôssemos francos, deveríamos confessar, ao contrário, que eu fui bem duro com ela, não é?
De qualquer forma, e apesar da absolvição, não me resta menos que o estado de autor suspeito. - Pobre glória!
Pretendo publicar imediatamente outro livro que me demandou vários anos de trabalho, um livro feito com os Pais da Igreja, cheio de mitologia e antiguidades. - Deveria privar-me deste prazer, porque isto me levaria ao Tribunal de Segunda Instância. - Dois ou três outros planos que tive encontram-se adiados pelas mesmas razões.
Que força tem a hipocrisia social! Em tempos como esse, qualquer retrato torna-se uma sátira, e a história é uma acusação.
É por isso que eu estou muito triste e muito cansado. Eu gasto meu tempo dormindo e assoando o nariz [...]

[25] [...] O que eu empreendo é insensato e não terá nenhum sucesso com o público. Não importa! É necessário escrever para si, antes de tudo. É a única chance de fazer algo belo […]

> [...] Au milieu de mes chagrins, j'achève mon *Saint Antoine.* C'est l'oeuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes.
> Mais je suis tellement dégoûté des éditeurs et des journaux que je ne publierai pas maintenant. J'attendrai des jours meilleurs ; s'ils n'arrivent jamais, j'en suis consolé d'avance. Il faut faire de l'art pour soi et non pour le public […][26] (À Mlle. Leroyer de Chantepie, 5 junho de 1872).
>
> […] Pourquoi publier, par l'abominable temps qui court? Est-ce pour gagner de l'argent? Quelle dérision! Comme si l'argent était la récompense du travail, et pouvait l'être! Cela sera quand on aura détruit la spéculation: d'ici là, non. Et puis comment mesurer le travail, comment estimer l'effort? Reste donc la valeur commerciale de l'oeuvre. Il faudrait pour cela supprimer tout intermédiaire entre le producteur et l'acheteur, et quand même cette question en soi est insoluble. Car j'écris (je parle d'un auteur qui se respecte) non pour le lecteur d'aujourd'hui, mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, tant que la langue vivra. Ma marchandise ne peut donc être consommée maintenant, car elle n'est pas faite exclusivement pour mes contemporains. Mon service reste donc indéfini et, par conséquent, impayable (À George Sand, 4 de dezembro de 1872)[27] [...]
>
> […] D'ailleurs, c'est mon but (secret): ahurir tellement le lecteur qu'il en devienne fou. Mais mon but ne sera pas atteint, par la raison que le lecteur ne me lira pas; il se sera endormi dès le commencement […][28] (À Mlle. Léonie Brainne, 30 de dezembro de 1878).

Seja indignado por fazer alterações que não queria em *Bovary,* seja por não ver sentido em publicar, seja irritado com a hipocrisia social que lhe rendeu

---

[26] [...] Em meio à minha tristeza, acabo meu *Santo Antônio.* É a obra de toda minha vida porque a primeira ideia surgiu a mim em 1845, em Gênova, diante de um quadro de Breughel e desde aquele momento não parei de sonhar com ela e fazer as leituras correspondentes. Mas estou tão decepcionado com os editores e os jornais que não o publicarei agora. Vou esperar dias melhores, se é que eles virão. É preciso fazer arte para si mesmo e não para o público [...]

[27] [...] Por que publicar no abominável tempo que corre? É para ganhar dinheiro? Que piada! Como se o dinheiro fosse a recompensa do trabalho, e o poderia ser! Isso será quando tivermos destruído a especulação: até lá, não. E, então, como medir o trabalho, como estimar o esforço? Sobra o valor comercial da obra. Isso exige a remoção de todos os intermediários entre o produtor e o comprador, e ainda esta questão em si é insolúvel. Porque escrevo (falo de um escritor que se respeita) não para o leitor de hoje, mas para todos os leitores que possam surgir enquanto a língua viver. Minha mercadoria não pode ser consumida agora, porque não é feita exclusivamente para os meus contemporâneos. Meu serviço permanece, assim, indefinido, e, consequentemente, impagável [...]

[28] [...] Por outro lado, eis o meu objetivo (secreto): aturdir de tal modo o leitor que ele acabe ficando louco. Porém, meu objetivo não será alcançado, porque o leitor não me lerá; ele dormirá assim que começar [...]

o processo contra *Bovary*, seja tendo certeza de que não agradaria ao público, seja querendo escrever só para si, seja considerando que não escrevia para seus contemporâneos, seja querendo deixar o leitor louco (grifos), Flaubert pensava (ou teria consciência de?) fazer algo tão diferente e inovador que seu leitor não poderia compreendê-lo, assim, parece que ele aguarda um leitor-modelo, nos moldes indicados por Eco, que só seriam seus colegas escritores[29] ou leitores futuros: "[…] conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial […]" (ECO, s/d, p. 45). Tudo isso tendo em vista os trechos transcritos, desconsiderando que o leitor só atualiza, explicita, o que lhe serve (Cf. ECO, s/d, p. 69).

Por outro lado, é possível perceber que o desconcerto, de alguma maneira, possuiria o potencial de mostrar-se como extremamente interessante àquele que lê. Eco aponta a ideia de "desgaste da forma" para o leitor. Ainda que para o teórico a questão seja desenvolvida tendo como horizonte uma obra em específico, ou seja, aquela obra, em virtude de sua forma, ter-se-ia desgastado para o leitor, após sucessivos contatos:

> [...] a forma deixa de parecer estimulante ao receptor; mas nesse caso evidentemente entra em jogo o afrouxamento da atenção, uma espécie de habituação aos estímulos: de um lado os sinais que os compõem, à força de serem focalizados – como um objeto olhado em demasia ou uma palavra cujo significado nos propusemos mais e mais vezes, obsessivamente –, geram uma espécie de saciedade e parecem obtusos (quando o que existe é apenas uma obtusidade temporária de nossa sensibilidade); e, de outro lado, arrastadas pelo mecanismo do hábito, as

[29] Em sua correspondência, ele mostra bastante apreço pelas leituras que seus conhecidos fazem, como se estes tivessem entendido seus livros.

> lembranças que trazemos para o ato perceptivo, ao invés de serem um produto espontâneo da memória excitada, constituem-se como esquemas, resumos, das lembranças anteriormente carreadas [...] (ECO, 2008, p. 86).

Considerando que a forma de uma obra pode desgastar-se para seu leitor ao entrar em contato com ela de maneira sucessiva e repetitiva, o romance poderia, então, passar a ser uma forma banalizada, em especial os romances de cunho romântico altamente consumidos na época. Seria possível pensarmos, logo, que a forma romance, largamente consumida no século XIX pelo burguês, poderia deixar de ser estimulante, criando um movimento mecânico de leitura. Não que houvesse, de modo algum, uma recusa do gênero romance por parte dos leitores[30], mas que, talvez, algo novo, diferente, desconcertante, pudesse ser visto como uma nova proposta de leitura, proveniente, quem sabe, de uma própria saturação de Flaubert, quanto leitor e escritor, da forma romance.

É perceptível, na correspondência flaubertiana, que há, no tocante a Flaubert como leitor, referências não só ao que ele lê e ficha para compor seus romances, mas também ao que ele lê, se assim podemos tratar, de forma "descompromissada", por prazer; "descompromissada" aqui entre aspas, pois é claro que toda e qualquer leitura é sempre interiorizada pelo leitor e normalmente se revela em outros momentos. De qualquer forma, enquanto escreve seus romances, Flaubert lê muitas coisas que não são romances e tece comentários sobre isso em sua correspondência[31]. Escolhemos três, mas há

---

[30] Vale pensar, aqui, no fracasso editorial que é Flaubert em seu próprio tempo. As desilusões na recepção de *Salambô*, por exemplo, ilustram bem a questão.

[31] A questão aqui nos abre possibilidades que serão pensadas nos capítulos ainda a serem escritos: na própria construção de si como leitor que é feita na correspondência, já há uma encenação da leitura? Não seria um indício do que ele está propondo? Uma figura da desierarquização da leitura? Percebemos que as leituras parecem ser colocadas no mesmo patamar, seja a leitura dos clássicos, seja dos seus

muitos:

> [...] Mes lectures de Rabelais se mêlent à ma bile sociale, et il s'en forme un besoin de flux auquel je ne donne aucun cours et qui me gêne même, puisque ma *Bovary* est tirée au cordeau, lacée, corsée et ficelée à étrangler. Les poètes sont heureux ; on se soulage dans un sonnet ! Mais les malheureux prosateurs, comme moi, sont obligés de tout rentrer. Pour dire quelque chose d'eux-mêmes, il leur faut des volumes et le cadre, l'occasion. S'ils ont du goût, ils s'en abstiennent même, car c'est là ce qu'il y a de moins fort au monde, parler de soi [...][32] (À Louise Collet, 29-30 de janeiro de 1853).
>
> [...] Nous relisons du Ronsard et nous nous enthousiasmons de plus belle. À quelque jour nous en ferons une édition ; cette idée, qui est de Bouilhet, me sourit fort. Il y a cent belles choses, mille, cent mille, dans les poésies complètes de Ronsard [...] La *Bovary* ne va pas raide: en une semaine *deux pages !* [...][33] (À Louise Collet, 27 de março de 1853).
>
> [...] Voilà trois jours que je passe à faire deux corrections [dans *Madame Bovary*] qui ne veulent pas venir. Toute la journée de lundi et de mardi a été prise par la recherche de deux lignes ! Je relis du Montesquieu, je viens de repasser tout *Candide ;* rien ne m'effraie. Pourquoi, à mesure qu'il me semble me rapprocher des maîtres, l'art d'écrire, en soi-même, me paraît-il plus impraticable et suis-je de plus en plus dégoûté de tout ce que je produis? [...][34] (À Louise Collet, 1 de junho de 1853).

Aquilo que é patente em seu discurso é que algo lhe escapa na forma de se exprimir quando ele escreve romances: parece que há algum elemento

---

contemporâneos, seja de livros técnicos, não ficcionais. Tudo parece estar no mesmo patamar, e isso será uma ideia a ser desenvolvida no segundo capítulo, quando utilizarmos Rancière a ideia da democratização, que nos deixou mais próximos da figura e de pensar em como tudo isso passa a entrar no campo da encenação.

[32] [...] Minhas leituras de Rabelais se misturaram à minha irritação social, e se forma uma necessidade de fluxo ao qual eu não dou curso e que me incomoda muito, já que minha *Bovary* está aprumada, laçada, de espartilho apertado e atado até tirar o ar. Os poetas são felizes; aliviam-se num soneto! Mas os infelizes prosadores, como eu, são obrigados a tudo armazenar. Para dizer qualquer coisa sobre si mesmos, é preciso volumes e o momento, a ocasião. Se eles têm gosto, abstêm-se, pois é o que há de menos forte no mundo, falar de si mesmo [...]

[33] [...] nós relemos Ronsard e ficamos realmente entusiasmados. Um dia destes faremos uma edição; esta ideia, que é de Bouilhet, me agradou muito. Há cem coisas lindas aqui, mil, cem mil, nas poesias completas de Ronsard [...] A *Bovary* não vai lá muito firme; numa semana, *duas páginas!* [...]

[34] [...] Já faz três dias que me dedico a fazer duas correções [em *Madame Bovary*] que não querem vir. Passei toda a segunda e a terça a procurar duas linhas! Reli Montesquieu e reli *Candide;* nada me assusta. Por que, à medida que pareço me aproximar dos mestres, a arte de escrever, em si mesma, parece-me mais impraticável e fico cada vez mais desgostoso com o que produzo? [...]

desses textos clássicos (que não são romances), o qual não pode mais ser recuperado; assim, afligido, ele precisa buscar, como leitor, formas de compensar essa frustração: suas leituras parecem denunciar também algo que lhe falta, é um descompletamento também o que Flaubert parece enfrentar. Ele também parece estar em uma posição de desconforto causada por suas leituras, e que ele não pode mais resolver por meio de sua escrita porque a nova lógica, o que mais tarde seria chamado de campo, impele-o a escrever romances, impele-o a participar da literatura, e não mais das Belas Letras, que é o que representa aquilo que estava a ler: Ronsard, Rabelais, Montesquieu[35].

Isso acaba ocorrendo porque não é possível Flaubert escapar de produzir romance[36]. Pensar o seu espaço como escritor é pensar, inevitavelmente, o espaço que ele ocupa. Consideremos aquilo que Maingueneau indica sobre o gênero e os posicionamentos: "[...] a trajetória bio/gráfica implica **posicionamentos** no campo literário, eles próprios inseparáveis de **investimentos** determinados dos **gêneros** [...]" (MAINGUENEAU, 2001, p. 63). O teórico toma como gêneros aqueles que são "[...] definidos com o auxílio de critérios sócio-históricos [...]" (MAINGUENEAU, 2001, p. 63). Retomando Bakhtin, Maingueneau mostra como o gênero está imbricado na lógica de compreensão entre aquele que enuncia e aquele que receberá o enunciado:

---

[35] Essa inserção na Literatura será trabalhada no segundo capítulo, quando tratarmos de Rancière.

[36] Vale indicar que Flaubert tentou produzir peças de teatro e poesia. Balzac, por exemplo, coloca a escrita de romance como uma espécie de condenação, que o candidato a escritor tinha que fazer para sobreviver ou porque não conseguira "emplacar" sua poesia. Já no século XVIII, o gosto pela ficção, a literatura como entretenimento passa a ser um valor para o público leitor: "[...] a literatura do século XVIII se dirige a um público mais amplo [isso] deve ter diminuído a relativa importância daqueles leitores que dispunham de instrução e tempo ociosos suficientes para se interessar, profissional ou semiprofissionalmente, pelas letras clássicas e modernas; e em contrapartida deve ter aumentando a importância relativas daqueles que desejavam uma forma mais fácil de entretimento literário, ainda que gozasse de menor prestigio entre os intelectuais [...]" (WATT, 1990, p. 45).

> [...] formula-se o gênero em termos de contrato discursivo tácito. Existe um certo número de normas que se supõe mutuamente conhecidas por protagonistas comprometidos na cooperação literária e que restringem seu horizonte de espera. Esses contratos, porém, só adquirem sentido relacionados a esse "metagênero" que comanda seu modo de circulação e consumo, a Literatura [...] [Os gêneros deveriam ser considerados] como dispositivos de comunicação em que o enunciado e as circunstancias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato de linguagem específico [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 66).

Ou seja, o gênero está envolvido em uma lógica de, por assim dizer, pacto entre autor e leitor, não que este tenha que seguir o gênero à risca, aliás, serão as mudanças e quebras que normalmente levarão a um gozo, a um prazer de leitura, mas há uma relação de enunciação mínima necessária e que se cria na identificação do leitor com algo que lhe pareça ao menos familiar, e o gênero auxilia nisso, claro. Ademais, ele seria um elemento participante do movimento de criação de um lugar do autor[37]:

> [...] a atribuição de uma obra a um gênero a situa com relação a "classes genealógicas", isto é, dentro do que se poderia chamar a **esfera literária**. Existe de fato uma "esfera" onde estão contidas todas as obras cujo vestígio foi conservado, uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinados. **Posicionar-se** é colocar em relação um certo percurso dessa esfera com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 68).

Pensemos nas obras de maturidade de Flaubert para que possamos fazer uma leitura dessa questão do gênero aliada ao posicionamento do autor. É claro

[37] Não deixa de ser de um leitor também, é um lugar em que o indivíduo se insere dentro do campo da literatura. Observemos essa declaração de Flaubert: "... un livre a toujours été pour moi une manière spéciale de vivre, un moyen de me mettre dans un certain milieu..." ["um livro sempre foi para mim uma maneira especial de viver, um meio de se inserir em certo ambiente..." (Tradução nossa)].

que todo o sofrimento que ele tem na produção de seus livros já é largamente conhecido da crítica e se encontra mais que evidente em sua correspondência. Retornaremos a isso, contudo, para percebemos uma questão que se encontra na forma usada. Em carta a Louise Collet, de 23 de maio de 1852, durante a escrita de *Madame Bovary*, Flaubert declara:

> […] Mon roman m'ennuie ; je suis stérile comme un caillou. Cette première partie qui devait être finie d'abord à la fin de février, puis en avril, puis en mai, ira jusqu'à la fin de juillet. À chaque pas je découvre dix obstacles. Le commencement de la deuxième partie m'inquiète beaucoup. Je me donne un mal de chien pour des misères ; les phrases les plus simples me torturent.
> [...] Quand j'aurai fini ma *Bovary* et mon conte égyptien (dans deux ans), j'ai deux ou trois idées de théâtre que je mettrai à exécution, mais bien décidé d'avance à ne faire aucune concession, à n'être jamais joué ou sifflé [...]*[38]

É passível de observação, nesse trecho, que há um tédio, uma esterilidade na escrita de seu romance. Isso pode muito bem ser visto do ponto de vista que concerne ao conteúdo, no entanto, em seguida Flaubert trata de outros gêneros, da vontade de escrever outros textos que não são romances, e

---

[38] [...] Meu romance me dá tédio, eu me sinto estéril como uma pedra. A primeira parte, que devia estar pronta, primeiramente no fim de fevereiro, depois em abril, depois em maio, vai continuar até o fim de julho. A cada passo, descubro dez obstáculos. O começo da segunda parte me deixa muito inquieto. Eu me inflijo misérias a troco de ninharias; as frases mais simples me torturam.
[...] Quando tiver concluído minha *Bovary* e meu conto egípcio (em dois anos), tenho duas ou três ideias para o teatro que pretendo realizar, mas decido de antemão não fazer nenhuma concessão, não ser encenado ou vaiado nunca [...]
* A ideia de não ser encenado ou vaiado nunca está ligada a um *éthos* romântico do gênio, do qual, de alguma maneira, Flaubert nem sempre escapa. Há uma encenação da ideia de superioridade que pode ser observada do ponto de vista da leitura. Podemos, também, retomar Musset, *Un spectacle pour un fauteuil*, uma peça pensada exclusivamente para a leitura: "[...] dans leur fauteuil, ils [lecteurs] se seront faits metteurs en scène d'une représentation imaginaire, choisissant librement interprètes, costumes et décors, passant d'un lieu à l'autre, d'un jour à l'autre, délivrés des pesanteurs d'une lourde machinerie [...] (MUSSET apud KODJO, s/d)". Tradução nossa: [...] em sua poltrona, eles [os leitores] serão colocados diante de uma representação imaginária, escolhendo livremente intérpretes, figurinos e cenários, passando de um lugar para outro, de um dia para o outro, entregues ao peso de uma maquinaria pesada [...]

o mais curioso é que ele não o fará, pois *Salambô* (o projeto de conto egípcio a que ele se refere) será um romance, aliás, um dos seus romances com menor aceitação do público, um texto que pouco atrai o leitor do século XIX, e por meio do qual Flaubert acreditava estar oferecendo ao seu leitor tudo que o motivava a ler: guerra e uma história romântica. Ou seja, parece que ele quer fugir da forma romance, mas também quer ser lido, logo, tem de retornar a ela, contudo, incrivelmente, com fracasso, se assim o podemos dizer, pois nunca é um romance nos moldes apreciados pelo público de sua época, que lê Victor Hugo, Honoré de Balzac, etc.

Ainda sobre a problemática da forma e para ilustrar o desconforto com ela, Foucault ressalta uma questão interessante ao tratar de *A tentação de Santo Antão*:

> [...] sentimos que *La tentation* é, para Flaubert, o sonho de sua escrita: o que ele teria querido que ela fosse [- dócil, suave, espontânea, harmoniosamente desfeita na embriaguez das frases, bela -], mas também o que ela devia deixar de ser para despertar enfim na forma atual [...] (FOUCAULT, 2001, p. 76).

A tentação, assim como *Bouvard et Pécuchet*, também é um texto que acompanha Flaubert ao longo de sua vida. Por três vezes Flaubert escreveu-a e reescreveu-a: em 1849; antes de *Madame Bovary*; em 1856, antes de *Salambô*; em 1872, no momento de redigir *Bouvard et Pécuchet*. Os romances por ele escritos estariam sempre sendo criados dentro de uma tensão em que ele tem que escrever de outra maneira para adequar-se à forma proposta. Assim, haveria uma tensão constante no uso da forma romance que parece impedi-lo de concretizá-la. Haveria, desse modo, uma busca por escrever de outra forma,

ou, pelo menos de pensar essa forma de outra maneira, desconfigurá-la, reconfigurá-la, ou seja, ainda que ele fique na forma romance, algo ocorre ali que a desestabiliza.

Há claramente, assim, uma necessidade de posicionar-se dentro desse gênero, o que leva a uma revolução dentro do próprio gênero romance:

> [...] também o caso de Flaubert mostra bem o vínculo entre bio/ grafia, posicionamento estético e investimento genérico. O "idiota da família", que se mantém a distância da vida literária parisiense, acadêmica ou boêmia, o recluso que vive numa província que detesta, que não acredita nem nas doutrinas liberais, nem nos ideais socialistas, defende precisamente uma estética que recusa tanto o realismo social [...] Essas "duplas recusas" que se encontram em todos os domínios da existência de Flaubert caminham junto com o empreendimento literário que subverte a hierarquia dos gêneros então dominante, a qual situava a poesia ou o teatro antes do romance. O autor de *Madame Bovary* pretende de fato "escrever bem o romance", como mostra Bourdieu: "ele vai impor às formas mais baixas e mais triviais de um gênero literário considerado inferior – isto é, nos temas comumente tratados pelos realistas – as exigências mais altas, que jamais foram afirmadas no gênero nobre por excelência, como a distância descritiva e oculta da forma que Théophile de Gautier e, depois dele, os parnasianos impuseram em poesia contra a efusão sentimental e as facilidades estilísticas do romantismo" [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 76-7).

Ou seja, ainda que não abandone o romance, porque não lhe parecia possível, ele busca alterar a lógica daquele e dar-lhe outro espaço dentro da esfera literária. Basta lembrar-nos do seu trabalho com a frase e da forma estranha como trabalha com ela[39], muitas vezes não apelando a hábitos enraizados na sensibilidade do receptor (Cf. ECO, 2008, p. 85). Disso muito provavelmente resulta o estranhamento de seu leitor, já que a mudança nessa

[39] Referimo-nos aqui aos estudos de Barthes sobre a frase. Retomaremos a questão da frase em outro momento, em especial porque ela parece denunciar um procedimento que também se torna figura, pois sua dificuldade para escrever acaba tornando-se uma imagem que ele encena inúmeras vezes em sua correspondência, e na própria criação de frases estranhas ao leitor, que se seguem por toda sua obra.

esfera causa impacto direto naquilo que o leitor tem como horizonte ao entrar em contato com um romance. Como não estranhar a elevação, o *status* de santa que ocorre com Felicité? E a inércia do personagem Frédéric em um romance que aparenta ser de aprendizagem? E a identificação perturbadora com Bouvard e Pécuchet? Tudo isso só para começar.

2.2 A repetição estrutural e inevitavelmente a temática

Ainda no que concerne à forma (é claro que também está inserida no que concerne ao conteúdo), tem-se a repetição imposta na construção de *Bouvard et Pécuchet*. A questão foi bastante trabalhada por nós no mestrado, e retomaremos aqui aquilo que nos parece essencial para pensarmos o espaço de leitura a partir do mecanismo da repetição.

Para começar, já foi indicado aqui que *Bouvard et Pécuchet* é uma ideia que perseguiu Flaubert ao longo de toda sua vida, sua obra. Dessa maneira, há algo de repetição dessa ideia em tudo aquilo que foi produzido pelo autor, bem como vimos também que há algo da *Tentation*, como apontou Foucault. Partindo disso, Verónica Galíndez-Jorge observa que toda a obra flaubertiana é:

> [...] uma escritura de objetivo contínuo, que não pretende se completar a cada romance acabado. Não é, portanto, casual que o projeto de Bouvard e Pécuchet tenha sido visto, desde o início, como uma empreitada inacabável. Existiu, neste exercício de repetição, uma busca de caráter escritural, uma busca pela literatura, que foi muito além do que Flaubert conseguia formalizar nas reflexões esboçadas na correspondência [...] (GALÍNDEZ-JORGE, 2009, p. 47-8).

Ivan Leclerc mostra também que há um pouco de *Bouvard et Pécuchet*

em *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *La Tentation de Saint Antoine,* etc, tanto nas ações dos personagens, como nos livros citados, na construção do enredo, enfim, em vários aspectos de construção romanesca[40]:

> [...] Emma est leur soeur ainée en bovarysme, ce désir d´être autre et ailleurs. Ils lisent Walter Scott (...) mais ils [Bouvard et Pécuchet] se lassent de "la répétition des memes effets" et s' indignent des bévues historiques de l'auteur. Emma ne se lasse que de la vie, qui ne soutient par les illusions du romanesque. Pour elle, les romans cumulent leur effet, confirment l'image, alors que dans *Bouvard et Pécuchet* les livres se ruinent mutuellement: biographie universelle et cours d'histoire contre les romans truffés d'anachronismes. C'est bien encore le doute que les prive de la croyance [...][41] (LECLERC, 1988, p. 20)

Resumidamente, tratamos na dissertação dos dois tipos de repetição que Deleuze aponta, a bruta e a verdadeira:

> [...] os disfarces e as variantes, as máscaras ou os travestis não vêm “por cima”, mas são, ao contrário, os elementos genéticos internos da própria repetição, as suas partes integrantes e constituintes. Esta via poderia ter orientado a análise do inconsciente para um verdadeiro teatro. No entanto, se ela não chega a este ponto é na medida em que Freud mantém, ao menos como tendência, o modelo de uma repetição bruta, o que pode ser facilmente constatado quando ele atribui a fixação ao Isso [...] (DELEUZE, 2009, p. 40)

---

[40] Nesse trecho, a leitura de Walter Scott é o ponto que liga Bouvard, Pécuchet e Emma Bovary, como um prenúncio dos outros personagens que surgiriam muitos anos depois. Podemos, no entanto, apontar que a leitura da obra é feita de maneira diferente pelos personagens, mas de alguma forma já parece ser possível destacar certo fracasso, visto que em *Madame Bovary* a leitura dos romances e as ilusões que o romanesco provoca nela levá-la-ão, de alguma forma, ao seu fim trágico (mesmo fracasso que Bouvard e Pécuchet experimentam ao ler os romances históricos, uma vez que esta leitura não lhes possibilitará escrever um romance). Observamos, contudo, já neste ponto, que esse retorno da leitura de Walter Scott não parece ser uma repetição mecânica, mas sim aquilo que retorna como diferença na ideia de fim trágico, pois, apesar da ausência de sucesso, há uma diferença na repetição da leitura.

[41] Tradução nossa: [...] Emma é a sua irmã mais velha no “bovarismo”, este desejo de ser diferente e de estar em outros lugares. Eles leem Walter Scott (...), mas [Bouvard e Pécuchet] ficam cansados da "repetição dos mesmos efeitos" e indignados com os equívocos históricos do autor. Emma só se cansa da vida, que não suporta as ilusões de romance. Para ela, os romances acumulam seu efeito, confirmam a imagem, enquanto que em *Bouvard et Pécuchet* os livros se arruínam mutuamente: biografia universal e aulas de história contra os romances crivados de anacronismos. É a dúvida que os priva da crença [...]

Ainda que seja uma divisão mais fundamental e sem a complexidade com que a obra de Deleuze tratará a problemática (a qual retomaremos aqui), a oposição é marcada considerando a primeira como uma repetição do mesmo; e a segunda, como uma que produz o singular, o novo. Desta forma, parece que o ressurgimento de Scott como leitura compartilhada pelos personagens já não se encontraria mais com a mesma configuração. Poderíamos observar que Emma entra em contato com a leitura da obra de Scott aparentemente a fim de deleitar-se com ela, bem como veria nela uma possibilidade de aguçar sua imaginação a partir da leitura de livros românticos. Bouvard e Pécuchet, por sua vez, utilizar-se-iam da leitura em questão como forma de "estudo" para a composição de outra obra, ou seja, Walter Scott tornar-se-ia uma espécie de manual, do qual eles parecem acreditar poder retirar aquilo que se deve ou não fazer no momento de escrever.

A problemática da repetição já vai, logo neste momento, apontando que há uma ideia de novidade e de se fazer algo de novo com o que se lê sempre. Flaubert obviamente lê Scott e faz algo de novo em termos de romance[42], talvez acontecendo um movimento muito próximo daquele que ocorre com Bouvard e Pécuchet, ou seja, os livros "se arruinarem mutuamente", e cada leitura feita pelos diferentes personagens também mostra um diferente efeito de leitura em cada um deles, ou, conforme Eco: "[...] cada "leitura", "contemplação", "gozo" de uma obra de arte representa uma forma, ainda que calada e particular, de "execução" [...]" (ECO, 2008, p. 39). Ou seja, Flaubert, em seu lugar de

[42] Balzac também tem em Scott sua mais valiosa fonte. Isso, de alguma forma, mostra que a leitura é um impulsor de escrita.

autor/leitor, “executa” a leitura de Scott de duas formas distintas, colocando-a em dois personagens distintos que nesse momento ocupam o espaço de leitura por estarem lendo Scott. Interessante perceber que Flaubert não cessa de interpretar, organizar e executar Scott, inserindo-se na ideia de que, segundo Luigi Pareyson:

> [...] todas as interpretações são definitivas, no sentido de que cada uma delas é, para o intérprete, a própria obra, e provisórias, no sentido de que cada intérprete sabe da necessidade de aprofundar continuamente a própria interpretação. Enquanto definitivas, as interpretações são paralelas, de modo que uma exclui as outras, sem contudo negá-las [...] (PAREYSON, 1954 apud ECO, 2008, p. 64-65)

Para além da interpretação, Flaubert faz um uso distinto e aprofundado do romancista inglês, usando sua leitura de forma diferenciada e fazendo-a, aqui da maneira mais literal possível, obra de fato em outro texto, que também só se tornará obra quando lido. Logo mais retornaremos a essa diferenciação entre obra e texto, em especial quando tratarmos da cópia, por enquanto, continuemos a observar a repetição.

Stéphanie Dord-Crouslé indica uma forma de organização do romance que já concretiza a repetição: o anúncio das áreas do conhecimento que serão temas dos episódios muito antes de se configurarem como uma ideia a ser desenvolvida por nossos personagens, ou seja, muito antes do tradicional anúncio que sempre é feito no final de cada capítulo[43]:

---

[43] No final de cada capítulo do romance, os personagens, após o fracasso naquela área, procuram “investigar” o que possa ter causado este fracasso, sempre criando, culpando algo externo a eles, e percebem que o ocorrido pode ser resultado de uma carência de algum outro conhecimento, anunciando o tema do capítulo seguinte. Podemos ilustrar o fenômeno com o encerramento do capítulo IV, episódio dedicado à geologia, quando se apresenta o assunto do próximo capítulo, a literatura:

> [...] as disciplinas enciclopédicas também retornam periodicamente à conversa dos personagens. Bouvard e Pécuchet acabam de se conhecer no banco do bulevar Bourdon e já passam em revista boa parte dos assuntos que estudarão depois [...] quando do jantar organizado para os notáveis no Capítulo II, observa-se o mesmo fenômeno [...] (DORD-CROUSLÉ, 2007, p. 22)

Em nossa dissertação de mestrado, demos alguns exemplos desse mecanismo. Retomemos aqui um para ilustrar:

> [...] Cette exclamation lui échappa : — « Comme on serait bien à la campagne ! »
> […]
> Tout à coup, un ivrogne traversa en zigzag le trottoir ; – et à propos des ouvriers, ils entamèrent une conversation politique. Leurs opinions étaient les mêmes, bien que Bouvard fût peut-être plus libéral.
> Un bruit de ferrailles sonna sur le pavé, dans un tourbillon de poussière. C'étaient trois calèches de remise qui s'en allaient vers Bercy, promenant une mariée avec son bouquet, des bourgeois en cravate blanche, des dames enfouies jusqu'aux aisselles dans leur jupon, deux ou trois petites filles, un collégien. La vue de cette noce amena Bouvard et Pécuchet à parler des femmes, – qu'ils déclarèrent frivoles, acariâtres, têtues. Malgré cela, elles étaient souvent meilleures que les hommes ; d'autres fois elles étaient pires. Bref, il valait mieux vivre sans elles ; aussi Pécuchet était resté célibataire.
> — « Moi je suis veuf » dit Bouvard « et sans enfants ! » — « C'est peut-être un bonheur pour vous ? » Mais la solitude à la longue était bien triste.
> Puis, au bord du quai, parut une fille de joie, avec un soldat. Blême, les cheveux noirs et marquée de petite vérole, elle s'appuyait sur le bras du militaire, en traînant ses savates et balançant les hanches.
> Quand elle fut plus loin, Bouvard se permit une réflexion obscène.Pécuchet devint très rouge, et sans doute pour s'éviter de répondre, lui désigna du regard un prêtre qui s'avançait.
> [...]
> Et il se laissa conduire en face de l'Hôtel de Ville, dans un petit restaurant où l'on serait bien.
> Bouvard commanda le menu.
> Pécuchet avait peur des épices comme pouvant lui incendier le corps.Ce fut l'objet d'une discussion médicale. Ensuite, ils

---

"[...] Disso, concluíram que os fatos exteriores não são tudo. É preciso completá-los com a psicologia. Sem imaginação, a história é repleta de falhas.

— Vamos encomendar alguns romances históricos! [...]" (FLAUBERT, 2007, p. 163)

> glorifièrent les avantages des sciences : que de choses à connaître! [...] (FLAUBERT, 1952, V.2, p. 714-5)[44]

Na dissertação, observamos que no trecho transcrito já é possível identificar (atentar para os grifos) o assunto de cinco capítulos que sucederão: agricultura, política, amor (ao tratar das mulheres), religião e medicina. Além disso, já surge um discurso dos personagens de certa crença na ciência, crença de que todas as coisas do mundo poderiam ser conhecidas por meio dela, questão que aparece insistentemente na obra e se apresenta como uma temática a ser desenvolvida, envolvendo todos os capítulos.

Quanto à estrutura propriamente dita, não que a questão temática não tenha se tornado estrutural em dada medida, o livro constitui-se de dez capítulos (tendo sempre em mente que a obra é inacabada e foi publicada postumamente, o que pode levar à interrogação sobre se seria possível continuar a escrevê-la, pois caberia tratar de outras muitas áreas do conhecimento, provavelmente seria uma obra sem fim mesmo), e, em cada um, com exceção do primeiro (em que

---

[44] [...] Escapou-lhe a exclamação: - Como seria bom estar no campo.

[...] De repente, um bêbado atravessou a calçada em ziguezague; a propósito de operários, começaram a falar de política. Tinham as mesmas opiniões, conquanto Bouvard fosse talvez um pouco mais liberal.

Um ruído de ferragens ressoou no calçamento num turbilhão de pó. Eram três caleças de aluguel que iam na direção de Bercy, conduzindo uma noiva com seu buquê, burgueses de gravatas brancas, damas enterradas em suas saias até as axilas, duas ou três meninas, um estudante. A visão do cortejo nupcial levou Bouvard e Pécuchet a falar das mulheres, consideradas frívolas, rabugentas, teimosas. Porém, frequentemente, valiam mais que os homens; às vezes menos. Em suma, era melhor viver sem elas; por isso, Pécuchet perseverara em se manter solteiro.

— Quanto a mim, sou viúvo — disse Bouvard — e sem filhos!

— Talvez seja uma sorte para o senhor, mas a solidão, com o passar do tempo, é bem triste.

Então, à beira do cais, despontou uma prostituta acompanhada de um soldado. Pálida, de cabelos negros e marcada pelas bexigas, apoiava-se no braço do militar, arrastando as chinelas e balançando as ancas.

Quando o casal se afastou, Bouvard permitiu-se um comentário obsceno. Pécuchet enrubesceu e, na certa para evitar uma resposta, apontou-lhe, com os olhos, um padre que se acercava.

(...) E deixou que Bouvard o conduzisse a um pequeno restaurante, em frente ao Hotel de Ville, onde se sentiriam à vontade.

Bouvard pediu o cardápio.

Pécuchet temia os alimentos condimentados, capazes de lhe atearem fogo às entranhas. Isto foi motivo para uma discussão médica. Em seguida, louvaram as vantagens da ciência: tantas coisas a conhecer! [...] (FLAUBERT, 2007, p. 38-40)

os protagonistas se conhecem e conseguem o dinheiro que lhes permite viver no campo), trata-se de uma área do conhecimento em que os protagonistas se aventuram e respeitam a uma ordem bem definida: "[...] sucedem-se três fases com regularidade: ideia de uma nova área a ser explorada, documentação e/ou experimentação, fracasso e desânimo [...]" (DORD-CROUSLÉ, 2007, p. 22).

A construção pautada na repetição fica claramente perceptível como estrutura a ser seguida para a composição do romance, o que, claro, não deixou de apavorar o escritor, conforme consta na carta a Émile Zola, em 5 de outubro de 1877:

> [...] Ce sacré bouquin me fait vivre dans le tremblement. Il n'aura de signification que par son ensemble. Aucun *morceau,* rien de brillant, et toujours la même situation, dont il faut varier les aspects. J'ai peur que ce ne soit embêtant à crever [...][45]

A construção, assim, baseia-se na variação a partir da repetição, criando, obviamente, o diferente, e a questão que se coloca para nós é: o que isso causa como efeito no espaço de leitura? O que isso revela sobre o espaço de leitura? Tratemos um pouco mais da repetição.

A repetição[46], a redundância, é extremamente profícua, pois: "[...] não significa apenas que posso repetir a mensagem para torná-la mais segura: significa também que o código, assim complicado, poderia permitir-me comunicar outros tipos de mensagem [...]" (ECO, 2008, p. 97). Ou seja, a

---

[45] [...] esse danado desse livro me faz viver no tremor. Só o conjunto irá dar-lhe significação. Nenhum trecho, nada de brilhante, sempre a mesma situação, da qual é preciso variar os aspectos. Tenho medo de que seja completamente estúpido [...]

[46] Ressaltamos aqui que em outro momento da tese indicaremos a repetição não mais como estrutura, mas sim como figura. Vale pensar que Flaubert não se livra desse procedimento ao longo de sua escrita, e, de tão sintomático, passa a representá-la, tornando-a figura.

repetição é uma explosão de possibilidades comunicativas, o que tornaria a mensagem poética extremamente sugestiva e aberta. Isso, por sua vez, parece configurar algo bem próximo à “boa forma”:

> [...] o próprio campo estimulante oferece a possibilidade de se extrair dele um número indeterminado de modelos com redundância variável; mas também porque aquilo que os gestaltistas chamam de “boa forma” é, na realidade, aquele que, entre todos os modelos, “requer uma informação mínima e comporta uma redundância máxima” [...] (ECO, 2008, p. 146).

Ainda que o texto comporte muita informação, ou seja, tenha potencialidade para tratar de quantas áreas do conhecimento for possível, ela não incorre naquilo que Eco chama de desordem: “[...] o problema que então se levanta é o de uma mensagem rica de informação enquanto ambígua, e, por isso mesmo, difícil de decodificar [...]” (ECO, 2008, p. 128). O texto flaubertiano é rico em informação, em possibilidades, mas sua estrutura garante a decodificação.

Com o mínimo garantido pela estrutura, poderíamos pensar no quão frutífera seria, por exemplo, a possibilidade de reescrever *Bouvard et Pécuchet*: o próprio Flaubert, enquanto leitor, organizou uma estrutura que lhe permitiu uma atividade muito vantajosa de continuar a reescrever os textos que lia, pois tratar em cada capítulo de áreas do conhecimento lhe garantiu ler textos sobre essas áreas e usá-los na criação do seu próprio texto, expandindo muito seu processo de leitura e a realização dela. A mesma lógica se aplica ao seu leitor[47]: este poderia continuar a escrever o texto flaubertiano, expandindo e realizando a

[47] Mais adiante trataremos disso associado à questão do duplo e do mesmo.

leitura dele e de vários outros textos com que este leitor viesse a ter contato. Trata-se de um trânsito muito interessante e intenso entre os polos artístico e estético:

> [...] o polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na sua concretização que ela se realiza. A concretização, por sua vez, não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza na convergência do texto com o leitor [...] (ISER, 1996, vol.1, p. 50).

Flaubert vai do estético para o artístico, Bouvard e Pécuchet vão do estético para o artístico também (não só quando buscam realizar o que está nos livros, mas também na própria atividade de cópia, como veremos adiante), nessa lógica, em especial em virtude da estrutura do texto, poderíamos ver o leitor também fazer essa migração: criar textos sobre áreas e conhecimento antigos, atuais, sobre mitologias da sociedade contemporânea, enfim, não faltaria assunto. Assim, Flaubert poderia, de maneira literal, oferecer "[...] ao fruidor uma obra a acabar [...]" (ECO, 2008, p. 62), aliás, a si próprio.

Quando tratamos dessa repetição no mestrado, propusemos uma análise espiralar do texto flaubertiano, para que pudéssemos ler a questão inserida na problemática do eterno retorno, trabalhada por Deleuze:

> [...] tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como "repetição". Do mesmo modo a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas este pensamento não é de modo algum uma representação teórica: ele opera praticamente uma seleção das diferenças, segundo sua capacidade de produzir, isto é, de retornar ou de suportar a

> prova do eterno retorno. O caráter seletivo do eterno retorno aparece, nitidamente, na ideia de Nietzsche: o que retorna não é o Todo, o Mesmo, ou a identidade prévia em geral. Não é nem mesmo o pequeno ou o grande, como partes do todo ou como elementos do mesmo. Só as formas extremas retornam – aquelas que, pequenas ou grandes, se desenvolvem no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras. Só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro é idêntico [...] (DELEUZE, 2006, p. 73)

Dessa forma, observa-se que a repetição no eterno retorno, para Deleuze, constituir-se-ia como uma "seleção de diferenças", seria, então, o "ser de todas as mudanças e dos devires", pois selecionaria as forças mais nobres:

> [...] chama-se "nobre" a energia capaz de transformar-se. O poder de transformação, o poder dionisíaco, é a primeira definição da atividade. Mas toda vez que assinalamos assim a nobreza da ação e sua superioridade frente à reação não devemos esquecer que a reação designa um tipo de força do mesmo modo que a ação [...] (DELEUZE, 1971, p. 64)

Logo, o eterno retorno é uma produção de algo novo, relacionada diretamente ao familiar, contudo, algo que é sempre diferente do familiar. A repetição[48], assim, é a possibilidade mesma de identificação que cria uma diferença essencial ao efeito de leitura. Observemos a afirmação de Iser ao descontruir os pressupostos de Norman Holland:

> [...] como podemos pensar em um efeito que se baseia na ideia de que o leitor reconhece seu repertório de disposições no texto? Também Holland está convencido de que algo sucede com o leitor; o estímulo para isso, no entanto, não advém da

[48] A referência aos estudos de Derrida foi central ao longo de minha dissertação de mestrado. Agora, no doutorado, retornaremos a eles em outro momento, quando formos observar a repetição mais precisamente como figura. As noções de diferença e repetição levam à ideia de rastro, que, na dissertação, observamos como estrutural, ligado à busca pela palavra justa. No doutorado, a intenção foi perceber como essa questão estrutural pode tornar-se uma figura a entrar numa situação de encenação. Também retomaremos as noções de ausência e presença, tendo em mente a ideia de suplemento, daquilo que está *em lugar de*, pois leitor e autor se fazem, mas, ao mesmo tempo, presente não só em suas funções, como também a partir da encenação destas instâncias.

> similaridade, mas sim da estranheza gradual do texto. Mas é de se perguntar de que maneira a não-familiaridade gradual produz uma ligação tão íntima – ou até uma interação – entre texto e leitor. As imagens e os símbolos dos textos não são de maneira alguma meros reflexos de disposições psíquicas e se bem que eles sejam a condição para o fato de que é através deles que se transfere a fantasia pusional para a consciência, tal transformação só pode realizar-se quando ela permite ao leitor "ver o que está nele". Tal "intuição" não decorre de uma correspondência, mas sim de uma diferença [...] há uma assimetria, qualquer que seja sua natureza, entre texto e leitor que opera como estimuladora de reações; pois é só a assimetria estrutural que efetiva os estímulos necessários para a realização do texto [...] a diferença estimula a reação, pela qual o recalcado retorna e se transforma em uma figura para a própria consciência. Se por isso algo se torna consciente, isso só é possível no caso em que o texto não é pensado como repertório já programado de disposições de seu receptor [...] (ISER, 1996, V. 1, p. 86-87)

A estruturação: ideia de uma nova área a ser explorada, documentação e/ou experimentação, fracasso e desânimo já é mais do que esperada pelo leitor conforme ele avança na leitura, o que mais esperar de Bouvard e Pécuchet? Para aquele que lê, não parece que eles tenham compreendido a causa de seus insucessos, então, não se pode esperar algo diferente deles. Entretanto, também haveria esperanças nessa leitura? Não seria possível que o autor nos desse uma estrutura tão "fácil", a qual já teríamos compreendido tão rapidamente. Uma mudança, de alguma forma, seria sempre esperada, mas ela não vem. A identificação com os personagens é imediata: eles são leitores, aquele que está lendo, portanto, vê-se neles, mas não quer se ver, obviamente, conforme percebe que eles são aparentemente imbecis e que seguem uma estrutura de ações fadadas ao fracasso. Aquilo que abordaremos nos demais capítulos já se delimita aqui: a repetição como figura criada passa a ser encenada, e, no caso dos personagens, teríamos a encenação de um fracasso

de leitura? Que imagem de leitura se quer trabalhar? O que o leitor pode fazer com essa encenação posta diante dele? O que ele pode fazer com esse personagem que lhe é dado?

2.3 Do duplo e do mesmo: uma questão de autoria e de leitura

Essa discussão nos remete a outra questão da repetição também trabalhada no mestrado, mas que não foi associada naquele momento à problemática da leitura: o duplo Bouvard e Pécuchet, com suas implicações como duplo Bouvard/Pécuchet e Flaubert (e, indubitavelmente, o duplo autor/leitor em todas as suas variantes e sua complexidade).

Yvan Leclerc, em seu livro sobre *Bouvard et Pécuchet, La spirale et le monument,* aborda a questão do duplo, incluindo os personagens:

> [...] l´idée du double pupitre naît en même temps que l'écriture et que la bêtise : il faut être deux pour la dire et en faire (des bêtises), pour la révéler dans le discours, la faire lever, la mettre en scène, en rire et en faire rire, s'en instituer les secrétaires, tour à tour acteurs, spectateurs, copistes, ce que seront Bouvard et Pécuchet [...][49] (LECLERC, 1988, p. 9)

Seguindo esse raciocínio, Leclerc indica a problemática de os personagens serem dois ou um só, mas a encerra, ao ressaltar uma pergunta em discurso direto sem autoria definida que se encontra na obra, indicando que ela não importa: "[...] Qui pose cette question? N'importe qui, y compris Bouvard

[49] Tradução nossa: [...] a ideia de um púlpito duplo vem junto com a escrita e com a besteira: é preciso ser dois para dizê-la e fazê-la (besteiras), para revelá-la no discurso, para compensá-la, preparar e encená-la, rir dela e fazer rir dela, intitularem-se secretários dela, alternadamente os atores, os espectadores, os copistas, isso tudo que serão Bouvard e Pécuchet [...]

et Pécuchet: c'est la voix du bon sens, de la bêtise, la voix donc la mieux partagée. Ils parlent. On parle. Ça parle. [...]”[50] (LECLERC, 1988, p. 57). Na dissertação, apontamos que importava sim refletir sobre os personagens, sem se preocupar com quem é quem, mas perceber se o que se trabalhava de fato era a ideia de eles serem o duplo ou serem o mesmo, ou uma mescla dos dois, e quais as implicações disso para o texto.

Ao analisá-los como o duplo, percebemos que essa leitura era bastante complicada, já a ideia de “outro” pressupunha um jogo de espelhos, conforme Lacan, em que o indivíduo se vê no outro e encontra nele aquilo que lhe falta, encontra um complemento. Dessa maneira, considerar Bouvard e Pécuchet um como o duplo do outro não parecia possível, visto que, ainda que houvesse diferenças entre eles, elas seriam muito pouco significativas para garantir que um pudesse promover a autorreflexão no outro, como podemos observar nos seguintes trechos do romance:

> [...] leurs paroles coulaient intarissablement, les remarques succédant aux anecdotes, les aperçus philosophiques aux considérations individuelles. Ils dénigrèrent le corps des ponts et chaussées, la régie des tabacs, le commerce, les théâtres, notre marine et tout le genre humain, comme des gens qui ont subi de grands déboires. Chacun en écoutant l’autre retrouvait des parties de lui-même oubliées. Et bien qu’ils eussent passé l’âge des émotions naïves, ils éprouvaient un plaisir nouveau, une sorte d’épanouissement, le charme des tendresses à leur début [...][51]

[50] Tradução nossa: [...] Quem faz esta pergunta? Não importa quem seja, compreende Bouvard e Pécuchet: é a voz do bom senso, a besteira, a voz que é melhor compartilhada. Eles falam. Nós falamos. Fala-se [...]

[51] [...] as palavras de ambos corriam, inesgotáveis. Observações sucedendo-se a anedotas apreciações filosóficas substituindo considerações pessoais. Denegriram os encarregados das obras públicas, o monopólio do tabaco, o comércio, o teatro, a marinha e todo o gênero humano, como se tivessem padecido grandes dissabores. Ao escutarem um ao outro, encontravam partes esquecidas de si próprios e, conquanto já tivessem deixado para trás a idade das emoções ingênuas, provavam um novo prazer, uma espécie de desabrochar, o encanto do início de uma afeição [...] (FLAUBERT, 2007, p. 39-40)

> [...] tout à coup un ivrogne traversa en zigzag le trottoir ; et, à propos des ouvriers, ils entamèrent une conversation politique. Leurs opinions étaient les mêmes, bien que Bouvard fût peut-être plus libéral [...][52]

O que se percebe nesses trechos é nada mais do que uma confirmação daquilo que se pensa ou uma diferença tão pequena que nem chega a causar um estranhamento, ou seja, não haveria nos dois personagens uma oposição que pudesse levar a um completamento, a um auxílio de um na construção do outro.

Dessa forma, buscamos, no mestrado, analisar os personagens como o mesmo[53]. Para tanto, retomamos o conceito (exposto aqui também) de repetição bruta e de verdadeira, de Deleuze. Observamos que o leitor poderia confundi-los, num primeiro momento, com a repetição bruta, sempre voltando o mesmo sem qualquer modificação, baseado na esterilidade imposta a eles por causa de seus erros e fracassos contínuos. Contudo, a repetição verdadeira também poderia ser uma situação por meio da qual Bouvard e Pécuchet poderiam ser analisados. Isso porque essa repetição verdadeira envolve também um Mesmo, cujo desenvolvimento está subordinado ao eterno retorno, observando aquele como condição para que este se concretize:

> [...] *não é o mesmo que retorna, não é o semelhante que retorna*, mas o Mesmo é o retorno daquilo que retorna, *isto é, do diferente*; o semelhante é o retornar daquilo que retorna, *isto é*, do Dissimilar [...] Pois o mesmo, que compreende a diferença, e o idêntico, que a deixa fora de si, podem ser opostos de muitas maneiras [...] o Mesmo, o Idêntico, têm um sentido ontológico: a

---

[52] [...] de repente, um bêbado atravessou a calçada em ziguezague; a propósito de operários, começaram a falar de política. Tinham as mesmas opiniões, conquanto Bouvard fosse um pouco mais liberal [...] (FLAUBERT, 2007, p. 39)

[53] Seria também uma mesma figuração da leitura que retorna e repete-se.

> repetição no eterno retorno daquilo que difere... (DELEUZE, 2006, p. 413)
>
> [...] o mesmo e o semelhante são ficções engendradas pelo eterno retorno [...] o mesmo e o semelhante não se distinguem do próprio eterno retorno. Eles não preexistem ao eterno retorno: não é o mesmo nem o semelhante que retornam, mas o eterno retorno é o único mesmo e a única semelhança do que retorna [...] (DELEUZE, 2006, p. 183)

Considerando isso, propusemos a análise de que eles seriam a imagem do eterno retorno porque haveria um retorno contínuo deles, voltando sempre juntos, tão juntos que pouco se observaria a identidade de cada um, da mesma forma que a ideia de eterno retorno que se configuraria como um devir e, assim, não possuiria identidade (pois, se a possuísse, teria um começo e/ou um fim), o que o faria retornar sempre como diferença, aliás, faria sempre retornar a diferença (Cf. DELEUZE, 2006, p. 73). A ideia é propícia à pequena diferença que encontramos em Bouvard e Pécuchet. Essa diferença, por sua vez, é o que se encontra no limite:

> [...] só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico [...] o eterno retorno é a univocidade do ser, a realização efetiva desta univocidade. No eterno retorno, o ser unívoco não é somente pensado, nem mesmo somente afirmado, mas efetivamente realizado [...] a roda no eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição [...] (DELEUZE, 2006, p. 74)

Quanto ao unívoco nos personagens, havíamos visto que a questão da univocidade do ser nos parece bastante propícia para tratar de nossos homenzinhos: haveria neles uma mesma natureza, um mesmo sentido, mesmo porque, eles já seriam apresentados de alguma forma, desde o início, como desprovidos de certa identidade. A identidade sempre esteve em primeiro plano;

enquanto a diferença, em segundo. No entanto, para o crítico francês, deveria ser o contrário, a diferença deveria ser pensada nela mesma, de maneira positiva, e não em relação à identidade (isso é o não idêntico), questão essencial, conforme Deleuze, para que possa haver o eterno retorno.

Essa repetição pressupõe a dissolução das identidades prévias, dessa forma, observar a profissão dos personagens é um movimento mais que necessário e totalmente entrelaçado à leitura. Os dois são copistas. Nisso, não só eles se dissolvem se considerarmos a relação entre eles mesmos, mas também a deles com o próprio Flaubert, que também copia, e ainda impõe a problemática da leitura como, talvez, uma questão mecânica, caso seja somente cópia, o que também propõe uma ideia de apagamento do indivíduo diante da pura e simples reprodução[54].

Curiosamente, Bouvard e Pécuchet, representação em dada medida da leitura, também se materializam como univocidade, que está no cerne da realização da obra pelo leitor:

> [...] a plurivocidade do texto, condicionada por seu caráter de acontecimento, se realiza como univocização seletiva. A base dessa univocidade é a formação de consistência que sucede na leitura; pois somente a consistência de seus segmentos possibilita a compreensão do texto [...] (ISER, 1996, V. 1, p. 12-13)

Mais curiosamente ainda, a forma como eles leem os livros e os transformam em obra concretiza-se numa univocização muito complicada, pois a

[54] Veremos, no decorrer desta tese, que a individuação e a univocidade ganharão ainda novos contornos em nossa leitura.

compreensão do texto é sempre complicada também.

Tratemos da leitura deles: inicialmente são apenas copistas; posteriormente, eles parecem fazer valer a ideia de que “[...] o texto é um potencial de efeitos que se atualiza na leitura [...]” (ISER, 1996, V. 1, p. 15), pois indiscriminadamente leem tudo que podem sobre determinada área do conhecimento para buscar colocar tudo isso em prática; e, finalmente, voltam a ser copistas.

Comecemos pela tentativa de aplicação da leitura à realidade. A relação do século XIX com a leitura e o conhecimento dá-se marcadamente a partir da ideia de empirismo e didatismo, com a imagem do livro como um acompilado de conteúdo a ser estudado, colocado em prática. Sem nos aprofundarmos neste momento acerca disso, essa relação de livro como fonte de conhecimento em muito é resultado da necessidade de disseminação das ideias iluministas (século XVIII), para a sustentação da Revolução Francesa. Chartier indica que “[...] teria ocorrido uma disseminação de ideias oriundas das classes refinadas para o povo e também no sentido geográfico, de Paris para as demais cidades [...]” (CHARTIER, 2009, p. 26). Em *Cultura Escrita, Literatura e História*, ele aponta que, na história entre o Iluminismo e a Revolução Francesa, as ideias filosóficas foram “[...] transformadas em textos, e os textos transformados em livros [...]” (CHARTIER, 2001, p. 107), havendo a imposição dos conteúdos críticos “aos sistemas de representações de leitores” (CHARTIER, 2001, p. 107). O movimento de tomar os livros elementos de esclarecimento e verdade ganha força dentro desse cenário e estende-se como ideia de leitura.

Claro que sabemos que a teoria do efeito e a da recepção considera como base para estudo os textos artísticos. É claro que sabemos também que Bouvard e Pécuchet não leem e tentam aplicar à realidade somente o conteúdo de textos artísticos, embora esses também apareçam. A questão é que, como vimos no mestrado, o uso desses textos seria feito de maneira tão discursiva, diferenciada, que Flaubert parece apagar as fronteiras de distinção dos textos ao criar seu próprio texto, por isso, aqui, não hesitaremos em tratar dessa leitura de textos não literários com a mesma naturalidade com que trataremos da leitura dos textos literários.

Bouvard e Pécuchet parecem ter um sério problema no momento de leitura:

> [...] Elle les conduisit aux acides, et la loi des équivalents les embarrassa encore une fois. Ils tâchèrent de l'élucider avec la théorie des atomes, ce qui acheva de les perdre [...][55] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 762)
>
> [...] Les maîtres anciens étaient inaccessibles par la longueur des oeuvres ou la difficulté de l'idiome [...][56] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 900)
>
> [...] Mais Bouvard était las de la médecine.
> — Les ressorts de la vie nous sont cachés, les affections trop nombreuses, les remèdes problématiques, et on ne découvre dans les auteurs aucune définition raisonnable de la santé, de la maladie, de la diathèse, ni même du pus ! [...][57] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 762)

---

[55] [...] ela os conduziu aos ácidos e, mais uma vez, a lei dos equivalentes os confundiu. Tentaram esclarecê-la com a teoria dos átomos, o que acabou de perdê-los [...] (FLAUBERT, 2007, p. 94).

[56] [...] os mestres antigos eram inacessíveis pela dimensão das obras ou pela dificuldade do idioma [...] (FLAUBERT, 2007, p. 252).

[57] [...] mas Bouvard estava cansado da medicina.
— Os impulsos vitais ocultam-se, as afecções são numerosas demais, os remédios problemáticos, e não se encontra nos autores nenhuma definição razoável de saúde, de doença, de diátese, nem mesmo do pus [...] (FLAUBERT, 2007, p. 107-8)

Eles leem esses textos, porque figuram que a leitura seria efetiva[58], empírica, haveria um pacto entre leitor e obra que permitiria a construção de um sentido que poderia ser concretizado por eles na realidade: se se fala do mundo, como não conseguir concretizar de novo no mundo aquilo que se leu[59]? Posteriormente, abordaremos mais a questão da familiaridade quando formos tratar da cópia, no momento nos basta perceber certa criação de uma imagem de crença deles na leitura como concretização efetiva daquilo que se lê, concretização tão efetiva que se desconsidera, inclusive, que talvez pudesse haver um equívoco no próprio processo de leitura.

Curioso também é perceber a quantidade de informação de que eles se utilizam na tentativa de colocar em prática o que leem. É claro que percebemos que não há excesso de informação em cada livro que eles leem, mas há um excesso de informação porque leem muitos livros sobre o mesmo assunto, o que acaba levando-os a uma possibilidade infinita de formas de fazer uma mesma coisa, causando a desordem, tornando a questão pouco inteligível (Cf. ECO, 2008, p. 128). Basta recordar do episódio em que, depois de lerem muito sobre agricultura e em especial sobre construção de jardins, Bouvard e Pécuchet criam um jardim horroroso e desproporcional, e mostram a seus convidados, os quais ficam horrorizados:

> [...] C'était, dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant. Le rocher, comme une montagne, occupait le gazon, le tombeau

[58] Vale a pena já pensar que Flaubert pareceria questionar, assim, o estatuto desses textos, colocando-os, no final, todos como ficcionais, já que eles passariam a necessitar de um pacto entre leitor e autor que não era mais aquele que se considerava antes, uma vez que a leitura não é mais didática.

[59] No mestrado, analisamos a questão de certa denúncia da discursividade e de certa impossibilidade de representar o mundo, tudo isso próprio da linguagem.

> faisait un cube au milieu des épinards, le pont vénitien un accent circonflexe par-dessus les haricots, et la cabane, au delà, une grande tache noire, car ils avaient incendié son toit de paille pour la rendre plus poétique. Les ifs, en forme de cerfs ou de fauteuils, se suivaient jusqu'à l'arbre foudroyé, qui s'étendait transversalement de la charmille à la tonnelle, où des pommes d'amour pendaient comme des stalactites. Un tournesol, çà et là, étalait son disque jaune. La pagode chinoise, peinte en rouge, semblait un phare sur le vigneau. Les becs des paons, frappés par le soleil, se renvoyaient des feux, et derrière la claire-voie, débarrassée de ses planches, la campagne toute plate terminait l'horizon.
> Devant l'étonnement de leurs convives, Bouvard et Pécuchet ressentirent une véritable jouissance.
> Mme Bordin surtout admira les paons ; mais le tombeau ne fut pas compris, ni la cabane incendiée, ni le mur de ruines. Puis chacun, à tour de rôle, passa sur le pont. Pour emplir le bassin, Bouvard et Pécuchet avaient charrié de l'eau pendant toute la matinée. Elle avait fui entre les pierres du fond, mal jointes, et de la vase les recouvrait [...][60] (FLAUBERT,1952, V. 2, 754-755)

Ao longo do texto, é uma grande confusão e um excesso de escolha na leitura que parece marcar a vida desses dois leitores. Qual é o momento, por sua vez, em que eles se encontram tranquilos, se assim podemos nos referir a eles? É no momento em que são copistas, posição que ocupam no começo do texto e posição na qual o terminam. É na univocização que eles encontrariam certa serenidade para a leitura. Uma univocização que está na própria ideia de identidade em comum, ou ausência dela, ou ainda, em uma identidade (e novamente ou ausência dela) calcada na ideia de se despir de si e pura e

---

[60] [...] na hora do crepúsculo, parecia algo assustador. O rochedo ocupava o gramado como uma montanha, o túmulo formava um cubo no meio dos espinafres, a ponte veneziana, um acento circunflexo por cima dos feijões, e a cabana, além, uma grande mancha negra: haviam queimado seu teto para torná-la mais poética. Os teixos, em formas de cervos ou poltronas, formavam uma fileira até a árvore fulminada, que se estendia transversalmente da aleia ao caramanchão, onde os tomates pendiam como estalactites. Aqui e ali, um girassol exibia seu disco amarelo. O pagode chinês, pintado de vermelho, assemelhava-se a um farol sobre o outeiro. Os bicos dos pavões, atingidos pelo sol, refletiam os clarões entre si e, por trás da claraboia, livre de suas tábuas, o campo completamente plano rematava o horizonte.

Diante do assombro dos convidados, Bouvard e Pécuchet exultaram.

A senhora Bodin admirou principalmente os pavões. O túmulo, porém, não foi compreendido, nem a caba incendiada, nem o muro em ruínas. Em seguida, cada um por sua vez, atravessou a ponte. Para encher o tanquinho, Bouvard e Pécuchet haviam transportado água a manhã inteira, mas ela escoara entre as pedras mal ajustadas, do fundo, e o lodo as recobria [...] (FLAUBERT, 2007, p. 84)

simplesmente ler e copiar o texto, sem participar dele, sem se fazer presente, uma espécie de castigo pela confusão causada por suas leituras e tentativas de recriá-las no mundo[61]. Mais adiante trataremos dessa questão da cópia e do familiar. Por hora, pensemos que copiar não necessariamente é anulação total do indivíduo que o faz.

E quanto a Flaubert? É sempre perceptível para a crítica que há uma tensão na criação desses personagens leitores e copistas, já que inevitavelmente eles podem ser associados a uma figuração do próprio escritor. É interessante perceber também que seriam eles que estariam "escrevendo" o *Dictionnaire des idées reçues* (*Dicionário de ideias feitas*), [62], são eles que estariam "lendo" os livros sobre os assuntos abordados. Ou seja, seriam eles aqueles a ocuparem no espaço ficcional o lugar que Flaubert teria fora dele. Contudo, por que eles são a representação, muitas vezes, de uma besteira sem tamanho? Flaubert também estaria se mostrando como imbecil? Estaria condenando seu leitor a uma inexorável besteira também? Observemos esse trecho de sua correspondência à Mme. Roger de Genettes, de abril de 1875:

> [...] Il est probable que j'ai la tête fortement abîmée, à en juger d'après mes sommeils, car je dors toutes les nuits dix à douze heures. Est-ce un commencement de ramollissement? *Bouvard et Pécuchet* m'emplissent à un tel point que je suis devenu eux! Leur bêtise est mienne et j'en crève. Voilà peut-être l'explication […][63]

[61] No capítulo 2 trataremos desse castigo, considerando os estudos de Rancière.

[62] Na construção do *Dictionnaire*, mais uma vez, a construção de uma figura, a do autor (que é leitor), é feita. O procedimento de escrita de Flaubert, a busca pelo lugar comum para compor o texto, passa também a ser encenado.

[63] [...] é provável que eu esteja com a cabeça fortemente saturada, a julgar pelo meu sono, pois durmo todas as noites de dez a doze horas. Será um começo de amolecimento? *Bouvard et Pécuchet* me invade a tal ponto que me transformei neles! A besteira deles é a minha, e eu morro. Eis aí talvez a explicação [...]

Flaubert estaria colocando-se na mesma situação de besteira de seus personagens[64], o que em muito é ratificado por essa outra declaração feita em sua correspondência novamente à Mme. Roger de Genettes, em janeiro de 1880:

> [...] Savez-vous à combien se montent les volumes qu'il m'a fallu absorber pour mes deux bonshommes? À plus de 1500! Mon dossier de notes a huit pouces de hauteur. Et tout cela ou rien, c'est la même chose. Mais cette surabondance de documents m'a permis de n'être pas pédant; de cela, j'en suis sûr [...][65]

Neste trecho, Flaubert problematizaria uma prática sua na composição de todos os seus textos, a de catalogar e fichar textos e informações para a criação dos romances, considerando bastante perturbador ele indicar que isso e nada não fariam diferença. É claro que isso tem potencial para fazer e fará, como veremos mais adiante. Agora, concentrar-nos-emos na questão que é: ele também é um copista e, enquanto escreve, sente-se tão imbecil quanto seus personagens.

No mestrado também abordamos a questão da besteira, recorrendo em especial a Deleuze. O filósofo, em *Repetição e Diferença*, trata da questão do pensamento e atribui à dicotomia da repetição e da diferença a possibilidade de resultar a criação do novo, e seria o novo o que faltaria à filosofia. Ou seja, a existência do novo pressuporia a misosofia, o ódio ao conhecimento, a recusa dele. Toda a questão avança para a ideia de um “Eu rachado”:

---

[64] Lembrar que o mesmo movimento foi feito por ele em defesa de Emma Bovary: “Madame Bovary c’est moi”.

[65] [...] você sabe a quanto somam os volumes que precisei absorver para meus dois simplórios? Mais de 1500! Meu dossiê de notas tem oito polegadas de altura. E isso ou nada é a mesma coisa. Mas essa superabundância de documentos me permitiu não ser pedante, disso pelo menos estou certo [...]

> [...] é um *Eu* rachado por esta forma do tempo em que se encontra, enfim, coagido a pensar aquilo que só pode ser pensado, não o Mesmo, mas este "ponto aleatório" transcendente, sempre o outro por natureza, em que todas as essências são envolvidas como diferenciais do pensamento e que só significa a mais alta potência de pensar à força de também designar o impensável ou a impotência de pensar no seu uso empírico [...] (DELEUZE, 2009, p. 209)

Ou seja, haveria a possibilidade de rachar o "Eu penso" e criar o novo, logo, bem próximo, de alguma forma, da ideia de besteira, que teria a potencialidade para fomentar o ato de pensar, uma vez que, sobre a besteira:

> [...] é verdade que esta faculdade mais lamentável torna-se também a faculdade régia quando ela anima a Filosofia como Filosofia do espírito, isto é, quando induz todas as outras faculdades a este exercício transcendente que torna possível uma violenta reconciliação do indivíduo, do fundo e do pensamento. Então, os fatores de individuação extensiva tomam a si próprios como objetos, de maneira a constituírem o elemento mais elevado de uma sensibilidade transcendente, o *sentiendum*; e, de faculdade em faculdade, o fundo é levado ao pensamento sempre como não-pensado, e não-pensante, mas este não-pensado se tornou a forma empírica necessária, sob a qual o pensamento, no *Eu* rachado (Bouvard e Pécuchet), pensa, enfim, o *cogitandum*, isto é, o elemento transcendente que só pode ser pensado ("o fato de que nós não pensamos ainda" ou "O que é besteira"?) [...] (DELEUZE, 2009, p. 220)

Dessa forma, ter o sentimento de tornar-se imbecil como seus personagens não precisa ser necessariamente negativo, porque a besteira poderia ser uma possibilidade de pensar, fazer, criar o diferente. É claro que esse diferente pode ser um resultado perturbador e monstruoso, como o jardim de Bouvard e Pécuchet já mencionado, mas mesmo assim é evidente que a leitura auxiliou a promover uma criação fora do que já foi feito, pensado:

> [...] a besteira (e não o erro) constitui a maior impotência do pensamento, mas também a fonte de seu mais elevado poder

> naquilo que o força a pensar. Esta é a prodigiosa aventura de Bouvard e Pécuchet, ou o jogo do não senso e do sentido [...] (DELEUZE, 2009, p. 381)

A mesma lógica da criação de um novo aplica-se à produção de Flaubert, tudo que ele lê e copia se transforma em algo novo, deslocado de seu lugar inicial e colocado em outro no qual se tornará um novo discurso, com potencialidade poética de promover novas leituras, novas sensações. Muito provavelmente, nesse ponto podemos explorar o que o espaço de leitura pode possuir como potência na construção do novo (ou mesmo como a leitura pode se concretizar) e como isso poderia funcionar para o leitor.

Para tanto, parece necessário refletir sobre as questões da cópia, do senso comum e da biblioteca, já que todas envolvem a leitura e, portanto, Flaubert, os personagens e o leitor. Vale indicar que todas elas evidenciam uma mediação entre escritor e leitor, já que aquilo com o que o leitor entra em contato é aquilo de que o autor gosta[66].

3. Senso comum, cópia e biblioteca: o que a leitura promove

Em *Bouvard et Pécuchet,* no mestrado, encontramos a inserção e a repetição constante do senso comum, procedimento que parece sustentar a obra. O clichê permeia essa obra ao ponto de ser presentificado no *Dictionnaire des idées reçues*, o qual, para Flaubert, comporia um segundo volume da obra. Essa presentificação encontra-se neste trecho no sentido de vir nomeado como

[66] Haveria aqui, talvez, uma nova encenação autoral, considerando-se um autor que não é mais pensado em função daquilo que escreve e da aprovação de seus pares, mas do leitor dessa relação.

tal, já que as ideias feitas são o senso comum, numa construção em *mise-en-abyme* bastante interessante: um único “capítulo” traria em si uma grande imagem do livro todo, o senso comum.

O uso do clichê, por sua vez, traz implicações que parecem transpor novamente uma tensão, que ainda pode ser inserida no campo do estilo. Como o leitor se relaciona com a ideia de entrar em contato com o senso comum? Esse é um traço que causa identificação, logicamente, já que, como apontamos ao tratar da questão da besteira, Deleuze indica que o senso comum seria o ponto de partida da filosofia, ou seja, o ponto de partida para pensar o homem e a realidade. Sendo assim, o leitor pode encontrar no clichê aquilo que já conhece, aquilo que lhe é comum, que o faria perceber o livro como um espaço possível, verossímil. Porém, como aceitar sentir-se parte desse universo que é constantemente ridicularizado? Como aceitar que ocorre uma identificação, já que isso denotaria a mesma besteira dos personagens, ou ainda inseriria o leitor no campo dos burgueses que são ridicularizados, uma vez que o uso do senso comum é anunciado por Flaubert como o artifício utilizado para enganar o burguês? Assim, a relação com o clichê parece configurar-se como bastante problemática e contraditória no campo da leitura.

A questão pode ficar ainda mais complicada se pensarmos na ideia da besteira presente a todo momento e cujas motivações são também as ideias feitas. A besteira de Bouvard e Pécuchet parece ser também um elemento de desconforto, já que de alguma forma é possível, para aquele que lê, encontrar certa identificação com nossos homenzinhos na busca deles por conhecimento,

ou seja, aquele que lê compartilha, muitas vezes, do mesmo desejo que parece de certa maneira nortear as ações dos personagens: aprender (não que eles necessariamente consigam isso, como podemos perceber durante o texto, mas não parece ser possível negar que haja esta motivação). Entretanto, como se identificar com eles de verdade? Eles parecem não conseguir ler, além de não fazerem nada de bom com o que leem, logo, como o leitor pode encontrar neles uma representação de si mesmo no texto?

Ainda no que concerne ao senso comum, parece ser possível retornar à ideia de esterilidade, que também permeou nossos estudos no mestrado, mas neste momento pensando na ideia de enunciação. Fazer uso do clichê na composição do texto com uma aparente finalidade de denunciá-lo, parece também trazer um problema, certa ausência de possibilidade, uma carência, uma não construção. Ou seja, a grande quantidade de discursos repostos e recriados para compor *Bouvard et Pécuchet*, como analisamos no mestrado, podem indicar uma impossibilidade de enunciar. Se o texto flaubertiano estaria calcado na crítica ao burguês, no nojo que este inspiraria àquele, tratar do senso comum para ridicularizá-lo seria uma forma de poder “vingar-se do burguês”, mas surge nesse procedimento um problema: como usar o senso comum sem incorrer no mesmo erro, sem acabar enunciando o senso comum?

Dessa forma, a construção do texto também poderia parecer organizar-se em uma complexa estrutura que leva a certa esterilidade, já que o senso comum tornar-se-ia uma barreira na qual o texto estaria inserido, corroborando, talvez, a impossibilidade de acabar o texto, com a qual Flaubert tanto sofria.

A questão, entretanto, não estaria somente no campo da autoria, mas envolveria também o da leitura, já que a enunciação implicaria:

> [...] o foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação: os protagonistas da interação da linguagem, **enunciador** e **co-enunciador**, assim como sua ancoragem espacial e temporal [...] (EU-TU, AQUI, AGORA) [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 121).

Poderíamos, aqui, tomar como co-enunciador o leitor, aquele que escreve junto, ou melhor, aquele que enuncia junto, também deixando suas marcas que são impressas na leitura e que também se situa num “aqui” e num “agora”. Assim sendo, seria possível ainda considerar uma problemática no espaço de leitura do leitor de Flaubert, deparando-se com o senso comum e a dificuldade que aquele pode encontrar ao enunciar essa leitura sem incorrer também no clichê.

O clichê, por sua vez, nada mais é do que aquilo que se encontra no mundo, aquilo que é corrente e conhecido de todos, ou seja, é a representação do próprio mundo e do que ocorre nele. Logo, fazer um livro baseado na proposta de apresentar o clichê é copiar o mundo:

> [...] o texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes no mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isto, cada texto literário se comporta seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência. Quando determinados elementos dela são retirados e

> incorporados ao texto, eles experimentam a partir daí uma mudança de sua significação. Nesse sentido, a seleção, a partir da qual se constrói o texto literário, possui o caráter de acontecimento, e isso porque ele, ao intervir em uma determinada significação, elimina sua referência. Toda transformação da referência é um acontecimento, porque agora os elementos da realidade de referência são retirados de sua subordinação [...] (ISER, 1996, V. 1, 11)

Essa cópia do mundo, essa exploração do clichê, não é, então, uma forma de só reproduzir o que já está feito, considerando inclusive o que já apontamos sobre Deleuze. Esse tratar do mundo, quando deslocado, ainda mais um deslocamento resultante de um concentramento, no caso de *Bouvard et Pécuchet*, tem como resultado outro produto que não pode se assemelhar mais ao original, seria também a concretização da leitura que Flaubert faz do mundo, criando um novo, ainda mais porque a arte: "[...] mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes [...]" (ECO, 2008, p. 54). A enunciação de Flaubert, por sua vez, seria o resultado de seu lugar de leitor do mundo, de leitor de tudo. Sua impossibilidade de continuar enunciando, de terminar o livro (e talvez aqui não devessemos pensar só em *Bouvard et Pécuchet*, já que acabar todos os seus livros sempre foi um sofrimento), poderia encontrar explicação na impossibilidade mesma de acabar de ler o que encontra ao redor. Ademais, o uso do clichê como mecanismo de escrita, como procedimento, passa a torná-lo imagem, figura, para o leitor. O clichê, em *Bouvard et Pécuchet* torna-se um grande personagem a ser encenado, uma grande figura da leitura do mundo, da leitura viciosa e desgastada do mundo. A encenação da leitura ainda será desenvolvida no último capítulo.

A mesma sensação, a mesma construção de sentido, poderia ficar no leitor. Ele também é um “leitor do mundo” em potencial, mas que também pode observar que o clichê é só clichê, ou pode tomá-lo “uma verdade”: movimento natural do clichê para configurar-se como tal. Ou ele não lê o livro como uma grande farsa e uma denúncia do senso comum, e, neste caso, contrariaria as pistas deixadas pelo autor, ou ele o lê como o previsto e, a partir disso, também poderia ter a sensação de que esse encontro com a frase feita nunca se encerra, nem mesmo com o fim do texto, nem mesmo tornando-o obra.

Quanto à sua relação com os personagens leitores — claro que considerando o que foi exposto no subcapítulo anterior —, a identificação com eles poderia ser alcançada por meio da ideia de que é possível fazer algo diferente com o que se lê, embora aquilo que os personagens façam para fugir do comum seja estranho, é uma materialização do sair da mediocridade. É um continuar a obra, realizá-la (ainda que eles o façam literalmente), condição primordial do ato de leitura: “[...] o autor oferece ao fruidor uma obra a acabar [...]” (ECO, 2008, p. 62). O leitor poderia também ler de forma diferente, mais livre, copiar, ter a chance de produzir um novo, e isso tanto tendo os personagens como referência, como tendo o próprio autor. Basta pensar naquilo que nos aponta Calvino:

> [...] O copista vivia simultaneamente em duas dimensões temporais, a da leitura e a da escrita: podia escrever sem experimentar a angústia do vazio que se abre diante da pena ler sem a angústia de que seu próprio ato não se concretize em algum objeto material [...] (CALVINO, 1999 apud JAUSS, 2012, p. 215)

Sem se prolongar nisso, mas, para muitos autores do século XX[67], *Bouvard et Pécuchet* é um livro de cabeceira, inquietante, como para Borges e Calvino, que produziram obras em que a questão da autoria e da leitura estão completamente mescladas e em perspectiva, dentre as quais citamos *Pierre Menárd: autor de Quixote* (neste, a prática do próprio copista é o que está no centro, sendo *Bouvard et Pécuchet* uma teoria da ficção para ele) e *Se um viajante numa noite de inverno*, respectivamente. Para continuarmos a questão, precisamos tratar da cópia e da biblioteca.

4. Da biblioteca e da cópia

O movimento da cópia e a ideia da biblioteca permeiam também todo o processo de construção de *Bouvard et Pécuchet*, e, de alguma forma, estiveram presentes naquilo que trabalhamos até este momento. A cópia é um dos mecanismos que se liga diretamente à repetição, e a biblioteca aparece, dentre outras formas, como um espaço de armazenamento. De qualquer maneira, elas estão diretamente ligadas a noções essenciais para as teorias que envolvem a leitura, noções como as de repertório, familiaridade, não familiaridade, por

[67] Tiphaine Samoyault, em *On ne se souvient pas de Flaubert*, vai além e mostra que: "[...] D'une façon ou d'une autre donc, tous les écrivains ont affaire à Flaubert. Sans nécessairement faire affaire avec lui, c'est-à-dire sans l'affirmer nettement ou l'exprimer crûment. Son oeuvre est au départ de plusieurs lignes qui ne se croisent que rarement et où s'accroche ou chemine une part importante du roman français contemporain. Il y a, très nettement depuis Queneau, Perec, une « ligne *Bouvard et Pécuchet* », qui est à la fois celle de l'encyclopédie et de la bêtise, celle du savoir et de l'idiotie […]" (SAMOYAULT, 2009, http://periodicals.narr.de/index.php/oeuvres_et_critiques/article/viewFile/1140/1119. Acesso em: 01 maio 2016.). Tradução nossa: "[...] De uma forma ou de outra, portanto, todos os escritores estão lidando com Flaubert. Sem necessariamente fazer negócios com ele, isto é, sem afirmar claramente ou expressá-lo cruamente. Sua obra é o ponto de partida de várias linhas que se cruzam apenas raramente e onde se pendura ou de onde caminha uma parte importante do romance francês contemporâneo. Há, muito claramente desde Queneau, Perec, uma "linha de Bouvard e Pécuchet", que é tanto a da enciclopédia e a da estupidez, quanto a do conhecimento e a da idiotice [...]".

exemplo. Aliás, elas constituem talvez o elo mais forte entre escrita e leitura, em outras palavras, entre as duas questões que nos são essenciais neste trabalho.

Trataremos, inicialmente, a questão a partir do espaço de autoria (se é que é possível, claro, dissociá-lo do de leitura). A morte do livro, ideia retomada por nós no mestrado para trabalhar *Bouvard et Pécuchet*, suscita igualmente a do autor, a qual cedeu espaço àquilo que Barthes denominou *scriptor*. Este espaço *scriptor* seria um espaço de ação, pois seria o lugar daquele que escreve, lugar cuja ocupação pode ser feita pelo leitor, já que ele também possuiria a capacidade de organizar o texto e produzir significação, organizar os rastros na produção de linguagem, dando-lhes sentido.

O *scriptor*, assim, seria um espaço em que as instâncias de autoria e de leitura confundem-se, mesclam-se, até fundirem-se, fazendo desaparecer a primeira como a única possibilidade de criar o texto, como o proprietário único do texto. O que se junta ao que apontamos no final do subcapítulo anterior, logo, a ideia do copista seria, talvez, aquela que melhor representa esse espaço apontado por Barthes. Em *Bouvard et Pécuchet,* ela é extremamente significativa, já que é duplicada, refletida, encenada, em dois planos: a cópia que Flaubert executa para criar o texto, bem como a posição que os personagens ocupam. A de Flaubert aparece como um deslocamento contínuo de autoria, ou, para dizer de outra forma, uma enunciação duvidosa sobre a autoria. Sempre o que se escreve é resultado daquilo que lemos ao longo da vida, mas Flaubert faz questão de enunciar essa cópia, tanto nas correspondências, quanto nas citações feitas na própria obra, sem que haja qualquer necessidade de esconder

ou negar o fato, denunciando a todo instante que o que há por trás da organização daquele discurso é, antes de mais nada, um leitor, indicando muito provavelmente certa diluição da fronteira entre leitura e autoria[68]. Já a dos personagens surge no texto por meio do recurso da *mise-en-abyme*: Bouvard e Pécuchet, nossos homenzinhos cuja profissão é a de copista. Eles também leem incessantemente e fazem uso dessa leitura num projeto que se assemelha ao da autoria durante a obra, na tentativa de aplicar o que leem, já haveria uma apropriação daquilo que foi lido e um uso disso inclusive para produzir outra coisa, mesmo que muitas vezes seja um desastre ou um fracasso. O ponto alto disso seria a produção de textos, por Bouvard e Pécuchet, que concernem a uma catalogação do que foi lido, aquilo que ficou conhecido como "Fragmentos para o segundo volume", no qual se insere o *Dictionnaire des idées reçues*:

> […] quando Bouvard et Pécuchet, desgostosos de tudo, voltaram a copiar, eles abriram naturalmente os livros que tinham lido e, seguindo a ordem natural de seus estudos, transcreviam minuciosamente as passagens escolhidas por eles nas obras que tinham compulsado […] (MAUPASSANT, 2007, p. 388).

A escolha desses trechos, por sua vez, segundo Maupassant, relacionar-se-iam a fim de ressaltar a besteira:

> […] e então começava uma série assustadora de disparates, de ignorâncias, de contradições flagrantes e monstruosas, de erros enormes, de afirmações vergonhosas, de inconcebíveis falhas nos mais altos espíritos [...] quem escreve sobre um assunto qualquer, alguma besteira diz […] (MAUPASSANT, 2007, p. 388)

[68] Ainda vamos problematizar muito isso nos próximos dois capítulos. Pensar nos estudos de Rancière sobre a estetização da vida e a condenação àqueles que acreditam que podem apropriar-se dos livros e recriá-los, bem como quando formos tratar da encenação.

A besteira seria, neste momento, “detectada” pelos personagens, o que parece apontar que tampouco se esgotaram as implicações da besteira que trabalhamos no mestrado e retomamos aqui. Basta observar que a cópia poderia proteger o leitor, que quer ser escritor, de “falar besteira”, de criar incongruências, tais quais aquelas que os personagens parecem encontrar nos textos que leem, já que não conseguem aplicar o que leem à realidade. Podemos pensar também que ela concerniria àquilo que não foi pensado. A questão seria, logo, pensar em qual espaço encontraríamos essa potencialidade: no da leitura? Esta aparece como uma análise possível, já que, se retomarmos Deleuze, a besteira seria “a fonte de seu mais elevado poder naquilo que o força a pensar”. Quem ela forçaria a pensar? O leitor? É provável que sim, pois seria ele quem possuiria a potencialidade de detectar nesse discurso a besteira. Por outro lado, a leitura como um mecanismo de autoria também pode ser um espaço em que a besteira possui potencialidade, tal qual vimos. Contudo, além daquilo que observamos como potencialidade na autoria, poderíamos problematizar ainda mais a questão se conseguirmos perceber essas instâncias de maneira diluída.

Só para ilustrarmos aqui, podemos perceber o quanto de leitura e cópia, por parte de Flaubert, há nesse trecho:

> [...] — Attends un peu, dit Pécuchet, en fouillant dans le bas de leur bibliothèque, où s’entassaient les livres du dernier propriétaire, un vieux jurisconsulte, maniaque et bel esprit.
> Et ayant déplacé beaucoup de romans et de pièces de théâtre, avec un Montesquieu et des traductions d’Horace, il atteignit ce qu’il cherchait : l’ouvrage de Beaufort sur l’Histoire romaine.

> Tite-Live attribue la fondation de Rome à Romulus.Salluste en fait honneur aux Troyens d'Énée. Coriolan mourut en exil selon Fabius Pictor, par les stratagèmes d'Attius Tullus si l'on en croit Denys ; Sénèque affirme qu'Horatius Coclès s'en retourna victorieux, et Dion qu'il fut blessé à la jambe. Et La Mothe le Vayer émet des doutes pareils, relativement aux autres peuples.
> On n'est pas d'accord sur l'antiquité des Chaldéens, le siècle d'Homère, l'existence de Zoroastre, les deux empires d'Assyrie.Quinte-Curce a fait des contes. Plutarque dément Hérodote. Nous aurions de César une autre idée, si le Vercingétorix avait écrit ses *Commentaires* [...][69] (FLAUBERT, 1952, V.2, p. 817)

Nele, é possível encontrar a referência a varios textos. No mestrado, observamos dois movimentos importantes relacionados à cópia: a ideia de simulacro e a de roubo. Quanto à primeira, utilizamos Deleuze e, inclusive, percebemos que talvez a própria noção de cópia não fosse a mais adequada para tratar do que Flaubert fazia, e sim a de simulacro, já que a primeira trataria da ideia de modelo, e a segunda, do eterno retorno, e da possibilidade de fazer emergir o diferente:

> [...] o eterno retorno é dito "paródico", ele qualifica o que ele faz ser (e retornar) como sendo simulacro. O simulacro é o verdadeiro caráter ou a forma do que é – o "ente" – quando o eterno retorno é potência do Ser (o informal). Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser escapa, atinge a univocidade e se põe a girar em torno do diferente. O que é ou retorna não tem qualquer identidade prévia e constituída: a coisa é reduzida à diferença que a esquarteja e a todas as diferenças

---

[69] [...] - Espere um pouco – disse Pécuchet, procurando na parte de baixo de sua biblioteca, onde se acumulavam os livros do último proprietário, um velho jurisconsulto, maníaco e culto. Depois de deslocar muitos romances e peças de teatro, além de um Montesquieu e um Horácio, alcançou o que procurava: a obra de Beaufort sobre a história romana.

Tito Lívio atribuiu a fundação de Roma a Rômulo, Salústio concede a honra aos troianos de Enéias. Coriolano morreu no exílio, segundo Fábio Píctor, ou pelos estratagemas de Átio Túlio, se acreditarmos em Dionísio de Halicarnasso. Sêneca afirma que Horácio Cocles voltou vitorioso e Díon Cássio, que foi ferido na perna. E La Mothe le Vayer expressa dúvidas semelhantes com respeito aos outros povos.

Não há acordo sobre a antiguidade dos caldeus, sobre o século de Homero, sobre a existência de Zoroastro, sobre os dois impérios da Assíria. Quinto Cúrcio escreveu contos da carochinha. Plutarco desmente Heródoto. Teríamos uma outra ideia de César se Vercingetorix tivesse escrito seus *Comentários*. (FLAUBERT, 2007, p. 154)

> implicadas nesta e pelas quais ela passa. É neste sentido que o simulacro é o próprio símbolo, isto é, o signo na medida em que ele interioriza as condições de sua própria repetição [...] (DELEUZE, 2006, p. 106)

Para ilustrar esse deslocamento e o surgimento do novo, escolhemos esses dois trechos do livro:

> [...] Jean-Jacques, dans *Émile,* conseille au gouverneur de faire faire à l'élève ses jouets lui-même en l'aidant un peu, sans qu'il s'en doute. Bouvard ne put réussir à fabriquer un cerceau, Pécuchet à coudre une balle [...][70] (FLAUBERT, 1952, V.2, p. 955)

> [...] Convient-il de leur enseigner les langues? « L'espagnol et l'italien, prétend le Cygne de Cambray, ne servent guère qu'à lire des ouvrages dangereux. » Un tel motif leur parut bête. Cependant Victorine n'aurait que faire de ces idiomes, tandis que l'anglais est d'un usage plus commun [...][71] (FLAUBERT, 1952, V.2, p. 955-6)

Sobre eles, havíamos apontados que os discursos utilizados não parecem funcionar como cópia, a ideia toda contida nos textos de que foram extraídos não parece ser reposta, bem como o trecho funcionaria deslocado, não haveria similitude, mas sim uma diferença que instauraria um novo sentido no uso destes discursos. No primeiro excerto, apareceria a falta de destreza de nossos homenzinhos, que procuram seguir as propostas de Rousseau para educarem o jovem casal, mas não o conseguem, eles mesmos não possuem as qualidades necessárias, logo, aquilo que estava no texto de Rousseau não funcionaria mais como uma proposta de como educar, como um manual, mas sim como um

---

[70] [...] Em *Emílio,* Jean-Jacques aconselha que o preceptor faça os alunos construírem seus próprios brinquedos, ajudando-os um pouco sem que eles percebam. Bouvard não conseguiu fabricar um arco, nem Pécuchet coser uma bola [...] (FLAUBERT, 2007, p. 314)

[71] [...] Convinha ensinar-lhes línguas? "O espanhol e o italiano", pretende o Cisne de Cambray [alcunha de Fénelon], "servem apenas para obras perigosas". Tal motivo pareceu-lhes bobo. No entanto, Victorine não teria o que fazer com esses idiomas, enquanto o inglês era usado comumente [...] (FLAUBERT, 2007, p. 315)

indicador da besteira dos protagonistas. Quanto ao segundo, a proposta de Fénelon até parece ser colocada em prática, mas não seria reconhecida de fato como legítima, era o que se esperava de uma proposição contida em um manual: que ela fosse aceita por sua legitimidade.

Esses deslocamentos denunciam uma prática de reprodução daquilo que é lido por um leitor, no caso Flaubert, para construção de outra obra, representariam talvez o ponto máximo de acabamento de um texto por parte daquele que lê: a possibilidade de criar um novo texto que terá potencial para transformar-se em uma nova obra por seu leitor, pois “qualquer decisão de usar livremente um texto corresponde à decisão de ampliar o universo do discurso” (ECO, s/d, p. 44), porque possui em dada medida um caráter libertário para o uso dos textos lidos. Tudo isso mediado ainda pelos personagens, que se tornariam leitores do texto lido por seu “criador”, numa propagação exponencial do espaço de leitura.

No que concerne ao roubo, Deleuze usa-o para ajudar a definir repetição. Nós julgamo-no interessante no mestrado, pois roubar traria em si a ideia de apropriar-se de alguma coisa. Essa ação é essencial àquele que lê: “qualquer obra de arte [...] exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 2008, p. 41), ou ainda, “[...] um texto é emtido para alguém que o atualize [...] (ECO, s/d, p. 37)”, já que reinventar com autor ou atualizar um texto é tornar-se autor também, se “ler significa aproximar-se de algo que acaba de ganhar existência”, segundo Calvino, é porque quem

lhe dá existência é aquele que lê, porque foi ele que se aproximou do texto e o tornou obra. Ou ainda, se cada um a executa de uma forma, cada leitor se apropria do que lê, passando isso a ser seu também. A execução caracteriza-se sempre como apropriação, a ponto de a obra sempre escapar do controle de seu autor (Cf. ECO, 2008): o que Flaubert leu escapou do controle de seus autores, o que Bouvard e Pécuchet “leram” também (tanto que normalmente eles não conseguem por em prática o que leem) e o que os leitores de Flaubert virão a ler também estaria de antemão desejado para que escapasse ao controle de seu autor.

Outra questão pertinente, considerando a ideia de Flaubert como leitor e a questão do roubo, é pensar em uma possibilidade de tentativa de eternização do objeto estético, o qual:

> [...] não é prévio ao texto, que o realiza, mas só se constitui nele, e ele não é familiar a todos os falentes; ele só é apreendido pela leitura. É sobretudo nessa atividade, a decifração de um segundo código, que origina o prazer estético que o leitor sente na leitura [...] (POSNER, 1969 apud ISER, 1996, V. 1, p. 171)

Ao trazer outros textos para o texto que é produzido (além, claro, do senso comum, a leitura do mundo e daquilo que o cerca), talvez houvesse uma tentativa de continuar a leitura, expandi-la, eternizá-la, pois, assim, o prazer estético poderia continuar a ser experimentado e sentido, uma vez que o texto se torna presença para nós enquanto estamos envolvidos (Cf. ISER, 1996, V. 2, p. 49). Isso parece um pouco como fixação em Flaubert, mesmo quando não se relaciona diretamente a livros, como é o caso do papagaio descrito em *Un coeur simple* e da imagem do santo de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*: o

primeiro é resultado de sua fixação pelo papagaio empalhado, o qual tomou emprestado do Museu de História Natural de Rouen e manteve sobre a escrivaninha ao longo da confecção do conto; já o segundo, de sua fixação com a imagem do santo que se encontrava nos vitrais da catedral de Rouen e que também foi propulsor da produção do texto.

Por fim, o poder mais revelador da cópia esteja talvez em sua capacidade de acabar com a instância de um "eu", torná-la um espaço que pode ser ocupado por qualquer um, visto que o indivíduo poderia encontrar para cada livro outro eu. A cópia permite:

> [...] apagamento de seus limites individuais em uma pluralidade que permite encontrar, pela mediação de um "eu" sempre diferente, acesso a mundos sempre possíveis. A renúncia à autonomia do eu não é mais uma perda, mas um ganho se ela permite expressar tudo que estaria fora de si: o universo ilegível, ainda não escrito [...] o sujeito Escritura deixaria de ser um "eu penso" para se tornar um "pensa-se" [...] (JAUSS, 2012, p. 215)

A cópia seria, assim, uma alternativa à individualização, uma porta para o coletivo e para a democratização[72]. É claro que, para continuar a tratar da cópia, é necessário abordar a questão da biblioteca.

5. Biblioteca, espaço de escritura, espaço de leitura?

O estudo sobre a noção de biblioteca na obra de Flaubert também é bem conhecido da crítica e não concerne somente ao estudo de *Bouvard et Pécuchet* (também analisamos esse aspecto da obra no mestrado). Um dos ensaios mais

[72] Essas questões serão desenvolvidas no capítulo 2, quando tratarmos da democratização da literatura e da participação do leitor nesse processo.

provocadores sobre o tema é o de Foucault, ao analisar *La Tentation de Saint Antoine*, e no qual é abordada a possibilidade de explorar aquilo que já foi escrito, já que é isso que faria o homem poder, agora, alcançar o espaço da imaginação (o que foi possível, para Foucault, com o século XIX e a linguagem se tornando linguagem e não mais discurso):

> […] L'imaginaire se loge entre les livres et la lampe… On ne porte plus le fantastique dans son coeur; on ne l´attend pas non plus des incongruités de la nature; on le puise à l'exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont de mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d´informations minuscules, d´infimes parcelles de monuments et des reproductions qui portent dans l´experiénce moderne les pouvoirs de l´impossible. Il n´y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nos transmettre ce qui n´a lieu qu´une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque […][73] (FOUCAULT, 1983, p. 387)

Dessa forma, a biblioteca (e também o clichê, que já trabalhamos) materializa-se com a possibilidade de escrever todos os livros, trazer para dentro da obra uma gama de outros textos e dar a eles aquilo que lhes havia sido retirado: sua autonomia, a autonomia do signo, que agora é visto como linguagem e que pode se juntar a outros, isso porque, retomando Foucault, ao

[73] Tradução nossa: [...] O imaginário habita entre os livros e a lâmpada. O fantástico não está mais no coração, não se esperam mais as incongruências da natureza, extrai-se da exatidão do saber, sua riqueza está em espera no documento. Para sonhar, não é necessário fechar os olhos, é necessário ler. A verdadeira imagem é o conhecimento. São as palavras já ditas, o comentário preciso, as massas de informação minúsculas, os pequenos pedaços de monumentos e as reproduções que, na experiência moderna, possuem o poder do impossível. Não há mais que o rumor assíduo da repetição que pode nos transmitir aquilo que teve seu lugar não mais que uma vez. A imaginação não constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo, estende-se entre os signos, de livro a livro, no interstício de repetições e dos comentários, ele é nascido e moldado entre os textos. Este é fenômeno biblioteca [...]

apontar o surgir da literatura: “como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma [...] e assim todos os seus fios convergem [...] para o simples ato de escrever [...]”.

Na dissertação, observamos que a linguagem, para Foucault, considerando o que foi visto em *A linguagem ao infinito* e *Linguagem e Literatura*, passaria a repetir a si mesma e, dessa forma, ser uma repetição contínua da biblioteca, pois a literatura do século XIX seria a “recusa da própria literatura” (FOUCAULT, 2005, p. 143), o que a levou a querer dizer tudo a partir da destruição do que já fora dito, ou seja, recorrendo à biblioteca:

> [...] hoje, o espaço da linguagem não é definido pela Retórica, mas pela Biblioteca: pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares, substituindo à dupla cadeia da retórica a linha simples, contínua, monótona de uma linguagem entregue a si mesma, devotada a ser infinita porque não pode mais se apoiar na palavra do infinito. Mas ela encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias. Uma linguagem que não repete nenhuma palavra, nenhuma Promessa, mas recua infinitamente a morte abrindo incessantemente um espaço onde ela é sempre o análogo de si mesma [...] (FOUCAULT, 2001, p. 58).

A possibilidade do trabalho com a própria linguagem é o espaço, por excelência, da leitura, porque o é da biblioteca, que designa o compartimento para um livro, o lugar de depósito dos livros, o lugar onde se põem, depositam, deixam repousar, o lugar onde se guardam em depósito ou armazenam os livros [...]” (DERRIDA, 2004, p. 21). Sendo assim, ela também nomearia o espaço em que se encontram esses materiais “[...] à disposição do usuário [...]”, funcionando como “[...] um espaço de trabalho, de leitura e de escrita [...]” (DERRIDA, 2004, p. 22). O armazenamento de todos os livros permitiria sua

reprodução, sua duplicação, seu uso por parte daquele que escreve.

A relação com a biblioteca, por sua vez, é a possibilidade também de marcação de um espaço, o problema é pensar que espaço é esse. Dentro dessa ideia de um lugar, quanto ao de autor, Maingueneau expõe a fragilidade da afirmação mesma de ideia de lugar ao tratar esse espaço de autoria, que ele já caracteriza como paradoxal, denominando-o paratopia:

> [...] a literatura define de fato um “lugar” na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem “localização”, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, consequentemente não existe literatura; mas sem “deslocalização”, não existe verdadeira literatura. O esforço de certos regimes totalitários para proporcionar uma condição de assalariado do Estado aos escritores reunidos em algum sindicato permite manter uma produção literária, mas não produzir *obras* literárias, a menos que o escritor se afaste do que é esperado dele, torne problemática essa própria pertinência ao grupo. A pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la **paratopia** [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

É claro que o posicionamento de um escritor em relação a sua condição paratópica é uma das muitas escolhas que ele faz ao enunciar sua obra: “[...] através do modo como gerem sua inserção no campo, os escritores indicam a posição que nele ocupam [...]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 31). O que nos intessa por sua vez, é que essa paratopia, esse lugar e não lugar (cuja existência é parasitátia e paradoxal), parece bastante interessante para pensar a relação entre autor e leitor no espaço de biblioteca, já que é muito insólito e desestruturador, tal qual nos parece ser a divisão entre autoria e leitura. Os dois movimentos possuem um mesmo ponto de saída, onde é que se separam?

Sendo a biblioteca espaço de armazenamento (se consideramos Borges, espaço de virtualidade, de infinito), retomamos Foucault, que usa a ideia de espaço de armazenamento também no desenvolvimento de outra noção que nos parece bastante pertinente, a de heterotopia:

> [...] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contreemplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes des lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les heterotopies [...][74] (FOUCAULT, 1984).

Nesses espaços denominados heterotopias, há a possibilidade de vários tempos serem incorporados, e vários discursos, o que leva Foucault a observar a biblioteca como um desses espaços:

> [...] il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVIIème, jusqu'à la fin du XVIIème siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation

[74] Tradução nossa: [...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se pode encontrar no interior da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, apesar de, entretanto, serem efetivamente localizáveis. Esses lugares, porque são absolutamente todos os outros lugares que eles refletem e de que estão falando, eu os chamo, em oposição às utopias, heterotopias [...]

> perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, et bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIXème siècle [...][75] (FOUCAULT, 1984).

Em nossa dissertação, esse gosto por organizar e acumular tudo aparecera de outras duas formas: a enciclopédia e o dicionário. Esses são espaços de acumulação de conhecimento, e Flaubert explorou esta ideia ao produzir *Bouvard et Pécuchet*. Ao acabar criando certo esvaziamento do discurso, ou ainda ao explorar certa inversão da finalidade dessa acumulação, Flaubert parece ter deslocado ainda mais estes espaços que já estariam fora do tempo. O autor desconcerta, desse modo, o leitor quando este encontra correspondências entre a ideia de enciclopédia e a de dicionário e a forma como eles aparecem no texto flaubertiano, mas, ao mesmo tempo, também percebe que eles talvez não funcionariam mais como espaços de conhecimento.

Pertinente, aqui, considerar que Eco trabalha com o conceito de enciclopédia, não a enciclopédia nos moldes do romance de Flaubert. Para Eco, ela é acionada pelo leitor no processo de leitura, quando este parte para a identificação do contexto linguístico do texto e das circunstâncias de sua enunciação. Dessa forma, enciclopédia é definida pelo teórico como um registro de funcionamento de uma determinada língua em toda sua complexidade, o que

---

[75] Tradução nossa: [...] há as heterotopias do tempo que se acumulam ao infinito, por exemplo, os museus, as bibliotecas; museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se amontoar e de se empilhar, enquanto no século XVII, até o fim do século XVII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual. Contrariamente, a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de aprisionar num lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele mesmo fora do tempo, e inacessível a seu desgaste, o projeto de organizar, desse modo, uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo num lugar que não se modificasse, enfim, tudo isso pertence a nossa modernidade. O museu e a biblioteca são as heterotopias que são próprias à cultura ocidental do século XIX [...]

contempla regras de significação e instruções orientadas de modo pragmático, seria uma espécie de “biblioteca das bibliotecas”, estabelece um roteiro prévio de todas as interações anteriores (Cf. ECO, s/d, p. 22-24). Ou seja, é aquilo que o leitor acumulou e que ele busca para poder interagir com o novo texto que surge em suas mãos. Curioso perceber que esse texto, sendo *Bouvard et Pécuchet*, organiza-se na forma de acumulação de conhecimento, mas sempre lhe é perturbador e em dada medida ilusório[76]. Tendo em mente ainda o que Foucault compreende por heterotopias, para ele, elas ainda teriam uma função, o que as diferenciaria de outros espaços não heterotópicos:

> […] le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies […][77] (FOUCAULT, 1984).

Tanto a função de iludir como a de compensar parecem ser uma possiblidade interessante para pensarmos a leitura, pois a obra flaubertiana

---

[76] Retomaremos isso em outros momentos, pois a ilusão provavelmente poderia ser vista como resultado do fato de ser figura.

[77] Tradução nossa: [...] o último traço de heterotopias é que elas têm, em comparação com o restante do espaço, uma função. Essa função se desdobra entre dois polos extremos. Ou seu papel é o de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda o espaço real, todos os lugares dentro dos quais a vida humana é particionada. Talvez este seja o papel desempenhado por longo tempo pelos bordéis famosos que agora são privados. Ou, pelo contrário, a criação de outro espaço, outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem organizado que o nosso se torna confuso, mal construído e projetado. Isso seria a heterotopia, não de ilusão, mas de compensação, e me pergunto se não é um pouco assim que funcionavam algumas colônias [...]

aparenta ser um espaço em que essa contradição poderia existir. Parece ser possível pensar na questão da ilusão considerando a própria ideia de biblioteca, já que esta seria um espaço no qual, pela própria organização, aquele que lê poderia encontrar ilusoriamente como possibilidade a instrução, um contato intenso com muitas obras (o que não é possível, pois nossos homenzinhos, por exemplo, não aprendem nada, não obtêm sucesso em suas leituras, mas o ambiente de aprendizagem e a ideia enciclopédica são explorados, parecendo criar uma ilusão de aprendizado). Esse espaço ilusório, por sua vez, parece concretizar-se no momento da leitura[78], por conseguinte, seria interessante pensar em como o leitor se enreda nesta ilusão, e pensar inclusive se uma das atuações dela não seria criar um espaço de leitura.

Quando o leitor toma contato com o *Dictionnaire des idées reçues,* por exemplo, ele encontra um texto que se denomina dicionário, ou seja, pressupõe organização, catalogação e acumulação de um determinado conhecimento, mas se frustra, obviamente, quando percebe que as definições encontradas lá não são as que ele esperava, embora sejam o senso comum, ou a zombaria dele. Ou seja, a ideia de um possível aprendizado, nos moldes em que ele podia esperar de um dicionário, não ocorre. Parece ser uma questão pertinente para o jogo com o familiar e o não familiar, do qual trataremos a seguir.

Retornando à biblioteca, ela é um espaço que pode ser denominado heterotopia, logo, que acumula o tempo e que se encontra fora dele simultaneamente. Sendo uma biblioteca, a questão da leitura emerge

[78] Isso considerando a ideia como efeito. No entanto, outra problemática também pode ser levantada: essa ilusão é figurada dentro do próprio romance, logo, não haveria somente um leitor passivo, mas também um espectador leitor. A questão passaria a ser figura também representada dentro do próprio romance.

imediatamente, já que a biblioteca ganha existência quando é acessada, usada, quando aquilo que ela carrega em si é acionado por meio da leitura. Sendo assim, poderíamos apontar que ela seria inacessível ao desgaste do tempo principalmente porque ela seria um espaço de leitura, de renovação, um espaço que continuaria a ser enunciado por meio do leitor.

Ela acaba, por sua vez, configurando-se como um espaço de possibilidades múltiplas à escritura e à leitura. Em relação à primeira, muito já foi analisado na dissertação; em relação à segunda, novas questões podem ser colocadas. O autor Flaubert parece entrar na tensão que ele aos poucos criaria no seu texto quanto à relação entre leitor e autor, já que ele seria, antes de tudo, um leitor declarado ao apresentar no texto tantas citações e referências, além de fazer uso constante da cópia, ou seja, já que ele sempre parece deixar claro o uso recorrente da biblioteca. Até o presente momento, a ideia parece ter ficado evidente: Flaubert é um leitor, mas a questão parece poder ir além: qual é a problemática que se instauraria com esta denúncia incessante de ser leitor? Será que declarar de forma tão incisiva o uso da biblioteca relacionar-se-ia somente à questão da escritura, apontando o processo de escrita? Será que isso não apontaria uma tensão provável entre o que seria um espaço de escritura e um de leitura?

Além dessas, poderíamos ainda observar outra questão: como *Bouvard et Pécuchet* acumula em si muitos livros, a própria obra seria uma réplica de uma pequena biblioteca, talvez, uma heterotopia, conseguindo encontrar-se fora do tempo. Observando o que Foucault desenvolve acerca da biblioteca, ela poderia

ser vista como um não lugar, pois aglutina vários discursos; por isso, está dentro e fora de espaços e tempos possíveis.

A ideia de compensação talvez possa também surgir como um fato a ser analisado. Apesar das confusões em que Bouvard e Pécuchet se colocam, há uma organização bastante rígida na construção da obra, o que inclusive parece relacionar-se com a ideia mesma de dicionário, de enciclopédia (que seguem uma ordem alfabética, por exemplo). Esta maneira organizada que estaria no pressuposto de acumular o conhecimento (a ideia de catalogação mesma) não parece corresponder à forma como as pessoas se relacionariam com o conhecimento na vida real, o que poderia desconcertar aquele que lê, que não encontra esta relação tão organizada na realidade. Inclusive, parece ser possível observar que os protagonistas não conseguem encontrar na leitura deles uma relação tão simétrica entre ela e o mundo no qual se inserem, ou seja, eles já encontrariam no mundo uma desorganização grande em comparação com aquilo que leem, como se o espaço que eles ocupam fosse confuso, mal construído e mal projetado. Observar a obra como um espaço de compensação para o leitor, seja ele o personagem ou os leitores da obra *Bouvard et Pécuchet*, parece uma leitura possível.

6. O familiar e o não-familiar, a criação da ilusão

A questão é começar a pensar por que esse trabalho com a biblioteca está tão imbricado à leitura e em que medida aquele que lê pode criar o novo. As teorias que envolvem a recepção sempre trabalham a relação entre aquilo

que já é de conhecimento do leitor e aquilo que o texto lhe traz de conhecido e de novo. É quase automático pensar que a biblioteca (e o clichê, obviamente) é o que há de mais evidente como comum ao que escreve e ao que lê. Não que eles tenham de possuir as mesmas leituras (mesmo porque, não necessariamente, eles teriam executado os textos da mesma maneira), mas, como já vimos, há um material social, cultural, artístico que é comum pelo menos a um grupo de indivíduos em um determinado momento.

O que nos parece mais interessante agora é pensar nas noções de familiaridade desse material com aquilo que se encontra no texto, aliás, como esse material aparece no texto soando como familiar, mas, ao mesmo tempo, também não. Ou seja, esse fenômeno de biblioteca representa um reconhecimento e um campo frutífero para o leitor, que é, por explorar a biblioteca, sempre um potencial autor. A questão, agora, é pensar no que esse movimento de familiaridade e não-familiaridade representa para a leitura.

É claro que o repertório (logo, a biblioteca, o clichê, a cópia) é o que há de comum e ajuda na identificação do leitor com o texto para que ocorra a leitura. Entretanto, esse repertório nunca é plenamente “idêntico nem a sua origem, nem a seu uso, e, à medida que tal elemento perde sua identidade, o aspecto individual do texto se revela” (ISER, 1996, V. 1, p. 130-131). Isso já foi aqui ilustrado pelo exemplo do texto de Flaubert quando Rousseau e Fénelon são usados: a perda de identidade dos textos citados revelou o aspecto individual do texto de Flaubert. Dessa forma, percebe-se que “[...] o sistema de equivalência do texto se evidencia pelo fato de que a familiaridade dos elementos não serve

mais para constituir equivalências [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 151). E é isso que motiva a leitura: "[...] não idêntico é a condição para o efeito que se realiza no leitor [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 87), pois é o que motiva e obriga o leitor a criar, a buscar relações, a imaginar.

Quando Iser indica que, ainda que o grau de definição do repertório seja importante para a relação entre texto e leitor, o repertório é somente o material da comunicação, e

> [...] a comunicação vem a se realizar se os elementos comuns não coincidem plenamente.
> 'O novo que é necessário na arte não pode ser separado do "velho". Parece-me que mais importante do que essas considerações é a tarefa de esclarecer a relação do novo com "*o que se repete*". Essa relação não se constitui por um processo linear de regressões e progressões; nele se aproximam o novo e a repetição sem jamais formar uma identidade harmônica'.
> A renúncia a tal harmonização é um indício na repetição de que o familiar não interessa por ser familiar, mas porque é algo intencionado com ele que resulta do seu uso ainda desconhecido [...] (ISER, 1996, V. 1, p. 131)

Considerando isso, Iser declara que "[...] não podemos entender o texto ficcional como a cópia de coisas dadas [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 131). E não podemos mesmo. As coisas lidas e depois dadas no texto, por estarem deslocadas, explodem em novas significações e poderão ser deslocadas novamente no leitor. Só pensar que Flaubert já fez isso na própria representação de leitura que impõe a seus personagens: o próprio objeto de leitura do autor já havia sido deslocado e reconfigurado nas leituras e ações de seus personagens. Interessante é Iser apontar que é exatamente a repetição que modifica o familiar trazido no texto, assim, modificação, no texto de Flaubert, é um *modus operandi*

de construção, a modificação é feita a todo instante, sempre com uma imagem de extremamente familiar (clichê, biblioteca, personagens leitores).

Para além disso, todos os textos copiados (inclusive os falados, como o senso comum), sendo discurso[79], já estão de antemão condenados a se realizarem efetivamente na presença de alguém que possa enunciá-los, seja lendo ou escrevendo, não podendo ser completo de sentido:

> [...] o texto ficcional não se reduz nem à denotação do empírico previamente dado, nem aos valores e expectativas do seu possível leitor. O texto é tão menos comunicação de objetos quanto ele confirma as disposições de seus leitores. [...] (ISER, 1996, V. 1, p. 131)

Aquilo que surge no texto, como repertório, "[...] apenas evoca no leitor a aparência do familiar, pois a 'deformação coerente', realizada no texto, faz com que os elementos reiterados percam sua referência, que estabilizava seu significado [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 152).

Como já indicamos, há uma possibilidade de identificação com o que se encontra no texto sim, há uma aparência de familiar, mas que é perturbadora demais para quem lê; os elementos que o leitor "[...] conhece a partir de situações de uso na vida real, em princípio perderam seu valor. O não-idêntico do familar constitui o contato mínimo que ainda há entre os dois repertórios [o do texto e o do leitor] [...]" (ISER, 1996, V.1, p. 153). E é exatamente isso que provoca efeitos na leitura. E é exatamente isso que cria as relações e leva a uma postura ativa do leitor, o que muito provavelmente a biblioteca causou em seu leitor inicial, Flaubert, que conseguiu sair da interpretação do texto para o

[79] Trabalhamos bastante no mestrado o caráter discursivo que a escritura passaria a ter.

uso dele, tal qual postula Eco. A primeira ocorre sempre que a coerência de um texto é respeitada, ou seja, quando consideramos o mundo possível de um texto e o léxico de uma época. O uso, por sua vez, ocorre na tomada do texto de forma mais livre possível, ampliando o universo do discurso. Uso e interpretação seriam, então, duas formas igualmente válidas de aproximação de um texto. Bouvard e Pécuchet também conseguiram isso. Talvez o mesmo movimento seja motivado no leitor, pois, se "[...] a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo [...]" (ISER, 1996, V. 2, p. 10), essa produtividade, em seu limite, é uma participação bem ativa que pode chegar à ocupação do espaço de escritura. As escolhas parecem ser mais livres, a busca por aquilo que escolheu como essencial (o jogo entre tema e horizonte, de Iser) parece estar bem aberta para o leitor, e isso é "[...] a estrutura da atividade de imaginação [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 185).

Essa capacidade imaginativa, proporcionada pela execução do que se lê, seria uma personificação de um espaço heterotópico, porque é o não lugar, é o estar fora do tempo e espaço. Está ali, esperando para ser preenchido por aquele que vai ocupar o espaço de preenchimento, vai lhe proporcionar um "eu" que vai enunciar, bem como um espaço e um lugar para que essa enunciação ocorra. Além disso, é essa relação de leitura que tira um texto do estado de biblioteca, pois lhe dá o caráter de acontecimento, de atualização, torna-o concreto em um ato, já que "[...] a relação entre texto e leitor se atualiza porque o leitor se insere no processo de leitura as informações sobre os efeitos nele provocados [...]" (ISER, 1996, V. 1, p. 127).

Por fim, esse reconhecimento dos usos da cópia, do clichê e da biblioteca como elementos constantes de provocação na leitura e para além dela, parece apontar para um pouco além da abertura de primeiro grau de Eco e já começar a sinalizar para uma de segundo grau: o gozo estético do reconhecimento do processo e não mais só do da forma. Ainda que *Bouvard et Pécuchet* não seja uma obra contemporânea, vimos que ela é, de alguma forma, um texto que motivou os textos contemporâneos que se propõem como abertos. A abertura de segundo grau é caracterizada por Eco como a capacidade de:

> [...] enfatizar esses mecanismos e fazer que o gozo estético consista não tanto no reconhecimento final da forma quanto no reconhecimento daquele processo continuamente aberto que permite individuar sempre novos *perfis* e novas possibilidades de uma forma [...] (ECO, 2008, p. 136)

Vimos que, de alguma forma, o que se coloca como execução da leitura no livro é a possibilidade desta individuação de um espaço aparentemente proposto a ser apresentado como de ninguém. É uma possibilidade de repetição e multiplicação, organização de construção do texto, para fora dele:

> [...] a busca de uma abertura de segundo grau, da ambiguidade e da informação como valor primeiro da obra representam a recusa da *inércia psicológica* como contemplação da *ordem reencontrada*. Agora a ênfase é dada ao processo, à possibilidade de individuar *muitas ordens*. [...] (ECO, 2008, p. 144)

A compreensão do processo, contudo, não se colocaria como uma garantia, não é possível de ser controlada, não é possível saber se será efetuada. Dentro dessa lógica, um caminho que se impõe a nós é problematizar o texto de Flaubert para além do efeito de leitura, buscar ler seus procedimentos

de escrita como formadores de figuras de leituras que passarão a ser encenadas dentro de suas obras, mas que também estão nas encenações de leitura que Flaubert, enquanto leitor, cria de suas leituras.

Capítulo 2

Leitura como figura: forma de ler e maneira de ser

Das primeiras reflexões sobre as formas de ler e as maneiras de ser no mundo

Bouvard e Pécuchet são copistas e, mais do que isso, estão no centro de uma obra que encena a leitura em cada capítulo, pois a vida deles passa a ser dedicada à leitura de textos que serão base para eles se relacionarem com o mundo ao longo de cada capítulo. Se querem plantar e tirar da terra aquilo que consomem, buscam ler sobre o assunto para poderem plantar. Se querem adotar duas crianças, leem sobre como educar crianças para poderem levar sua empreitada adiante.

E o que isso nos mostra sobre a relação que eles possuem com os livros e com o mundo a partir disso? Pudemos observar, ao longo do primeiro capítulo, que analisar a leitura como efeito, tal qual propõe a estética da recepção, embora forneça alguns caminhos interessantes, não parece abarcar toda a complexidade que a leitura adquire na obra flaubertiana, nem que ela adquire na vida mesma de Flaubert e na sua relação com os livros que lê. Há algo de mais profundo na maneira como aquilo que é lido adentra a vida desses três leitores, há uma vivência íntima com o conteúdo e com a forma daquilo que é lido, não parece se tratar somente de um efeito que o livro pode provocar, mas sim uma

incorporação dele, em vários níveis, na vida, nas relações, no estar do indivíduo no mundo[80]. Não que acreditemos que somente isso esgote as possibilidades de análise desse acontecimento que é a leitura na obra flaubertiana, inclusive porque queremos propor que ela viria a ser um procedimento a ser encenado, tal qual abordaremos no último capítulo. Antes de chegarmos lá, porém, queremos pensar em como esse efeito se torna figura, e, para tanto, perceber como a leitura se transforma em horizonte, em modelo que, de alguma maneira, parece fazer-se essencial neste momento.

Se queremos, nesta tese, propor a leitura como figura, um caminho interessante para alcançarmos isso é perceber como ela passa a ser para os protagonistas da obra e para o próprio Flaubert uma maneira de viver, já que, quando lemos, pura e simplesmente nos encontramos: "attirés vers des possibilités d'être et des promesses de existence" (MACÉ, 2011, p. 09)[81], pois não leríamos somente para nos separararmos da existência (como poderia ser a questão do escritor, e da qual trataremos sobre Flaubert), mas para ingressarmos na vida comum, porque é nesta que "les oeuvres d'art se tiennent, qu'elles déposent leurs traces et exercent durablement leur force" (MACÉ, 2011, p. 09)[82].

Então, buscamos não mais o fato de a leitura ser analisada somente como um ato, um efeito, mas sim como um movimento que faz viver o livro

---

[80] Entendemos aqui que Bouvard e Pécuchet são personagens, mas o que queremos, ao equiparar os dois a Flaubert ou aos leitores de modo geral, é percebê-los como personagens que encenam a leitura, por isso tal qual ocorreria, por exemplo, com o próprio Flaubert, autor, ao encenar uma cenografia autoral, ao ficcionalizar-se, como veremos no último capítulo. Ou ainda, com o próprio leitor que se ficcionalizaria ao viver de maneira de.

[81] [...] diante das possibilidades de ser e das promessas de existência [...]

[82] [...] as obras de arte são realizadas, que depositam seus traços e exercem sua durabilidade [...]

naquele que o lê, é uma prática mesmo de entendimento e organização do indivíduo no mundo:

> […] la lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence [...][83] (MACÉ, 2011, p. 10)

A literatura, dessa forma, pauta, organiza a existência, uma vez que:

> […] l'expérience ordinaire et extraordinaire de la littérature prend ainsi sa place dans l'aventure des individus, où chacun peut se réapproprier son rapport à soi-même à son langage, à ses possibles: car les styles littérraires se proposent dans la lecture comme de véritables formes de vie, engageant des conduites, des démarches, des puissances de façonnement et des valeurs existentielles […][84] (MACÉ, 2011, p. 10)

Na verdade, o que se expressa aqui não é exatamente uma condução que a leitura promoveria, "nous n'avons pas seulement à faire à des conduites, mais à des façons de se conduire, pas à des lectures, mais à des styles de lecture"[85] (MACÉ, 2011, p. 20), "chacun engage là toute une ligne de vie, un profil partageable, des capacités d'orientation et de bifurcation à l'intérieur de ses propres possibles"[86] (MACÉ, 2011, p. 20-21).

Dessa maneira, há uma projeção de nossas formas de vida nessas leituras que fazemos, ao mesmo tempo em que ela projeta em nós algo. Em

---

[83] [...] ler não é uma atividade separada, que está apenas em concorrência com a vida; é uma dessas condutas pelas quais diariamente damos forma, gosto e até mesmo estilo à nossa existência [...]

[84] [...] a experiência ordinária e extraordinária da literatura toma assim seu lugar na aventura dos indivíduos, em que cada um pode se reapropriar de sua relação consigo mesmo e com sua lingaguem, com seus possíveis; porque os estilos literários se propõem, na leitura, como verdadeiras formas de vida, envolvendo os comportamentos, as demandas, e as pulsões de moldagens e os valores existenciais [...]

[85] [...] nós não só temos que criar comportamentos, mas as formas de se comportar, não às leituras, mas aos estilos de leitura, pois as formas de viver, assim, levam aos estilos de leituras [...]

[86] [...] cada um envolve toda uma linha de vida, um perfil que pode ser dividido, as capacidades de orientação e bifurcação dentro de suas próprias possibilidades [...]

Bouvard et Pécuchet, as projeções são inúmeras, até infinitas pela própria estrutura do livro, a vivência que eles estabelecem com as leituras beira a insanidade pelo exagero, mas incontestavelmente são a encenação de uma forma de viver a partir dos livros. Não tão distante dessa situação está Flaubert, que, por meio da cópia, vive intensamente com as leituras que faz, e, de alguma forma, todas essas leituras participam: "directement de la production de tels modèles de stylisation[87] de soi"[88] (MACÉ, 2010, p. 21):

> [...] la lecture n'est qu'un cas particulier, un exercice parmi d'autres de cette modalisation de soi, de ce maniérisme décisif qui est au travail dans tous nos comportements - pratiques perceptives, geste artisanal, prise de parole [...][89] (MACÉ, 2011, p. 22)

Não se trata aqui, que fique bem claro, de um didatismo proveniente da leitura, não se trata de aprender com o que ela propõe (e talvez aqui seja o ponto que mais nos interessa em outro momento da tese, já que Bouvard e Pécuchet parecem, aos olhos do leitor, fracassar em sua leitura porque querem aprender e não conseguem), mas sim conseguir organizar e reorganizar o mundo e a relação do próprio indivíduo com o mundo, a cada vez que esse indivíduo faz uma leitura e consegue se desprender da lógica do mundo para depois retornar a ele, e, obviamente, nunca retorna igual, "parce que l'on engage en toute pratiques les formes mêmes de la vie"[90] (MACÉ, 2011, p. 10). Assim, tudo que lemos é por meio da forma como organizamos, vemos a vida, mas tudo

---

[87] Mais adiante retornaremos à questão da estilização de si, associando-a à questão do estilo em Flaubert.
[88] [...] participam diretamente de tais modelos de estilização de si [...]
[89] [...] a leitura é apenas um caso particular, um exercício entre outros dessa modalização, desse maneirismo decisivo que está em ação em todos nossos comportamentos: práticas perceptivas, gesto artesanal, fala [...]
[90] [...] porque nós engajamos em todas as práticas as formas mesmo da vida [...]

pode se reconfigurar no momento da leitura, esses modos tanto interferem na leitura, quanto ocorre o movimento contrário também.

Contudo, antes de adentrarmos essa questão, faz-se necessário pontuarmos um movimento primordial para que fique compreensível o que pretendemos nesta tese e para que possamos chegar, posteriormente, à questão da encenação: como sair da lógica da leitura como efeito e chegar à leitura como figura.

1. Do efeito para o procedimento: o figural

Sobre a estética da recepção e a diferença em relação a ela ao analisar a leitura, Macé aponta que:

> [...] La plupart des théories de la réception regardent la lecture comme un "moment" autonome, séparé et meme un peu exorbitant: un comblement de lacunes, une suractivité sémiotique où, quelle que soi l'importance supposé du lecteur, il manque tout la part du devenir, de l'intériorisation lent e, de la durée existencielle où reposent en realité beaucoup d'enjeux de la lecture. Je voudrais, à l'inverse, comprendre la place des expériences esthétiques dans des aventures d'individuation prises dans leur globalité, dans leur construction et leur synthèse aussi bien que dans leurs vacillements [...][91] (MACÉ, 2011, p. 107)

A estética da recepção tem por foco o estudo da leitura a partir da noção de efeito: observa-se aquilo que o ato produz no leitor, aquilo que o ato causa

[91] [...] A maior parte das teorias da recepção observa a leitura como um "momento" autônomo, separado e até mesmo um pouco exorbitante: um preenchimento de lacunas, uma hiperatividade semiótica onde, independentemente da suposta importância do leitor, falta toda uma parte do devir, da interiorização lenta e da duração existencial onde repousam na verdade muitos dos jogos de leitura. Eu quero o inverso, quero compreender o lugar das experiências estéticas nas aventuras de individuação tomadas em sua globalidade, em sua contrução e em sua síntese, bem como em suas cintilações [...]

nele, e, claro, é momentâneo. Aqui, entretanto, ainda que já tenhamos proposto uma análise, no capítulo anterior, cujo foco era o efeito que a leitura causaria tanto em Flaubert quanto nos protagonistas, ou ainda nos leitores da obra, o que nos parece mais interessante é perceber que o efeito não aparenta abarcar todas as possibilidades de observar a problemática da obra escolhida, nem a de Flaubert quanto autor. Isso porque a ideia de efeito, por sua própria definição, remete a uma noção de passividade no ato de leitura, e disto a noção de "procedimento" parece conseguir distanciar-se um pouco. Observemos as definições de efeito e procedimento, respectivamente:

> **[Efeito] 1**.
> aquilo que é produzido por uma causa; consequência, resultado.
>
> **[Procedimento] 1**.
> maneira de agir, modo de proceder, de portar(-se); conduta, comportamento.
> **2**.
> modo de fazer (algo); técnica, processo, método.
> "p. de análise química"

Essas definições auxiliam a ilustrar a dicotomia entre passividade e ação, bem como entre momentâneo e duradouro. Ação, por sua vez, é exatamente o que encontramos no ato de leitura de Flaubert, de Bouvard e Pécuchet, e, de alguma maneira, o que podemos encontrar no leitor da obra (retomaremos depois essa questão, mas basta pensarmos no quanto essa obra se tornou enigmática para críticos e autores). O ato de ler apareceria na obra (e seria para a composição dela mesma) como um procedimento, uma maneira de portar-se diante do mundo, uma "técnica", se assim se pode dizer, de como poder agir no mundo, por isso mais duradouro, possuindo uma extensão temporal muito maior

e relevante em relação ao efeito. Curioso perceber isso nesta declaração de Flaubert (FLAUBERT, 2005, p. 120): ”Pode-se julgar a qualidade de um livro pelo vigor dos socos que ele nos deu e pela extensão com que em seguida nos recuperamos”

Ou seja, até pode haver o efeito, mas a leitura tende mais a ser aquilo com que se vive, a forma como nos recuperamos parece associar-se mais à maneira como viveremos depois da leitura.

Isso porque, em especial, a leitura configurar-se-ia como uma figura. Antes de pensar a noção de procedimento, então, problematizemos a questão da figura. Para começar, observemos a definição do termo no dicionário, numa prática em dada medida mimetizadora do nosso objeto de estudo:

> **1**.
> forma exterior, contorno externo de um corpo; configuração, figuração.
> "uma f. humana"
> **2**.
> conjunto dos caracteres exteriores de uma pessoa; aparência, fisionomia.
> "Quasímodo tinha uma f. disforme"
> **3**.
> qualquer representação visual (esculpida, pintada, gravada etc.) de uma forma inspirada na realidade ou na imaginação; imagem, ilustração, figuração.
> "no verso da medalha, a f. do imperador"
> **4**.
> impressão visual; imagem, figuração.
> "o pôr do sol formava uma bela f. daquele fim de tarde"
> **5**.
> *fig.* forma vislumbrada, entrevista; vulto.
> "viu-lhe a f. na penumbra"
> **6**.
> representação simbólica de algo; imagem que remete a alguma coisa; símbolo.
> "a cornucópia é a f. da fartura"

Considerando todas as definições, podemos depreender da noção de figura aquilo que é: forma, exterior, representação, símbolo. Auerbach toma a figura como base para seus estudos, tanto em *Figuras* quanto em *Mímesis*. Em *Figuras*, como bem destaca Modesto Carone,

> [...] A partir de uma exposição erudita das aparições do termo em autores que vão de Terêncio a Quintiliano, passando entre outros por Varrão, Lucrécio, Ovídio e Plínio, nos quais "figura" comporta significados cambiantes — forma plástica, imagem, cópia, forma que retrata ou forma que muda —, o percurso de semântica histórica descrito pelo ensaísta chega à concepção da figura de linguagem — "forma de discurso que se desvia do seu uso normal e mais óbvio" (p. 24). Mas nos múltiplos registros da palavra Auerbach descobre a alusão escondida que tende a ser revelada e expandida pelos Pais da Igreja na Idade Média. Assim é que em Tertuliano "figura" indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro [...] (CARONE, 1997, p. 07)

“Algo que vai se realizar no futuro” pode remeter, de alguma maneira, à possibilidade que a figura tem de ser usada, já que se trata da representação de algo que poderá ser feito, apropriado. Neste ponto, podemos pensar na ideia de ação que seria passível de ser juntada ao conceito: podemos fazer uso do símbolo, da figuração, da imagem. A verdade é que, em nossos estudos, sempre tocamos essa ideia, quando no mestrado trabalhamos a questão do simulacro, da cópia, tudo isso ligado tanto ao conteúdo quanto à forma. Ali, já indicávamos a questão figural do processo feito tanto por Flaubert quanto pelos personagens, ainda que naquele momento focássemos a questão da escrita, o que é, aparentemente, mais elucidativo mesmo da ideia de ação. Agora, contudo, interessa-nos pensar esse simulacro, essa cópia, essa representação de algo que ainda é um porvir, mas, ao mesmo tempo, é um já feito,

considerando neste momento o ato de leitura, também tomado aqui como um procedimento, tal qual o é a escrita.

Marielle Macé, em seu livro *Façons de lire, manières d'être*, retoma o texto de Auerbach e salienta que o autor, ao observar o uso cristão da palavra "figura":

> [...] avait identifié une habitude herméneutique seculaire: la lecture allégorique. L'allégorie est à la mémoire profonde de notre rapport au sens; il n'est pas étrange qu'elle puisse éclairer les conduites des lectures modernes. Le mécanisme figural défini par Auerbach est un peu plus qu'un dispositif symbolique par lequel une chose serait signifiée par les traits d'une autre: Moïse est une "figure" de Jésus parce qu'il annonce en même temps qu'il le représente: le devenir du sens est une question de pré-figuration, un processus de préparation ou d'anticipation des résonances, où l'allégorie est une pierre d'attente d'une incarnation à venir. Deux temps sont reliés par-delà une distance pleine et active: une possibilité de sens est mise en réserve et orientée, qui rejoindra plus tard une circonstance sémantique; elle n'en méconnaîtra pas la nouveauté, mais lui aura donné des racines temporelles, une origine, une précédence [...][92] (MACÉ, 2011, p. 218-9)

Ou seja, a figura é aquilo que funciona para nós, leitores, como uma possibilidade, como um modelo, talvez, de como se portar no mundo, ou ao menos de como reconhecer nele situações, mecanismos e formas familiares que nos ofereçam algum reconhecimento e alguma identificação, para encontrarmos algo que possa nos dar um caminho. É uma maneira de não estarmos sozinhos,

---

[92] [...] identificou um hábito hermenêutico secular: a leitura alegórica. A alegoria é a memória profunda de nossa relação com o sentido; e não é estranho que ela possa iluminar a conduta das leituras modernas. O mecanismo figurativo definido por Auerbach é um pouco mais do que um dispositivo simbólico pelo qual uma coisa seria significada pelos traços de outra: Moisés é uma "figura" de Jesus porque ele anuncia ao mesmo tempo em que ele o representa: a construção de significado é uma questão de pré-figuração, um processo de preparação ou antecipação de ressonâncias, em que a alegoria é um ponto de espera para uma encarnação a vir. Dois tempos estão conectados para além de uma distância total e ativa: uma possibilidade de significado é colocada em reserva e orientada, que mais tarde se juntará a uma circunstância semântica; ela não desprezará a sua novidade, mas dará raízes temporais, uma origem, uma precedência [...]

desamparados, e aqui, claro, com certo exagero, de podemos encontrar nas situações futuras algo que nos seja familiar:

> [...] la forme est une efficacité future, qui permettra de s'orienter dans la diversité sensible et d'y nommer des ressemblances [...] la figura est quelque chose de réel et d'historique qui représente et qui annonce, autre chose de toute aussi réel et historique. C'est une prophétie, mais une prophétie 'en acte'; c'est le nom qui l'histoire a donné à la capacité de guidage et d'ouverture des formes symboliques, ces formes qui nous découvrent soudain la possibilité d'un emploi, figural et figuré [...][93] (MACÉ, 2011, p. 219)

A figura, assim, aparece como a possibilidade de acesso às formas simbólicas:

> [...] por "forma simbólica" há de entender-se aqui toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se nos apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares. (1956, p. 163) Para Cassirer, energia espiritual (Energie des Geistes) deve ser compreendida como aquilo que o sujeito efetua espontaneamente, ou seja, o sujeito não recebe passivamente as sensações exteriores, mas sim as enlaça com signos sensíveis significativos (...) O ser humano não tem um papel passivo de apenas receber as impressões sensíveis se conformando a elas, mas antes são estas que são conformadas pelas faculdades humanas. Através da capacidade de produzir imagens e signos o homem consegue determinar e fixar o particular na sua consciência, em meio à sucessão de fenômenos que se seguem no tempo. Os conteúdos sensíveis não são apenas recebidos pela consciência, mas antes são engendrados e transformados em conteúdos simbólicos [...] (FERNANDES, s/d)

[93] [...] a forma é uma eficácia futura, a qual permite orientar-se na diversidade sensível e de nomear as semelhanças dela [...] a figura é qualquer coisa de real e de histórica que representa e que anuncia outra coisa também real e histórica. É uma profecia, mas uma profecia "em ato"; é o nome que a história deu à capacidade de guia e de abertura das formas simbólicas, essas formas que de repente descobrem a possibilidade de um emprego figural e figurativo [...]

A leitura, assim, é um dos contatos com o figural, que oferece ao leitor a possibilidade de adentrar o simbólico, aliás, mais do que isso, construir e reconstruir seus conteúdos simbólicos, os quais lhe serão essenciais para ser no mundo, para poder se relacionar com ele e, com sorte, compreendê-lo.

A ideia acerca de encontrar o familiar na leitura já apareceu aqui lido pela ótica da teoria da recepção. O que a tornaria agora diferente? Por que, neste momento, vê-la como figura e não como efeito de leitura? Apontamos no primeiro capítulo que Iser indicava ser exatamente a repetição que modificava o familiar que o texto traz, e, a partir disso, salientamos a repetição como um *modus operandi* de construção flaubertiano, que tanto copia e repete, criando uma modificação a todo instante, sempre com uma imagem extremamente familiar (clichê, biblioteca, personagens leitores). Ou seja, naquele momento já indicamos que havia um procedimento do autor sobre como trabalhar o familiar, sobre como trabalhar a ideia da leitura: a criação de imagens, de figuras que soam como familiares, que são construídas pelo leitor como figura também (há um trabalho por parte de quem lê, há uma ação para se apropriar da figura proveniente da leitura).

Há em Flaubert, de maneira bem apontada pela crítica, inclusive já retomada aqui, uma fixação pela forma, pela forma literária perfeita de escrita. Flaubert vive suas leituras, de uma maneira ativa, transformando-as em texto, num trabalho artesanal com as frases, com as figuras. Observemos um trecho de uma carta endereçada a Victor Hugo:

> [...] Também, senhor, foste em minha vida uma obsessão encantadora, um longo amor; ele não enfraqueceu. Eu vos li em vigílias sinistras e, à beira-mar, em pleno sol de verão. Eu vos levei até a Palestina, e fostes vós ainda que me consolastes, há dez anos, quando eu morria de tédio no *Quartier Latin*. Vossa poesia entrou em minha constituição como o leite de minha ama [...] (FLAUBERT, 2005, p. 118)

Essa é só uma das inúmeras leituras que Flaubert faz e fala sobre. E o que é essa obsessão por um autor, pela leitura? Por que se lê? Macé retoma Sartre para pensar por que se leem romances (é claro que podemos pensar que isso se aplica não somente a romances):

> [...] C'est qu'il y a quelque chose qui manque dans la vie de la personne qui lit et c'est cela qu'il cherche dans le livre. Ce que lui manque, c'est un sens, puisque c'est justement ce sens, total, qu'il va donner au livre qu'il lit [...][94] (MACÉ, 2011, p. 136)

Na vida de Bouvard e Pécuchet faltam muitas coisas, aliás, em todo capítulo faltam-lhes habilidades para realizarem aquilo que desejam naquele momento, aquilo que acreditam que precisam fazer, aprender:

> Pécuchet, tout de suite, s'était accroupi derrière la cuve, et Bouvard, comme écroulé sur un tabouret. Pendant dix minutes ils demeurèrent dans cette posture, n'osant se permettre un seul mouvement, pâles de terreur, au milieu des tessons. Quand ils purent recouvrer la parole, ils se demandèrent quelle était la cause de tant d'infortunes, de la dernière surtout ? et ils n'y comprenaient rien, sinon qu'ils avaient manqué périr. Pécuchet termina par ces mots :
> — C'est que, peut-être, nous ne savons pas la chimie ![95] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 761)

---

[94] [...] É que falta alguma coisa na vida da pessoa que lê e é isso que ela procura no livro. Aquilo que lhe falta é um sentido, porque é justamente este sentido, total, que a pessoa vai dar ao livro [...]

[95] [...] Pécuchet agachara-se imediatamente atrás da cuba, enquanto Bouvard desabava sobre um tamborete. Durante dez minutos permaneceram na mesma posição, não ousando qualquer movimento, pálidos de terror no meio dos cacos. Quando puderam recuperar a voz, perguntaram-se qual seria a causa de tantos infortúnios, sobretudo do último. E nada compreendiam, a não ser que quase haviam morrido. Pécuchet concluiu com estas palavras:

– É que, talvez, nada sabemos de química [...] (FLAUBERT, 2007, p. 91).

Esse é só um dos inúmeros exemplos que podemos extrair do livro. Sempre falta algo, eles nunca sabem algo. Qual é o procedimento adotado na busca por resolver essa falta? Ler. Ler tudo o que podem, conseguem sobre o assunto desejado:

> Pour savoir la chimie, ils se procurèrent le cours de Regnault et apprirent d'abord "que les corps simples sont peut-être composes".
> On les distingue en métalloïdes et en métaux, différence qui n'a "rien d'absolu", dit l'auteur. De même pour les acides et pour les bases, "un corps pouvant se comporter à la manière des acides ou des bases, suivant les circonstances".
> La notation leur parut baroque. Les proportions multiples troublèrent Pécuchet.
> — Puisqu'une molécule A, je suppose, se combine avec plusieurs parties de B, il me semble que cette molécule doit se diviser en autant de parties ; mais si elle se divise, elle cesse d'être l'unité, la molécule primordiale. Enfin, je ne comprends pas.
> — Moi non plus ! disait Bouvard.
> Et ils recoururent à un ouvrage moins difficile, celui de Girardin, où ils acquirent la certitude que dix litres d'air pèsent cent grammes, qu'il n'entre pas de plomb dans les crayons, que le diamant n'est que du carbone[96]. (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 761)

Leem sobre química. Não satisfeitos, chegam à medicina. Para que leem? Para colocarem em prática o que leem, para tornarem essa leitura um procedimento:

---

[96] [...] Para estudar química, providenciaram o *Curso* de Regnault, e aprenderam antes de tudo que "os corpos simples talvez sejam complexos". Dividem-se em metaloides e metais, diferença que "nada tem de absoluto", diz o autor. O mesmo acontece aos ácidos e às bases, "um corpo pode comportar-se à maneira dos ácidos ou das bases, dependendo das circunstâncias".

A notação lhes pareceu estapafúrdia. As proporções múltiplas confundiram Pécuchet.

– Como uma molécula de A, suponho, combina-se com muitas partes de B, parece-me que esta molécula deve dividir-se na mesma quantidade de partes. Mas, caso se divida, cessa de ser a unidade, a molécula primordial. Em resumo, não compreendo!

– E eu, menos ainda" – dizia Bouvard.

E recorreram a uma obra menos difícil, a de Girardin, onde adquiriram a certeza de que dez litros de ar pesam cem gramas, que não há chumbo na composição do lápis, que o diamante não passa de carbono [...] (FLAUBERT, 2007, p. 93).

— Emportez-les ! Vous les regarderez chez vous plus à votre aise !

Le squelette les étonna par la proéminence de sa mâchoire, les trous de ses yeux, la longueur effrayante de ses mains. Un ouvrage explicatif leur manquait ; ils retournèrent chez M. Vaucorbeil, et, grâce au manuel d'Alexandre Lauth, ils apprirent les divisions de la charpente, en s'ébahissant de l'épine dorsale, seize fois plus forte, dit-on, que si le Créateur l'eût faite droite.

— Pourquoi seize fois, précisément ?

Les métacarpiens désolèrent Bouvard ; et Pécuchet, acharné sur le crâne, perdit courage devant le sphénoïde, bien qu'il ressemble à une « selle turque ou turquesque ».

Quant aux articulations, trop de ligaments les cachaient, et ils attaquèrent les muscles.

Mais les insertions n'étaient pas commodes à découvrir, et, parvenus aux gouttières vertébrales, ils y renoncèrent complètement.

Pécuchet dit alors :

— Si nous reprenions la chimie, ne serait-ce que pour utiliser le laboratoire ?

Bouvard protesta, et il crut se rappeler que l'on fabriquait à l'usage des pays chauds des cadavres postiches.

Barberou, auquel il écrivit, lui donna là-dessus des renseignements. Pour dix francs par mois, on pouvait avoir un des bonshommes de M. Auzoux, et, la semaine suivante, le messager de Falaise déposa devant leur grille une caisse oblongue.

Ils la transportèrent dans le fournil, pleins d'émotion. Quand les planches furent déclouées, la paille tomba, les papiers de soie glissèrent, le mannequin apparut.

Il était couleur brique, sans chevelure, sans peau, avec d'innombrables filets bleus, rouges et blancs le bariolant. Cela ne ressemblait point à un cadavre, mais à une espèce de joujou, fort vilain, très propre, et qui sentait le vernis.

Puis ils enlevèrent le thorax, et ils aperçurent les deux poumons, pareils à deux éponges ; le cœur tel qu'un gros œuf, un peu de côté par derrière, le diaphragme, les reins, tout le paquet des entrailles.

— À la besogne ! dit Pécuchet.

La journée et le soir y passèrent.

Ils avaient mis des blouses, comme font les carabins dans les amphithéâtres, et, à la lueur de trois chandelles, ils travaillaient leurs morceaux de carton, quand un coup de poing heurta la porte […][97](FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 763-4)

---

[97] [...] — Levem isso! Vocês poderão examiná-las mais à vontade em casa!
O esqueleto surpreendeu-os pela proeminência da mandíbula, os buracos dos olhos, o comprimento assutados das mãos. Faltava-lhes uma obra explicativa. Voltaram ao consultório de Vaucorbeil e, graças ao *Manual d*e Alexandre Lauth, aprenderam as divisões do esqueleto, admirando-se com a coluna vertebral,

Ou seja, saem da leitura, fazem da forma como leem, fazem daquilo que leem, maneiras de viver. Leem sobre anatomia e conseguem um manequim para poderem ver o que leram no próprio esqueleto, bem como conseguirem colocar em prática aquilo que estudaram. A leitura ganha duração, ganha vivência. O que se encontrava no livro tornava-se uma possibilidade para eles, é vivido, vivenciado, no contato com o esqueleto. E não precisa ser necessariamente a leitura de literatura para que a leitura seja uma possibilização de si, porque o que se vive, o que se prolonga, é a linguagem, a frase, há a citação até literal do que está escrito no livro, é isso que eles repetem, há um prolongamento do que se lê, que inclusive aparece como complexo e difícil para os personagens:

> [...] l'expérience esthétique consiste précisément en ce ralentissement et en l'acceptation de ce prolongement. C'est la

---

dezesseis vezes mais forte, dizia-se, do que se o Criador a tivesse feito reta. Por que precisamente dezesseis vezes?

Os metacarpianos afligiram Bouvard. Obstinado pelo crânio, Pécuchet perdeu a coragem diante do esfenoide, embora se parecesse com uma "sela turc ou túrcica". Quanto às articulações, eram recobertas por excessivos ligamentos que as ligavam aos músculos. Mas não era cômodo descobrir as inserções e, chegando às goteiras vertebrais, desistiram completamente.

Pécuchet disse então.

— E se voltássemos à química? Pelo menos para usar o laboratório?

Bouvard protestou, ele acreditava se lembrar de que simulacros de cadáveres eram fabricados para serem usados em países quentes.

Escreveu a Barberou, que lhe mandou informações. Por dez francos mensais, era possível obter um dos homenzinhos do senhor Auzoux, e, na semana seguinte, o mensageiro de Falaise depositou uma caixa oblonga diante do portão.

Transportaram-na, muito emocionados, para a casa do forno. Quando as tábuas eram despregadas, a palha caiu, os papeis de seda escorregaram e apareceu o manequim. Era cor de tijolo, calvo, sem pele, sarapintado de inúmeros filetes azuis, vermelhos e brancos. Não se parecia de forma alguma com um cadáver, mas com uma espécie de boneco, muito feio, muito limpo e que cheirava a verniz.

Depois, abriram o tórax e viram dois pulmões, semelhantes a duas esponjas, o coração como um enorme ovo, um pouco de lado, o diafragma; os rins, todo o conjunto de entranhas.

— Ao trabalho! – conclamou Pécuchet.

Passaram nisso o dia e a noite.

Envergaram aventais, como estudantes de medicina nos anfiteatros e, à luz de três candeeiros, trabalhavma com suas peças de papelão, quando ouviram um soco na porta [...] (FLAUBERT, 2007, p. 95-96)

> réponse mentale apportée à la complexité inhérente aux formes perçues [...][98] (MACÉ, 2011, p. 111)

O que queremos destacar aqui é esse modo de viver, esse viver a literatura, ou qualquer outra leitura, qualquer outra figura, tomada como uma experiência estética, isso que se torna uma figura com a qual o leitor tem a chance de se integrar, a qual entra na sua "constituição". Aquilo que Flaubert lê passa a fazer parte dele, inclusive como possibilidade de um porvir:

> [...] eu estou lendo agora os contos para crianças de Mme. d'Aulnoy, numa velha edição em que eu colori as imagens com a idade de seis ou sete anos. Os dragões são rosas e as árvores azuis; há uma imagem onde tudo está pintado de vermelho, até o mar. Eu me divirto muito com esses contos. Você sabe que é um dos meus velhos sonhos escrever um romance de cavalaria [...] (FLAUBERT, 2005, p. 111)

É possível perceber tanto a criação da figura que Flaubert faz a partir do livro, já quando criança (na escolha por como pintou as imagens do livro) e que continuaram povoando sua imaginação, quanto a projeção de tornar isso outra figura no desejo de criar um romance de cavalaria, marcado pelo fantástico, no caso, os dragões. Neste ponto, é possível perceber uma projeção do porvir, uma imagem que ficou em sua mente, um anterior, uma possibilidade de significado colocada em reserva, neste caso, não se concretizou, retomando a citação de Macé (2011), em que ela trata do caráter profético da alegoria, a profecia pode não se realizar, mas fica ali no imaginário, como desejo, vontade, constituindo o indivíduo e tornando-se também uma maneira de viver, uma maneira que envolve a vontade de.

---

[98] [...] a experiência estética consiste precisamente nesse abrandamento e na aceitação dessa prolongação. É a resposta mental à complexidade inerente das formas percebidas [...]

Bouvard e Pécuchet, como leitores, também vivem essa não realização em vários momentos, aliás, os capítulos, ao serem considerados um “fracasso” de leitura, pelo menos na concepção de leitura mais enciclopédica, daquela leitura didática com a qual se aprende algo, acabam por configurar-se como uma profecia proveniente da figura: poderia ser aquilo, figura-se aquilo, tenta-se até alcançar aquilo, mas fica somente como uma profecia não realizada. Peguemos, para ilustrar a questão aqui, um exemplo que mais se aproxima da construção de uma obra:

> […] Bouvard s’était assis, Pécuchet marchait de long en large dans le musée. Quand le pot à beurre frappa ses yeux, et s’arrêtant tout à coup :
> — Si nous écrivions la vie du duc d’Angoulême?
> […]
> — Nous ne savons pas, dit Bouvard, ce qui se passe dans notre ménage, et nous prétendons découvrir quels étaient les cheveux et les amours du duc d’Angoulême !
> Pécuchet ajouta :
> — Combien de questions autrement considérables, et encore plus difficiles !
> D’où ils conclurent que les faits extérieurs ne sont pas tout. Il faut les compléter par la psychologie. Sans l’imagination, l’histoire est défectueuse.
> — Faisons venir quelques romans historiques! [...][99](FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 826)

[99] [...] Bouvard sentara-se. Pécuchet andava no museu para lá e para cá, quando a mantegueira lhe chamou a atenção e, parado de repente, sugeriu:

– E se escrevêssemos a vida do duque de Angoulême?

[...]

– Não sabemos o que acontece em nossa casa e pretendemos descobrir como eram os cabelos e os amores do duque de Angoulême!

Pécuchet acrescentou:

– Quantas questões verdadeiramentes consideráveis, e bem mais difíceis!

Disso, concluíram que os fatos externos não são tudo. É preciso completa-los com a psicologia. Sem imaginação, a história é repleta de falhas.

– Vamos encomendar alguns romances históricos! [...] (FLAUBERT, 2007, p. 157-163)

Fazer a biografia do duque d'Angoulême fica somente como desejo na imaginação de Bouvard e Pécuchet, que resolvem ler mais para conseguir aquilo que acreditam lhes faltar e que possuem esperança de encontrar nos livros. Uma eterna falta que leva a uma eterna leitura, talvez aqui mais uma das figurações da leitura criada por Flaubert: a impossibilidade de parar de ler, porque sempre há a falta de algo para o indivíduo, como bem já assinalou a psicanálise, em especial Lacan. O indivíduo é sempre incompleto, e essa incompletude é o motor de nossa existência, é o desejo que nos move. A leitura, assim, é uma das formas de vivermos a busca de nossos desejos, lemos porque estamos sempre buscando, e a leitura é um procedimento que nos proporciona viver essa busca.

Nós, enquanto leitores, também a vivemos: será que a forma de agir dos nossos homenzinhos leitores vai mudar ao longo da obra? Será que a profecia da leitura como uma imagem de continuidade, de regularidade se tornará possível na obra? Talvez essa seja uma das maiores expectativas do leitor em relação à obra: uma busca pela imagem de uma leitura que, por assim dizer, seja bem-sucedida. E essa profecia não se concretiza. As leituras dos protagonistas são a imagem de um "fracasso" da leitura. Fracasso, se considerarmos que estamos sempre à espera de que a leitura nos traga algo, ofereça um modelo, uma direção. É claro que não acreditamos no fracasso mesmo da leitura, basta pensarmos no que Flaubert fez de suas próprias leituras ao produzir suas obras, uma leitura que se concretizou em outra coisa:

> [...] la lecture est cette pratique en prise permanente sur 'autre chose' que le texte, non par indifférence au sens mais par *intérêt* (par desir) pour les possibles que ce sens déploie. 'Autre chose': car en mettant le livre en phase avec soi, en s'aliénant au livre, le lecteur le déphase nécessairement, il en fait le support d'une actualisation impure, indissociable d'une protestation de difference. Il reconnaît une partie de lui-même en se glissant dans la situation fictive, mais il y déploie des gestes neufs: il compose un *déjà dit* avec une reliance qui est en soi subjectivante. C'est la discontinuité de l'auto-allégorie, faite d'accommodations mouvementées. Le livre est le support d'une actualisation désordonnée [...][100] (MACÉ, 2011, p. 225).

A leitura é esse movimento mesmo da possibilidade de ação porque passa a fazer parte do indivíduo, ainda que como uma rememoração, uma base. Porém, mais do que isso, é a desestabilização, a atualização desordenada. Haveria algo mais desestabilizador do que *Bouvard et Pécuchet*? Na obra, reconhecemos claramente uma parte de nós, reconhecemos a figura do leitor. Agora, algo que se coloca além disso é reconhecermos a figura da leitura ela mesma: desordenada, desestabilizadora, que fica como um apoio, mas um apoio que é só possibilidade. Desordenada e desestabilizadora, mas é nestas características que repousa uma grande e antitética capacidade da leitura: ser o "vecteur d'une mise en ordre du monde"[101] (MACÉ, 2011, p. 53). Retornaremos a essa questão da ordenação do mundo logo mais, além de, no último capítulo, retornar à ideia da construção do livro como uma grande figura da leitura, que é encenada.

---

[100] [...] a leitura é essa prática permanente de aspirar a 'outra coisa' que o texto, não por indiferença ao sentido, mas por *interesse* (por desejo) pelas possibilidades que o sentido abre. "Outra coisa": porque, colocando o livro em fase consigo, o leitor necessariamente o desloca, ele o torna o suporte de uma atualização impura, indissociável de um protesto de diferença. Ele reconhece uma parte de si mesmo entrando na situação de ficção, mas implementa novos gestos: ele compõe um *já dito* com uma confiança que, por sua vez, é subjetivadora. Esta é a descontinuidade da autoalegoria, feita de acomodações agitadas. O livro é o suporte de uma atualização desordenada [...]

[101] "vetor de uma ordenação do mundo"

Sua forma de viver com as figuras é tão curiosa que não se limita à leitura de textos verbais. Flaubert fixa-se até nos objetos e nas construções, procurando torná-las figuras por meio das palavras. Basta retomarmos os dois exemplos já apontados nesta tese: o papagaio descrito em *Un coeur simple* e a imagem do santo de "La Légende de saint Julien l'Hospitalier": o primeiro é resultado de sua fixação pelo papagaio empalhado, o qual tomou emprestado do Museu de História Natural de Rouen e manteve sobre a escrivaninha ao longo da confecção do conto; já o segundo, de sua fixação com a imagem do santo que se encontrava nos vitrais da catedral de Rouen e que também foi propulsor da produção do texto. Ambas as situações podem indicar não só um efeito que tais objetos e imagens causaram em Flaubert, mas como essas figuras povoaram a imaginação do escritor a ponto de fazê-lo querer recriar (ou ainda criar) uma figura delas em suas obras, com as quais os leitores conviveriam e criariam ainda outra figura. Parece haver uma fixação enorme por como viver com o que se lê (e aqui "ler" vai além da literatura, do texto verbal, relaciona-se a "ler" o mundo, tudo que o cerca) e como o que se lê permanece na mente como uma possibilidade e, portanto, passa a conviver com o leitor. A leitura, a concretização da figura, é

> [...] forme particulière de 'possibilisation' de soi. Les lectures dérivent alors dans le lecteur, disponibles à ce que le monde fasse d'elles une vérité; elles ne 's'appliquent' pas au réel, mais suscitent une circonstance, une mise en phase avec une nouvelle réalité [...][102] (MACÉ, 2011, p. 214).

[102] [...] forma particular de "empoderamento" de si mesmo. As leituras entram no leitor, prontas para que o mundo as torne verdade; elas não se "aplicam" ao real, mas criam uma circunstância, uma conexão com uma nova realidade [...]

A figura carrega em si a possibilização do que eu poderia ter sido, visto, feito, suscita uma circunstância, uma possibilidade de uma nova realidade. Flaubert realiza isso enquanto leitor ao produzir sua obra. Bouvard e Pécuchet também se confrontam com novas maneiras de lidar com a realidade quando se deparam com a leitura. Em ambos os casos percebemos a duração, o prolongamento,

> [...] la ‘redescription’ des expériences dans le discours figural, constituant deux modalités comparables, ou parallèles, de l’effet-retour de la lecture sur le réel. Au fondement de cette pensée se situe une parenté précieuse entre le *sens* et le *soi*, entre la intelligibilité du sens et la réflexivité du soi. La dynamique de la lecture y est centrée autour du passage du texte à l’agir, ce passage d’une configuration linguistique à un programme d’action, où le ‘modèle de’.devient un ‘modèle pour’[...][103] (MACÉ, 2011, p. 156).

Ou seja, a leitura para Flaubert, Bouvard e Pécuchet é a passagem para uma ação, é sair de uma figura e criar outra. O ato “[...] figure avec une grande force sensible le type très particulier d’unité intérieure[...]”[104] (MACÉ, 2011, p. 162), ou seja, permite ao sujeito conseguir figurar aquilo que se encontra em seu interior. Mais do que isso, a figura é aquilo com que podemos nos relacionar de fato. Observemos o trecho a seguir de uma carta de Flaubert a Maupassant, em agosto de 1878: “[...] você já acreditou na existência das coisas? Não é tudo uma ilusão? São só verdadeiras as relações, isto é, a maneira pela qual percebemos os objetos [...]” (FLAUBERT, 2005, p. 245). E a figura não é o meio

---

[103] [...] a "redescrição" das experiências no discurso figurativo, constituindo duas modalidades comparáveis ou paralelas do efeito — retorno da leitura na realidade. No fundamento deste pensamento, situa-se uma relação preciosa entre o *sentido* e o *si*, entre a inteligibilidade do significado e a reflexividade do eu. A dinâmica da leitura é centrada em torno da passagem do texto para a ação, esta passagem de uma configuração linguística para um programa de ação, onde o "modelo de" torna-se um "modelo para" [...]

[104] [...] figura com uma grande força sensível, o tipo muito particular de unidade interior [...]

pelo qual é possível relacionar-se com o mundo, já que é o que torna possível o acesso ao simbólico? Não nos relacionamos por meio de imagens? E o que possibilita que tenhamos acesso a essas imagens? A leitura. A leitura de tudo que está no mundo.

Questão ainda mais interessante no caso da obra flaubertiana é que o que lemos pode ser visto como uma figura mesmo do ato de ler, uma encenação. À questão da encenação, retornaremos no último capítulo, mas já apontamos aqui quantas figurações parecem possíveis de serem vistas e, ironicamente, continuadas na materialização desta tese, figura também de uma possibilidade de leitura da obra.

Enfim, o que pretendemos fazer adiante é revisitar alguns conceitos e ideias já trabalhadas por nós, analisando-as como figura, como procedimentos produzidos por um leitor (antes de mais nada), concretizados na figura de leitores e direcionados, obviamente, já que é um romance que se pretende publicar, para leitores.

2. Do socioleto ao idioleto, ou de como a besteira pode ser produtiva

Para continuar a análise da figura, queremos retomar uma discussão muito importante para nós no mestrado: a besteira e o senso comum presentes em *Bouvard et Pécuchet* como uma potencialidade para a criação de um discurso que acaba por utilizar-se exatamente da própria besteira e do próprio senso comum, colocando-os em evidência, ridicularizando-os, inserindo-os em

uma nova dinâmica, a fim de produzir algo novo a partir do já dito. Agora, por sua vez, acrescentamos à discussão as noções de socioleto e de idioleto barthesianas, com a finalidade de discutir como a besteira e o senso comum da obra flaubertiana desembocariam na escritura e no estilo, para, a partir disso, pensarmos na leitura.

Parece ser possível observar, desde o ínicio, que Flaubert cria, em *Bouvard et Pécuchet*, uma obra que se centra na noção de escritura, que se organiza a partir do cientificismo do século XIX, e, ao mesmo tempo, da restrita compreensão de leitura da burguesia (aliás, não só desse grupo, mas, ampliando a discussão, da leitura romântica em si, atacada ferozmente[105]). Neste ponto, aliás, talvez a problemática insira-se em uma lógica ainda mais intensa: uma discussão mesma sobre os discursos que envolam a doxa a partir, especialmente, do uso dos códigos de opiniões correntes, um uso que se opera de forma a, inclusive, tornar irreconhecível o próprio autor, como veremos adiante.

Os códigos de opiniões correntes, aliás, ligam-se relevantemente à noção de reescritura[106] em Flaubert, ainda que a reescritura e a cópia não estejam ligadas somente a eles. Sobre essa problemática em *Bouvard et Pécuchet*, Debray-Genette (1988, p. 27) afirma que o autor é "[...] habité par la folie de la lecture préparatoire, et, chose plus précieuse, par celle de la copie. Non

---

[105] Não seria a primeira vez que Flaubert faria isso; a ideia permeia toda sua obra. Podemos nos lembrar de *Madame Bovary* e a zombaria que há em relação às leituras que Emma faz. De alguma maneira, já parece haver, aos poucos, certa encenação de uma incompetência de leitura romântica, na medida em que esta seria considerada como a experiência exemplar para o sujeito, o que culmina numa ironia total desta leitura em *Bouvard et Pécuchet.*

[106] Em Flaubert, não se trata simplesmente de *récriture*, escrever de novo, mas de *réécriture*, pois o movimento de reescrita é imbuído da discussão a respeito da escritura, do próprio ato de escrever.

seul ement il nous a laissé des listes de livres lus ou consultés, mais des pages entières de ‘recopiages’ [...]”[107].

É exatamente considerando essas questões que norteiam a obra (cópia, discurso do cientificismo e besteira), que o burguês apresenta ao ler (aqui talvez não fosse exagero pensar que isso ocorre, claro, quando ele lê o mundo também), que propomos uma leitura da besteira e de sua possibilidade de ser produtiva. Acreditamos também que essa discussão associa-se diretamente às noções de socioleto e idioleto de Roland Barthes, das quais partimos.

Roland Barthes, em seu artigo *A divisão das linguagens*, trata da divisão social da linguagem, remetendo-se ao idioleto e ao socioleto. O primeiro, para o crítico, seria a unidade idiomática reconstituindo-se “no nível do locutor, provido de uma linguagem própria, de uma constante individual de palavra” (BARTHES, 2012, p. 117), ou seja, noção que se presentifica no estilo, no uso particular que o escritor faz da linguagem. Fiquemos com essa definição, por enquanto, pois retornaremos a ela mais adiante, após tratarmos da besteira de fato. O segundo, por sua vez, tal qual já inevitavelmente tratara Saussure, coloca-se ao lado da sociedade e seriam “essas linguagens sociais recortadas na massa idiomática” (BARTHES, 2012, p. 125).

Essas linguagens sociais, por sua vez, encontram-se nos romances, como forma de fixar o realismo social e, obviamente, apresentar para o leitor um ponto de identificação, um espaço em que ele possa encontrar correspondência.

---

[107] [...] habitado pela loucura da leitura preparatória, e, coisa mais preciosa, pela loucura da cópia. Não somente nos deixou as listas de livros lidos ou consultados, mas também páginas inteiras ‘de recópias’ [...]

Ou seja, os romances pautam-se na cópia[108] das linguagens coletivas (normalmente para personagens secundárias, já o herói deve permanecer atemporal), ou, ainda mais interessante para nós, tal qual Balzac o faz, ele pode pautar-se na mímese dos códigos de opinião corrente. O autor faz isso quando insere no texto um discurso de opinião comum (doxa), ou seja, a personagem trata sobre determinado assunto como a sociedade espera que determinado indivíduo que ocupa aquele espaço na sociedade trate sobre o referido assunto. O autor estaria, assim, segundo Barthes, apenas a copiar "a cópia (cultural) dessa linguagem" (BARTHES, 2012, p. 119).

Ao observar isso em Balzac, é claro que Barthes salienta a mesma lógica em Flaubert e, mais especificamente, em *Bouvard et Pécuchet*. O crítico suspeita que há ingenuidade nesse processo de mímese dos códigos por parte do primeiro autor, mas a mesma suspeita não recai sobre o segundo. Flaubert iria além,

> [...] não se deixa levar à reprodução de simples tiques (fonéticos, léxicos, sintáticos); ele tenta pegar, na imitação, valores de linguagem mais sutis e difusos, e captar o que se poderia chamar de *figuras de discurso*; e sobretudo se nos referimos ao livro mais "profundo" de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, a *mímesis* é sem fundo, sem arrimo: as linguagens culturais – linguagens das ciências, das técnicas, das classes também: a burguesia – são citadas (Flaubert não se deixará iludir por elas) [...] (BARTHES, 2012, p. 119).

Retornando à doxa, ao senso comum, à opinião corrente, ou seja, à mediação cultural através da qual o poder (ou o não poder) fala, cremos ser possível observar que *Bouvard et Pécuchet* possui como estratégia de

[108] Ressaltamos que esse é um dos expedientes visíveis, legíveis, mas não é o único.

composição, como escolha de linguagem, o uso de discursos encráticos. Esse é aquele submisso à doxa e encontra-se:

> [...] em toda parte: é um discurso difuso disseminado e, por assim dizer, osmótico, que impregna as trocas, os ritos sociais, os lazeres, o campo sócio-simbólico [...] é um discurso pleno, nele não há lugar para o outro (donde a sensação de sufocamento, de pegajosidade que pode provocar naqueles que não participam dele) [...] é uma linguagem não marcada, produtora de uma intimidação amaciada [...] (BARTHES, 2012, p. 128-9).

Esse discurso disseminado, o senso comum, permeia a obra em vários níveis. Desde o uso dos códigos de opinião corrente nas conversas, nas emissões de julgamentos, opiniões etc., das personagens, passando pelas retomadas de áreas do conhecimento (relembrando que cada capítulo é dedicado a uma área diferente, e, para tratar delas, há uma retomada dos discursos correntes sobre a área), pela leitura problemática de obras, pelo *Dictionnaire des idées reçues*, até, enfim, a cópia da cópia de discursos que retomam a doxa; tudo é elemento central dentro da lógica de construção da obra flaubertiana.

É elemento central, por sua vez, porque é aquilo com que se vive, o senso comum participa da lógica de organização da forma de viver. Salientamos que, embora os estudos de Macé centrem-se muito na leitura da literatura para tratar das formas de ler e das maneiras de viver, nós estamos considerando que não só a leitura da literatura organiza nossas formas de viver, mas a leitura de todo e qualquer texto, de toda e qualquer figura, leitura de tudo que está no mundo e organiza o simbólico. Isso se justifica pelas próprias leituras que Flaubert faz, que não se limitam à literatura, mas que impregnam sua obra, sua

vida, e participam das relações e das escolhas que ele faz no momento de sua produção. A pesquisa e a cópia, para ele, são de suma importância para o processo de escrita.

Dentro dessa leitura do mundo, o senso comum, o clichê, é ler a linguagem que permeia o mundo e por meio da qual também se vive, a qual se torna também uma forma de viver. Macé retoma *L'experience du proverbe*, de Paulhan, para pensar a importância que os provérbios, que o senso comum, assumem, fazendo da "lecture une expérience intentionnelle particulière, dans laquelle le sujet se porte 'en avant' de lui-même — juste un peu, mais toujours"[109] (MACÉ, 2011, p. 211).

Questão que nos interessa bastante, salientada por ela, é a força que o lugar comum possui no diálogo: para tratar disso, Macé observa que Paulhan percebeu que os locutores esforçavam-se bastante para fazer aparecer o senso comum em suas interações,

> [...] à les faciliter, et même à recomposer autour d'eux les donnés de la situation presente, afin de se reconnaître dans les mots partagés; le dialogue "rattrape" les proverbes, comme si les proverbes lancés étaient effectivement en avance, et devenaient la source d'une nouvelle assurance pour celui qui parle. Ils suscitent "l'attention, et presque la coopération" de ceux qui les utilisent, leur effort et leur souci [...][110] (MACÉ, 2011, p. 212).

O senso comum, assim, é uma maneira compartilhada de viver, é uma base, um modelo, uma figura que suscita reconhecimento, convivência, é um

---

[109] [..] leitura uma experiência intencional particular, na qual o sujeito se coloca em frente de si – somente um pouco, mas sempre [...]

[110] [...] para facilitar, e até mesmo para recompor em torno deles os dados da situação atual, para serem reconhecidos em palavras compartilhadas; o diálogo "alcança" os provérbios, como se os provérbios iniciados fossem de fato adiantados e tornaram-se a fonte de uma nova garantia para o falante. Eles despertam "a atenção, e quase a cooperação" daqueles que os usam, seus esforços e sua preocupação [...]

viver com, e, principalmente, um viver sem ser sozinho, isolado, porque é relacionar-se não só com o mundo, com outras imagens, mas com outros indivíduos. A leitura é por excelência um processo de individuação, como veremos mais adiante, contudo uma individuação que em muito leva a um resultado de estar no mundo de outra(s) maneira(s), o que envolve, logicamente, um relacionar-se com o outro, já que a criação da figura, quando concretizada em uma obra (e aqui não nos referimos somente a um livro, pode ser um jardim, por exemplo), é com o pressuposto de que, de alguma forma, outras pessoas verão, viverão essa imagem.

Outra questão interessante para nós aqui está no que a reposição contínua, espiralar e ininterrupta da doxa revela: a besteira. Já que se trata de um discurso que se coloca no nível da opressão (Cf. BARTHES, 2012, p. 130) e, estruturalmente, no campo do discurso, é uma verdadeira língua, ele “se define não pelo que permite dizer, mas pelo que obriga a dizer” (BARTHES, 2012, p. 131). Dessa forma, é um discurso partilhado que se coloca como natural sem que haja reflexão sobre ele, constitui-se na “inversão do pensado em ‘vivido’ (não pensado)” (BARTHES, 2012, p. 131).

Considerando essas questões, passemos a uma análise mais detalhada do senso comum e da besteira, para observarmos como ela também pode representar uma potencialidade de viver, relacionar-se, bem como de produção, para, posteriormente, voltarmos a trabalhar a associação dessa potencialidade com o idioleto, o qual se coloca como possibilidade discursiva de um uso produtivo e reflexivo da linguagem, ou seja, o estilo.

3. Senso comum, besteira e produtividade

Flaubert parte, em *Bouvard et Pécuchet,* de uma questão bastante interessante e totalmente atrelada à do socioleto:

> [...] Flaubert paraît cautionner des interprétations de ce type lorsqu'il écrit – et très tard, quelques mois avant sa mort – cette phrase souvent citée: "Les sous-titre serait: Du défaut de method dans les sciences". Mais lisons la suite: "Bref, j'ai la pretention de faire une revue de toutes les idées modernes", c'est dans les "idées" memes qu'il le trouve – dans les systèmes de pensée, dans les sciences […][111] (GOTHOT-MERSCH, 1979, p. 20-1).

Essa "revisão de todas as ideias modernas" é trazer para o texto, de maneira bastante pontual e consciente, a doxa, o senso comum, o clichê. Isso, por sua vez, reflete-se em vários níveis dentro da obra, pois a doxa está nos diálogos comuns travados entre as personagens em geral, bem como na cópia insistente de outros textos (lembremo-nos de que Flaubert leu e fichou cerca de 1500 volumes sobre as áreas de conhecimento exploradas por nossas personagens, e é possível encontrar na obra diversos trechos copiados desses volumes). Sobre o clichê afirma Pierrot:

> … le cliché et le stéréotype, de par leur origine étymologique, évoquent l'image de la « frappe », reproduisant la même figure, le même caractère. Structures signifiantes figées, le cliché et le stéréotype sont reçus à la fois comme des formules et des pensées rebattues : de même que le proverbe ou la maxime, ce sont des « forme-sens» qui ne sont analysables que dans le discours. C'est en effet à l'intérieur d'un contexte énonciatif qu'ils apparaissent comme emprunt, déjà dit, faisant appel à une mémoire du texte... (PIERROT, Anne Herschberg,

[111][...] Flaubert parece endossar interpretações deste tipo — e muito tarde, alguns meses antes de sua morte — assim que escreve esta frase muitas vezes citada: "O subtítulo será: Da falta de método na ciência." Mas lendo em seguida: "Em suma, tenho a pretensão de fazer uma revisão de todas as ideias modernas", e é nas "ideias" mesmo que a questão se encontra — nos sistemas de pensamento, na ciência [...]

> http://www.item.ens.fr/index.php?id=377262. Acesso em: 15/09/2011.) [112]

> ...le cliché rejoint ainsi la connotation autonymique définie par J. Rey-Debove comme «le modèle sémiotique (...) par lequel l'encodeur emploie pour parler du monde (et non des signes) une séquence rapportée de telle sorte qu'il emploie et qu'il cite tout à la fois ». Ce modèle pourrait ainsi rendre compte de la réflexivité de la forme-sens qu'est le cliché... (PIERROT, Anne Herschberg , http://www.item.ens.fr/index.php?id=377262, Acesso em: 15/09/2011)[113]

O clichê é, pois, a reprodução de uma figura já fechada, de uma fórmula já conhecida, e que só aparece no interior de um contexto enunciativo, no interior de um discurso, bem como funciona para “falar do mundo”, ou seja, encontra-se na esfera dos discursos endocráticos, os quais existem no poder, logo, falam do mundo. É claro que o uso desses discursos em uma obra que busca “denunciar” como o mundo é permeado por eles leva a um paradoxo curioso. Um exemplo desse paradoxo poderia ser observado em um momento bastante específico de nossas personagens. É sabido que os protagonistas leem sobre as áreas do conhecimento e tentam colocá-las em prática, ou seja, buscam, por meio de discursos científicos, interferir na realidade. O que ocorre, por sua vez, é sempre o fracasso dessa prática, sem que Bouvard e Pécuchet percebam que a pura e simples aplicação desses discursos à realidade não funciona, e isso os coloca, portanto, como imbecis, os quais não conseguem

---

[112] Tradução nossa: [...] O clichê e estereótipo, por sua etimologia, evocam a imagem da “repetição” reproduzindo a mesma figura, o mesmo personagem. Estruturas significativas fixas, o clichê e o estereótipo são recebidos como ambas as fórmulas e pensamentos triviais: assim como o provérbio ou máxima, eles são "forma-significado" que são analisados no discurso. Na verdade, é dentro de um contexto enunciativo que aparecem como empréstimo , o já dito disse, apelando a uma memória do texto [...]

[113] Tradução nossa: [...] O clichê se junta à conotação definida por J. Rey-Debove como "o modelo semiótico (...) pelo qual o codificador utiliza, para falar do mundo (e não dos signos), uma sequência relatada de tal maneira que ele a emprega e a cita imdeiatamente" Esse modelo poderia muito bem explicar a refletividade da forma-significado que está no clichê [...]

pensar e refletir sobre o que ocorre ao seu redor. Ao mesmo tempo, eles, ao colocarem em prática aquilo que leram, acreditam não compartilhar da besteira que encontram nos outros:

> […] Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer.
> Des choses insignifiantes les attristaient : les réclames des journaux, le profil d'un bourgeois, une sotte réflexion entendue par hasard [...][114] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p.915)

Mais curioso ainda é que o trecho citado acima se encontra no "Capitulo VIII", no momento em que a aventura ocorre no campo da filosofia. Por se julgarem superiores aos demais, enclausuram-se de tal forma que, ao fim, somente lhes parece possível o suicídio. Contudo, não o fazem, pois se maravilham com a possibilidade da religião, compartilhando-a, num primeiro momento, com os demais habitantes da região, enternecidos pelo ritual da Missa do Galo, ritual esse que não se encaixaria na ideia de racionalidade, resultando, assim, novamente, em besteira dos nossos protagonistas, já que passam uma vez mais a compartilhar da doxa:

> [...] Ils écoutèrent l'Évangile et le *Credo* [...] Cependant les vieux, les jeunes, les pauvresses en guenilles, les fermières en haut bonnet, les robustes gars à blonds favoris, tous priaient, absorbés dans la même joie profonde [...] Cette foi des autres touchait Bouvard en dépit de sa raison, et Pécuchet malgré la dureté de son cœur [...][115] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p.919)

Lógica parecida com a dos provérbios, quanto senso comum poderia ser

---

[114] [...] então uma faculdade lastimável desenvolveu-se em seu espírito: a de ver a tolice e não tolerá-la mais. Ficavam tristes com as coisas insignificantes: os anúncios nos jornais, o perfil de um burguês, uma reflexão idiota ouvida por acaso [...] (FLAUBERT, 2007, p. 268).

[115] [...] ouviram o Evangelho e o Credo [...] Entrementes, os velhos, os jovens, as mendigas esfarrapadas, as fazendeiras com toucados altos, os rapazes robustos de suíças louras, todos oravam, envoltos no mesmo jubilo profundo [...] Aquela fé contagiou Bouvard, a despeito de sua razão, e Pécuchet, malgrado seu coração empedernido [...] (FLAUBERT, 2007, p. 272-3).

aplicada aqui ? O que é compartilhar a doxa? A oração também é um modelo, também é texto, também é uma figura que carrega consigo o simbólico, também suscita atenção e cooperação. Ao utilizá-la, aliás, ao utilizar o senso comum no geral, o que parece que fazemos, o que parece que nossos protagonistas fazem, o que parece que nosso autor faz é:

> [...] aider les mots. D'aider les mots à quoi? À avoir leur force et leur poids, c'est-à-dire à être vrais, ou plutôt à devenir vrais, à se "prouver" et à se rejoindre eux-mêmes dans une situation, un emploi, une circonstance de vie [...][116] (MACÉ, 2011, p. 213).

Assim, os discursos vivem em quem lê, são ponto de identificação e, mais do que isso, são formas que estão ali, foram lidas, ouvidas, esperando para serem "vividas" pelos interlocutores. Flaubert parece saber bem disso porque vive a lingugem de maneira intensa e parece procurar, em algum nível, esse ponto de possibilidade de compartilhamento com seu leitor, chegando ao ponto de criar para essa figura, que é o senso comum, uma figuração dele mesmo na obra, ponto que retomaremos no último capítulo.

Retomando o compartilhamento da doxa, bastante interessante também é que esse mesmo ponto paradoxal e ambíguo se reflete no autor[117] (obviamente que neste encontrar-se exterior ao discurso é muito mais latente). Para Barthes, quando Flaubert mimetiza os códigos de opinião corrente, ele tornar-se-ia irreconhecível, já que não deixa claro

---

[116] [...] ajudas as palavras. Ajudar as palavras a o quê? A ter sua força e seu peso, isto é, serem verdadeiras, ou melhor, se tornarem realidade, provar a si mesmas e se juntar em uma situação, um trabalho, uma circunstância da vida [...]

[117] Essa aproximação aqui se pauta no fato de que muitos são os estudos que problematizam esse duplo que ocorre entre o autor e suas personagens, acontecendo de várias formas, a começar pela própria ideia de que os três se colocariam, já de início, na função de copistas. Contudo, não desenvolveremos mais isso por ora.

> [...] se ele próprio se torna *definitivamente exterior* ao discurso que ele "toma emprestado" [...] se Flaubert, burguês, fala a linguagem da burguesia, nunca se sabe a partir de que lugar essa enunciação opera: um lugar crítico? Distante? "Viscoso"? [...] (BARTHES, 2012, p. 119).

Para continuarmos a tratar do senso comum, tomemos o *Dictionnaire des idées reçues,* o qual aponta para uma potencialização desse paradoxo: a catalogação de um conhecimento está na ideia da confecção de um dicionário, sendo necessário que haja uma concepção de verdade quando se define. Ao mesmo tempo, no entanto, antes que a leitura avance, o clichê já provoca um desconforto que não possibilita o tom de verdade ao dicionário (podemos pensar que isso ocorre em virtude de não aparecer nele a definição que se espera, mas também, por outro lado, não deixa de haver identificação). As duas epígrafes do fragmento do dicionário, como se pode ver, reforçam tanto a identificação quanto o senso comum:

> [...]*Vox populi, vox Dei.*
> Sagesse des nations.
>
> Il y a à parier que toute idée publique, toute convention reçue, est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre.
> CHAMFORT, *Maximes.* [...][118](FLAUBERT, 1952, V. 2, p.999)

As epígrafes se constituem, primeiramente, como sabedoria das nações, como máximas, ou seja, clichês, que, inclusive, se configuram como um paradoxo, isso porque a primeira oferece à forma adotada (a do dicionário) uma feição de verdade, enquanto a segunda mostra a tolice que se impregna no

---

[118] [...] *Vox populi, vox Dei.*
Sabedoria das nações.
Pode-se apostar que qualquer ideia pública, qualquer convenção herdada, é uma tolice, pois foi conveniente à maioria. Chamfort, *Maximes*. [...] (FLAUBERT, 2007, p. 365).

senso comum. A partir disso, o leitor se desconcerta, pois se identifica com as definições, sendo que, ao mesmo tempo, não o poderia, já que teria de se inserir num contexto de besteira. Aliás, o que se pode esperar desta construção? O deslocamento daquilo que se espera da forma parece ser inevitável, perturbando definitivamente o que viria a ser essa leitura que se faz. A problemática observada mais pela ótica da leitura será analisada mais adiante.

É possível destacar duas definições, das muitas que constam no dicionário, para ilustrar o que foi apontado, mas que também servem como material de uma reflexão sobre elementos cruciais para a questão teórica que desenvolvemos: "[…] BIBLIOTHÈQUE. Toujours en avoir une chez soi, principalement quand on habite la campagne […][119]" (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 1001), e "[…] DICTIONNAIRE. En dire : N'est fait que pour les ignorants […][120]"(FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 1006),

Intrigantes essas definições, pois parecem não só repor o clichê, mas também o expandir, uma vez que alcançam o máximo do exagero no próprio processo de escrever ao descaracterizarem essa escrita, mas também ao reforçarem-na: o dicionário, por exemplo, é feito para os ignorantes, mas como fugir dele se é necessário compartilhar da doxa para poder entender o mundo que se presentifica a partir das relações permeadas pela linguagem? A biblioteca, por sua vez, é um espaço crucial para o clichê e para a possibilidade do texto flaubertiano, pois, ao mesmo tempo em que ela se apresenta em sua definição como necessária, também seria vista com desconfiança, já que sua

[119] "[…] Biblioteca: sempre ter uma em casa, sobretudo quando se mora no campo […]" (FLAUBERT, 2007, p. 367).
[120] "[…] Dicionário: zombar dele: é feito apenas para os ignorantes […]" (FLAUBERT, 2007, p. 370).

definição encontra-se em um espaço em que pouco se confia nas definições dadas. Enfim, os paradoxos se multiplicam e parecem prontos para explodir em significações.

Vale a pena reforçar também que os próprios capítulos de *Bouvard et Pécuchet* podem ser o clichê, não só pela cópia de enunciados que já configuram em outros livros, mas também pela própria escolha daquilo que se pode, com restrições, denominar a matéria dos capítulos: agricultura, medicina, literatura, geologia, religião, filosofia, educação das crianças, amor; enfim, são todos tópicos que, além de passíveis de discussões, se configuram sempre como temas de conversas, de leituras, inclusive, eles são tão clichês que, além de serem tratados de maneira bastante detalhada nos capítulos, retornam ao romance em conversas, em situações[121]. As temáticas inserem-se em uma grande lógica da repetição.

O tratar desses tópicos constrói-se como fio narrativo em *Bouvard et Pécuchet*. A problemática que se instaura, por sua vez, concerne à concepção de conhecimento, que se encontra sempre embutida na doxa, já que o senso comum se coloca como um discurso de verdade a ser introjetado pelo indivíduo, sem que haja necessidade de reflexão, pois o discurso já é dado como verdade, o que só faz, como vimos, multiplicar a besteira. O conhecimento, por sua vez, estaria associado não somente à organização de informações e fatos da realidade, mas também a uma organização possível, em virtude de uma compreensão, de uma percepção intelectual acerca do assunto, de uma

[121] Vale ressaltar aqui que esse é só um dos inúmeros momentos da obra em que ocorre o processo de repetição. A repetição é essencial para a construção do texto flaubertiano, operando em vários níveis, seja na relação autor x personagens, seja entre as personagens, seja ainda na própria repetição dos socioletos.

capacidade de observar a realidade e dela extrair o que é relevante. Essa capacidade só se tornaria factível na medida em que o homem dispõe do pensamento, que é a faculdade de formular ideias, juízos, conceitos. A concepção de pensamento, assim, é um elemento a ser considerado quando se observa uma obra como *Bouvard et Pécuchet*, já que a capacidade de formular ideias a partir da realidade seria um movimento complexo instaurado tanto nos atos das personagens como na composição do texto por parte do autor.

O pensamento, em Deleuze, aparece como crucial em sua obra, pois haveria uma proposta de retirar a filosofia do estado de pouca mobilidade em que se encontra, em virtude da representação. Isso faz que o pensar retorne à atividade do filósofo, sendo que o pensamento só poderia emergir pela diferença, buscando sair da necessidade constante de conceituação que foi construída:

> [...] na verdade, os conceitos designam tão-somente possibilidades. Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento [...] (DELEUZE, 2009, p. 202-3).

O trecho aponta para uma necessidade de pensar, de construir raciocínios novos, de criar uma nova relação em que se destrua a imagem que se tem de pensamento, ou seja, a destruição de uma imagem já estabelecida. O procedimento deveria ocorrer não só na crítica, mas também no processo de criação, uma criação que não se pautasse mais na imagem que se tem de criação, mas na qual se procurasse a gênese do ato. Para a existência do novo, seria necessário a misosofia, o ódio ao conhecimento, a sua recusa.

Existiria, assim, no texto de Flaubert, uma tensão entre a reprodução do conhecimento, de conceitos, de ideias, e a confecção de algo novo com isso, ou ainda, a denúncia da reprodução. Mais uma vez o senso comum, o clichê, retorna como um indicativo da acusação do autor feita acerca daquilo que já foi pensado, como um elemento que delata o apoio do pensamento num espaço infrutífero. Deleuze aponta o senso comum como o espaço do qual é retirada aquela imagem do pensamento, que acaba sendo tomada como verdadeira, como natural, como pré-filosófica, aquela que todo mundo já sabe, logo:

> [...] Pouco importa, então, que a filosofia comece pelo objeto ou pelo sujeito, pelo ser ou pelo ente, enquanto o pensamento permanecer submetido a esta imagem que já prejulga tudo, tanto a distribuição do objeto e do sujeito quanto do ser e do ente. Podemos denominar esta imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral [...] (DELEUZE, 2009, p. 192).

Quando Flaubert se vale do discurso do senso comum para construir sua obra, levando este uso ao seu ponto máximo no *Dictionnaire des idées reçues*, isso não aconteceria somente para fazer jorrar sua raiva ao burguês de maneira disfarçada, mas também para indicar a ausência de pensamento que se

instauraria no clichê. O uso deste recurso passaria a denunciar o senso comum como aquilo que não permitiria nada novo, que acabaria limitando o pensamento. No entanto, ao fazê-lo, ao exagerar na reprodução, na reposição do senso comum, o autor passaria a criar um texto que faria emergir o novo porque conseguiria encontrar, na repetição, a diferença, porque encontra, dentro do elemento reproduzido, o ponto no qual ele se tornaria uma construção diversa da primeira, pois o senso comum e a cópia reorganizar-se-iam na criação de uma coisa que já não é mais o discurso reproduzido[122]. Observemos a definição de pensar presente no *Dictionnaire des idées reçues*: "[...] PENSER. Pénible ; les choses qui nous y forcent sont généralement délaissées [...][123]" (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 1020).

De forma bem-humorada, o ato de pensar é traduzido por Flaubert como uma ação que é abandonada exatamente pelo seu caráter difícil, uma definição que acabaria por nos levar à suspeita de sua ausência, sendo possível somente aquilo que já foi pensado e estabelecido como conceito ou verdade. A dificuldade de pensar seria eminente e refletir-se-ia, inúmeras vezes, em nossos homenzinhos, como já observamos, anteriormente, em muitos trechos. Os protagonistas, de antemão, parecem sempre buscar referências nos livros, procurando somente reproduzir o que encontram neles e se decepcionam com o fracasso, e em todo este movimento não parece haver atos de pensamentos

---

[122] Toda a folia enciclopédica de Flaubert, todos os discursos que ele apresenta no texto servem pura e simplesmente, segundo Contador Borges, em sua leitura de *La Tentation de Saint Antoine* [*As tentações de Santo Antão*], para denunciar o próprio momento de escrever: "[...] a escrita. Tudo acontece como se a escrita de Flaubert num só movimento arruinasse o santo para glorificar a palavra [...] as tentações nascem do desejo de transfiguração da escrita. O santo se arruína para que a escrita desenvolva plenamente sua forma exuberante [...]." (BORGES, 2004, p. 229).

[123] "[...] Pensar: Algo penoso. As coisas que nos obrigam a pensar, no geral, são abandonadas [...]" (FLAUBERT, 2007, p. 379).

independentes, somente a crença em que a leitura, sozinha, possibilitaria a aquisição de conhecimento: "[...] Peu importait à Bouvard le procédé. Il voulait s'instruire, descendre plus avant dans la connaissance des mœurs [...][124]" (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 829).

Também é possível encontrar referência à ausência de pensamento nos fragmentos deixados por Flaubert acerca da "Conferência XII":

> [...] – O que faremos com isso?
> - Nada de refletir! Vamos copiar! A página deve ser preenchida, o "monumento" deve completar-se – igualdade de tudo, do bom e do mau, do belo e do feio, do insignificante e do característico. Só os fenômenos são verdadeiros [...] (FLAUBERT, 2007, p. 353).

A reflexão, para os personagens, parece não existir; o que existiria seria a cópia, a cópia como reprodução da verdade, como representação, como possiblidade de similitude. Seria assim que eles terminariam, como puros indivíduos da reprodução, como resultado direto do caráter opressivo do discurso encrático, retomando Barthes.

Retornando a Deleuze, o crítico indica que o ato de pensar não deve ser resultado de uma imagem dogmática, de algo que esteja no domínio do pensamento calcado na representação. Pensar deve se relacionar à ideia de diferença:

> [...] sabe que pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento. Sabe que o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer com que nasça aquilo que ainda não existe (não há outra obra, todo o resto é arbitrário e enfeite). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo,

[124] [...] O procedimento pouco importava a Bouvard. Queria instruir-se, aprofundar-se mais no conhecimento dos costumes [...] (FLAUBERT, 2007, p. 169).

> engendrar, “pensar” no pensamento [...] (DELEUZE, 2009, p. 213).

Esse novo “pensar” deveria, logo, não se focar mais no pressuposto do “Eu penso”, mas sim no de um “Eu rachado”, que seria uma rachadura no “Eu penso” para que se possa surgir o imprevisível, o novo, a diferença:

> [...] e é um *Eu* rachado por esta forma do tempo em que se encontra, enfim, coagido a pensar aquilo que só pode ser pensado, não o Mesmo, mas este “ponto aleatório” transcendente, sempre o outro por natureza, em que todas as essências são envolvidas como diferenciais do pensamento e que só significa a mais alta potência de pensar à força de também designar o impensável ou a impotência de pensar no seu uso empírico [...] (DELEUZE, 2009, p. 209).

Ou seja, o “Eu rachado” pode imaginar, pode ir além do pensamento que já é dado como verdade, encarnando aquilo que só pode ser imaginado, o “inimaginável empírico”.

O “Eu rachado” e o não refletir, por sua vez, parecem encaminhar-nos para a besteira, sendo esta também recorrente em *Diferença e repetição,* de Deleuze:

> [...] a besteira não é o fundo, nem o indivíduo, mas a relação em que a individuação eleva o fundo sem poder dar-lhe a forma (ele se eleva por meio do *Eu*, penetrando o mais profundamente na possibilidade do pensamento, constituindo o não-reconhecido de toda recognição). Todas as determinações se tornam cruéis e más, sendo apreendidas tão-somente por um pensamento que as contempla e as inventa, esfoladas, separadas de sua forma viva, flutuando sobre este fundo morno [...] (DELEUZE, 2009, p. 219).

Esta relação que o indivíduo estabelece mostrar-se-ia como potencialidade para que o ato de pensar pudesse existir:

> [...] é verdade que esta faculdade mais lamentável torna-se também a faculdade régia quando ela anima a Filosofia como Filosofia do espírito, isto é, quando induz todas as outras faculdades a este exercício transcendente que torna possível uma violenta reconciliação do indivíduo, do fundo e do pensamento. Então, os fatores de individuação extensiva tomam a si próprios como objetos, de maneira a constituírem o elemento mais elevado de uma sensibilidade transcendente, o *sentiendum*; e, de faculdade em faculdade, o fundo é levado ao pensamento sempre como não-pensado, e não-pensante, mas este não-pensado se tornou a forma empírica necessária, sob a qual o pensamento, no *Eu* rachado (Bouvard e Pécuchet), pensa, enfim, o *cogitandum*, isto é, o elemento transcendente que só pode ser pensado ("o fato de que nós não pensamos ainda" ou "O que é besteira"?) [...] (DELEUZE, 2009, p. 220).

A besteira suscita, logo, aquilo que não foi pensado e, como tal, tende a ser rechaçado, excluído. É o que parece ocorrer algumas vezes com Bouvard e Pécuchet, que são ridicularizados por todos em virtude de, no momento de aplicarem aquilo que leem, colocarem-se em situações fora do senso comum:

> [...] Devant l'étonnement de leurs convives, Bouvard et Pécuchet ressentirent une véritable jouissance [...][125] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 755)

> [...] On dédaigna leur système. Ils en firent un article pour le journal de Bayeux, rédigèrent une note au préfet, une pétition aux Chambres, un mémoire à l'empereur.
>
> Le journal n'inséra pas leur article.
>
> Le préfet ne daigna répondre.
>
> Les Chambres furent muettes, et ils attendirent longtemps un pli des Tuileries.
>
> De quoi s'occupait l'empereur, de femmes sans doute ?
>
> Foureau, de la part du sous-préfet, leur conseilla plus de réserve [...][126](FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 980)

---

[125] [...] diante do assombro dos convidados, Bouvard e Pécuchet exultaram [...] (FLAUBERT, 2007, p. 84).

[126] [...] O sistema dos dois amigos foi desdenhado.

Eles escreveram um artigo para o jornal Bayeux, um bilhete ao Prefeito, uma petição à Câmara, uma dissertação ao Imperador.

O jornal não inseriu o artigo; o prefeito não se dignou a responder; as câmaras ficaram mudas e, por muito tempo, eles aguardaram um envelope do palácio. Com o que o Imperador estava ocupado? Decerto com mulheres.

Bouvard e Pécuchet parecem mesmo, em alguns momentos, penderem para a concepção de “Eu rachado”, como no momento em que percebem a besteira no outro, como citado anteriormente.

Contudo, a imaginação e o pensamento fora do senso comum, quando eles iniciam suas peripécias, pautar-se-iam na tentativa de representar a representação, de fazê-la funcionar como verdade. Isso porque a cópia é fundamental para nossos homenzinhos, logo, não se trataria ainda, a nosso ver, de uma capacidade de reflexão acerca da realidade. Pudemos perceber que aquilo que eles produzem de novo parece vir do descompasso produzido no momento de encontrarem a similitude engendrada no conceito de cópia. Parece faltar-lhes a capacidade de aprender, de “[...] penetrar no universal das relações que constituem a Ideia e nas singularidades que lhes correspondem [...]” (DELEUZE, 2009, p. 237).

A Ideia, para Deleuze, é condição de existência do pensamento e configurar-se-ia como um elemento estabelecedor de comunicação entre as faculdades, mas sem formar um senso comum. As Ideias são:

> [...] instâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade, capazes de engendrar em cada caso, segundo uma ordem que lhes pertence, o objeto-limite ou transcendente de cada faculdade [...] as Ideias, em vez de terem um bom senso ou um senso comum como meio, remetem a um para-senso que determina a única comunicação das faculdades disjuntas [...] (DELEUZE, 2009, p. 212).

Foureau, da parte do subprefeito, aconselhou-lhes mais reserva [...] (FLAUBERT, 2007, p. 342).

A retomada frenética de conceitos e de concepções[127] científicas e filosóficas, das ideias que circundam a realidade, acabaria por proporcionar novas formas de pensamento, sejam elas absurdas e pouco produtivas como as dos protagonistas, sejam elas inovadoras na produção de um texto singular como o de Flaubert. O embate entre senso comum e Ideia, entre pensamento e besteira percorreria a obra, criando uma grande dicotomia entre saber e aprender:

> [...] a representação e o saber modelam-se inteiramente nas proposições da consciência que designam os casos de solução; mas, por si mesmas, essas proposições dão uma noção totalmente inexata da instância que elas resolvem ou esclarecem [...]. A Ideia e o "aprender" exprimem, ao contrário, a instância problemática, extraproposicional ou sub-representativa: a apresentação do inconsciente, não a representação da consciência [...] (DELEUZE, 2009, p. 272).

A obra flaubertiana, assim, colocar-se-ia no limiar da tensão entre essas proposições, o saber, a cópia, que parecem surgir como um elemento indicador de uma ausência de pensamento. A busca pelo saber seria vaga e pouco frutífera, as personagens não conseguiriam aprender nada com a leitura que fazem, já que o aprendizado deles ficaria comprometido pela tentativa de acumular saberes.

Criar-se-ia, portanto, uma contradição mesma no que concerne à besteira quanto às personagens. Eles se enredariam numa lógica que concerne à busca do conhecimento, a partir do saber, o que demonstraria um mecanismo que os afastaria do pensamento, mas, ao mesmo tempo, em alguns momentos, os faria

[127] Mais do que concepções, aliás, as retomadas feitas parecem visar aos discursos, às formas discursivas que esses conceitos adquirem e que contradizem o próprio ato de refletir.

se resvalarem para o campo de uma besteira “produtiva”, já que acabariam saindo do senso comum em suas extravagâncias, fazendo coisas que não se ligam ao comum, ao usual:

> [...] a besteira (e não o erro) constitui a maior impotência do pensamento, mas também a fonte de seu mais elevado poder naquilo que o força a pensar. Esta é a prodigiosa aventura de Bouvard e Pécuchet, ou o jogo do não senso e do sentido [...] (DELEUZE, 2009, p. 381).

A besteira em *Bouvard et Pécuchet* seria organizada de maneira dicotômica, assim como a besteira o é: é impotência e é potencialidade. Isso porque voltar-se a “pensamentos vulgares, de conhecimento comum”, por sua vez, remete-nos à noção da biblioteca, concebida por Foucault em *La Bibliothèque fantastique* (*A Biblioteca fantástica*). O artigo, cujo texto analisado por Foucault é *La Tentation de Saint Antoine,* desenvolve a *possibilidade* de explorar aquilo que já foi escrito, pois é por meio desse escrito que o homem pode, agora, alcançar o espaço da imaginação:

> [...] L’imaginaire se loge entre les livres et la lampe (…) On ne porte plus le fantastique dans son coeur; on ne l´attend pas non plus des incongruités de la nature; on le puise à l’exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont de mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d´informations minuscules, d´infimes parcelles de monuments et des reproductions qui portent dans l´experiénce moderne les pouvoirs de l´impossible. Il n´y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nos transmettre ce qui n´a lieu qu´una fois. L’imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s’étend entre les signes, de livre à livre, dans l’interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l’entre-deux des textes. C’est un phénomène de bibliothèque […][128] (FOUCAULT, 1983, p. 387).

[128] O imaginário habita entre os livros e a lâmpada. O fantástico não está mais no coração, não se esperam mais as incongruências da natureza, extrai-se da exatidão do saber, sua riqueza está em espera no

O uso do senso comum, a retomada de tudo que já foi dito, parece criar muitas possibilidades de escrita, espaços de imaginação muito felizes. Tanto em um texto como *La Tentation*, em que o imaginário chega às alucinações de Saint Antoine, quanto em *Bouvard*, em que a loucura parece habitar o pacto de fazer acontecer o que está escrito, o uso do clichê parece ganhar uma dimensão crucial. O clichê funcionaria como a possibilidade mesma de jamais cessar o processo de escrita, de não encerrar a linguagem, pois ganha uma função que é a de escrever todos os livros, trazer para dentro da obra uma gama de outros textos e dar a eles aquilo que lhes havia sido retirado: sua autonomia, a autonomia do signo, que agora é visto como linguagem e que pode se juntar a outros; isso porque, retomando Foucault, ao apontar o surgir da literatura: "[...] como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma […] e assim todos os seus fios convergem […] para o simples ato de escrever […]" (FOUCAULT, 1983, p. 387).

Dessa forma, o que surge de potencialidade dentro do ato da cópia dos discursos encráticos, próprios de uma linguagem de sociedades divididas, é a escritura, porque ela constitui "uma produção da linguagem indivisa" (BARTHES, 2012, p. 132). Barthes aponta a escritura como importante pois parte da dicotomia de uma linguagem universal ou de uma particular do escritor, porque:

---

documento. Para sonhar, não é necessário fechar os olhos, é necessário ler. A verdadeira imagem é o conhecimento. São as palavras já ditas, o comentário preciso, as massas de informação minúsculas, os pequenos pedaços de monumentos e as reproduções que, na experiência moderna, possuem o poder do impossível. Não há mais que o rumor assíduo da repetição que pode nos transmitir aquilo que teve seu lugar não mais que uma vez. A imaginação não constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo, estende-se entre os signos, de livro a livro, no interstício de repetições e dos comentários, ele é nascido e moldado entre os textos. Este é fenômeno biblioteca [...]

> [...] ataca as relações do sujeito (sempre social: haverá outro?) e da linguagem, a distribuição ultrapassada do campo simbólico e o processo do signo, que a escritura aparece como uma prática de *contradivisão* das linguagens: imagem sem dúvida utópica, em todo caso mítica, já que vai em busca do velho sonho da língua inocente, da *língua adâmica d*os primeiros românticos. Mas não procede a história, segundo a bela metáfora de Vico, em espiral? Não devemos retomar (o que não significa repetir) as antigas imagens para dar-lhes conteúdos novos? [...] (BARTHES, 2012, p. 132).

Dar conteúdos novos às imagens, criar figuras novas a partir de figuras já dadas, já conhecidas, já compartilhadas.

4. A partilha do sensível: a leitura como política

As figuras possibilitam o acesso ao simbólico de tal forma que são alvo dos estudos de Jacques Rancière para tratar do inconsciente estético. Ao pensar sobre o uso que Freud faz da literatura para desenvolver suas teorias psicanalíticas, Rancière vê no uso das figuras literárias, no uso que Freud faz de suas leituras. Acerca das figuras literárias e artísticas, o teórico aponta que:

> [...] Essas figuras servem para provar isso: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. Tais figuras são o material com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultura. Elas são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível [...] (RANCIÈRE, 2009, p. 10-11)

Rancière não se interessa em verificar como Freud utiliza os instrumentais teórico-metodológicos da psicanálise na análise dos textos literários ou quando realiza referências a textos de personagens literários na sua

prática analítica, mas sim em observar a pertinência dessa forma particular de interpretação analítica em relação à historicidade e aos diversos imaginários — social, estético, filosófico — que lhe serve de fundo. Ou seja, o teórico se concentra em analisar que o pensamento, mesmo quando ainda na forma de "não-pensamento", se infiltra na organização das coisas pensadas. Passam do in-sensível (não-sensível) a uma materialidade sensível. O sensível, logo, a estética, leva Rancière a refletir sobre o papel da estética no pensamento de Freud, a qual ele considera um "modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento" (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).

Aliás, dentro da lógica de Rancière, e assim podemos problematizar ainda mais a questão da ação e da passividade pela qual já passamos, a revolução estética, ou seja, a passagem da poética para a estética, seria a "abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade" (RANCIÈRE, 2009, p. 25). É o que abre possibilidade para a escrita, e, claro, como temos salientado até aqui, para a leitura:

> [...] a revolução silenciosa denominada estética abre espaço para a elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica [...] (RANCIÈRE, 2009, p. 33)

Rancière ressalta exatamente a questão do inconsciente estético, definida como o espaço que "redefiniu as coisas da arte como modos específicos de

união entre o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa" (RANCIÈRE, 2009, p. 44). Ou seja, para ele, o inconsciente se manifesta naquilo que há de polaridade da cena dupla da palavra muda: de um lado, há a palavra escrita sobre os corpos, e para a qual a significação linguageira por meio de um trabalho de decifração e de reescrita deve ser devolvida (a enumeração que Balzac faz, por exemplo, das coisas que se encontram no antiquário em *A pele de Onagro*); e, de outro, há a palavra surda, de um poder inominável, a qual se encontra por trás de toda consciência e de toda significação, a qual não pode ser nomeada, não pode ser pensada. A palavra muda, em *Politiques de la littérature*, é apresentada pelo autor como aquela que aparece de um lado para o outro, sem saber a quem convém ou não falar (Cf. RANCIÈRE, 2016).

Neste ponto, podemos encontrar mais uma possibilidade de intersecção entre autor, leitor, senso comum e figura. Segundo Rancière, o aparecimento da literatura está atrelado ao surgimento de um "regime estético":

> [...] marca exatamente o abalo da estrutura hierárquica que existia no que ele nomeia "regime poético", ou seja, a organização do campo das artes calcada na ideia de *mímesis* ou representação que passava a determinar as regras de como produzir arte, de como fazer, bem como, dessa maneira, de como apreciar também o objeto de arte. O abalo desse regime compreende uma nova forma não só de escrever, mas de se relacionar com o mundo, uma nova partilha do sensível, marcada pelo esfacelamento das regras (oposições entre temas nobres e banais, entre narração e descrição, entre forma e matéria, e, especialmente, entre quem tem ou não o direito à palavra). Esse regime seria marcado, logo, como um espaço igualitário e indiferenciado, o espaço de "qualquer coisa" e "qualquer um". E é na ruptura que se torna visível a democracia [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 108-109)

A ocupação desse espaço por qualquer um ou por qualquer coisa parece ser essencial para pensarmos uma inclusão mais concreta do leitor na literatura. Esse regime estético, em que há a convivência do pensamento que pensa e daquele que não pensa, coloca em xeque as instâncias de autoria e leitura, aliás, mais do que isso, funde-as e torna-as um grande espaço de convivência conjunta onde o que parece passar a ser mais importante é fazer falar. Para o teórico, a política é "a constituição de uma esfera de experiência específica na qual certos objetos são colocados como comuns; e certos sujeitos, tidos como capazes de designar esses objetos e de argumentar a respeito deles" (RANCIÈRE, 2016, p. 110), e Flaubert:

> [...] tornava todas as palavras iguais da mesma maneira que ele suprimia qualquer hierarquia entre temas nobres e vis, narração e descrição, primeiro e segundo planos, e, finalmente, entre homens e coisas [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 113)

Ou seja, instaurava-se uma democracia da escritura:

> [...] democracia da escritura é o regime da letra em liberdade sobre a qual todos podem assumir o controle, seja para se apropriar da vida dos heróis ou das heroínas dos romances, seja para se tornar escritor, seja ainda para introduzir-se nas discussões sobre os assuntos de interesse comum. Não se trata de influência social irresistível, trata-se de uma nova partilha do sensível, de uma relação nova entre o ato de palavra, o mundo que ele configura e as capacidades daqueles que povoam o mundo [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 115-116)

Aqui temos uma questão essencial para nós: a escritura não mais pertence somente ao escritor, ao autor, ao produtor do texto, já que a literatura é "esse novo regime da arte de escrever no qual autor e leitor podem ser qualquer um" (RANCIÈRE, 2016, p. 115). A leitura e os leitores, em Flaubert, parecem

ganhar uma relevância significativa a ponto de serem totalmente problematizados, para o autor de *Madame Bovary*. Inclusive, porque seu espaço de escritor provavelmente lhe é inquietante, dado a sua vivência incansável com a leitura e a escrita, presentes de maneira até exaustiva em sua correspondência, conforme já pudemos observar em inúmeros exemplos. E essa diluição de fronteiras é ocasionada pelo sentimento de que a leitura proporciona maneiras de viver:

> [...] a literatura põe em prática a democracia da letra errante denunciada por Platão: a palavra que vai falar a qualquer um, não controlando seu trajeto e não selecionando seus destinatários. A democracia literária faz qualquer pessoa sentir formas de sentimento e de expressão reservadas às pessoas escolhidas. Ela contribui, assim, a uma democracia que é a da circulação e da apropriação aleatória das formas de vida e de experiência vivida, das maneiras de falar, de sentir e de desejar. Esta democratização é própria à literatura como tal, ela é independente das ideias políticas dos escritores. Estes descrevem de bom grado as agruras que sucedem às pessoas do povo quando se põem a ler romances. Mas os romances nos quais eles o fazem amplificam mais ainda esta oferta gVeneralizada de formas de vida e de modos de sentir [...] (RANCIÈRE, 2007)[129].

Essa oferta de formas de vida e de modos de sentir advém exatamente da possibilidade da partilha do sensível, que é "esta distribuição e esta redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do barulho, do visível e do invisível" (RANCIÈRE, 2016, p.110). A leitura, assim, torna possível essa partilha, é por meio dela que essa distribuição ocorre de maneira mais fluida, é ela que muitas vezes consegue nomear, figurar aquilo que não estava figurado, é por meio dela que pode se tornar possível o

---

[129] RANCIÈRE, Jacques. **A democracia literária**. Entrevistador: Leneinde Duarte-Plon. *Trópico*, dez. 2007. Disponível em: www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl. Acesso em: 15 fev. 2016.

contato com as figuras das coisas do mundo, com o mundo: ela talvez seja a forma mais concreta de tornar real essa democracia da literatura da qual trata Rancière, já que é por meio dela que se pode viver a “ruptura simbólica”, isto é, “a ruptura de uma ordem determinada de relações entre os corpos e as palavras, entre as maneiras de falar, de fazer e de ser” (RANCIÈRE, 2016, p. 115). Ademais, é nela que colocamos, como leitores, “[...] une ligne de vie, un profil partageable [...][130]” (MACÉ, 2011, p. 20-21), ou seja, é na leitura que encontramos aquilo que é partilhável. A leitura, aliás, poderia, mais do que a escrita, concretizar a noção de política da qual Rancière trata, porque conseguiria atingir ainda mais pessoas por motivos óbvios (há mais pessoas que leem do que escrevem). A política, para ele,

> [...] começa precisamente [...] quando aqueles e aquelas que não têm tempo de fazer outra coisa que não seu trabalho arrumam esse tempo que não possuem para provar que eles são, sim, seres que falam, que participam de um mundo comum, e não animais furiosos e sofredores [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 110)

Considerando essa definição, o indivíduo, por meio da leitura, também adquire a capacidade de mostrar que é um ser que fala, que vive, que pode encontrar maneiras de ser a partir do que lê. A literariedade, condição que tornou possível o surgimento da literatura, representa a

> [...] radical democracia da letra da qual qualquer um pode apossar-se. A igualdade dos temas e das formas de expressão que define a novidade literária encontra-se ligada à capacidade de apropriação de um leitor qualquer [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 116)

[130] [...] uma linha de vida, um perfil compartilhável [...]

Não é à toa que Rancière vale-se bastante de Flaubert[131] para tratar da questão, em especial usando as figuras de Bouvard, Pécuchet e Madame Bovary e suas experimentações excêntricas, em dada medida, da leitura. A literariedade possibilitaria, dicotomicamente, o fim da própria literatura, já que seria a total democratização da linguagem. Por isso,

> [...] para responder a essa ameaça de desaparecimento inerente ao poder novo da literatura, a política da literatura teve que se duplicar. Ela se esforçou para romper esta solidariedade, dissociar a escritura literária da literariedade que é sua condição. Não é por acaso que a literatura absolutizada encenou frequentemente as desgraças daquele ou daquela que leu livros demais, que buscou demais transformar as palavras e as histórias dos livros na matéria de sua própria vida: Véronique Graslin, Ruy Blas, Emma Bovary, Bouvard e Pécuchet, Judas, o obscuro, e tantas outras figuras dessa literariedade que suporta e arruína, ao mesmo tempo, o caráter absoluto do literário. Mas o caso não pode se resolver somente pela moral da fábula, expondo as desgraças que esperam aqueles que brincaram assim com a disponibilidade das palavras [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 116)

O que mais nos interessa acerca dessa declaração é o fato de o teórico ressaltar a ideia de figura ao tratar dos personagens. Contudo, essas desgraças encenadas, no caso de Bouvard e Pécuchet, não parecem ser totalmente negativas. Ou, ao menos, ainda que o seja, não parece haver necessariamente um julgamento, por assim dizer, de Flaubert quanto aos dois, ou seja, o castigo, do qual já tratamos, não seria necessariamente um castigo. Eles não são tão diferentes assim de seu escritor. Flaubert também se perde nesse limbo que é a leitura e no fato de fazer dela matéria de sua vida, de, a partir dela, criar

[131] Isso não ocorreria apenas porque Flaubert funcionaria como paradigma, mas também porque se trata de discutir a suposta autonomia tal como havia sido proposta por Bourdieu anos antes justamente a partir de Flaubert e de Beaudelaire.

maneiras de viver. Estamos falando aqui de um homem que frequentemente relata em suas correspondências uma vivência intensa com a leitura e com a escrita, um isolamento quase que total do mundo para dedicar-se a isso. Se há muitas desgraças na história de nossos homenzinhos, se há um desencorajamento nessa vivência intensa com a leitura, nessa brincadeira com a disponibilidade das palavras, esse desencorajamento não seria somente para o leitor comum, que não vai se tornar um escritor, por exemplo, teria de ser para Flaubert ele mesmo.

5. A besteira e a cópia: salvando a literatura?

Retomando a besteira, objeto de discussão tanto aqui quanto no mestrado, agora a ampliaremos um pouco mais, partindo das reflexões de Rancière sobre ela e considerando a partilha do sensível e as políticas da literatura, a democracia instaurada por ela. O teórico aponta três democracias, três maneiras pelas quais a literatura assimila seu regime de expressão a um modo de configuração do senso comum:

> [...] a “petrificação” literária não se deixa levar, então, por nenhum esquema simples de adequação entre uma forma de escritura e um conteúdo político. Ela é feita da tensão entre três regimes de expressão os quais definem três formas de igualdade. Em primeiro lugar, há a igualdade dos sujeitos e a disponibilidade de toda palavra ou de toda frase para construir o tecido de qualquer vida. Essa disponibilidade sela a solidariedade entre os romancistas da comédia humana ou dos “costumes da província” e seus personagens; ela define a capacidade de quaisquer de seus leitores ou leitoras de recuperar o bem por eles roubado de seus semelhantes. Há, em seguida, a democracia das coisas mudas que falam melhor que

> todo príncipe de tragédia e também que todo orador do povo. E há, finalmente, essa democracia molecular dos estados de coisas sem razão, que recusa, simultaneamente, o estardalhaço dos oradores de clubes e a grande tagarelice hermenêutica da decodificação dos signos escritos sobre as coisas [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 124)

A igualdade dos sujeitos e a disponibilidade de toda palavra é considerar de fato que qualquer um "dá vida" ao discurso, qualquer um se apropria das palavras, exatamente o que ocorre com Bouvard e Pécuchet, exatamente o que ocorre com Flaubert. Contudo, neste, também há a recusa do "estardalhaço dos oradores de clubes e a grande tagarelice hermenêutica da decodificação dos signos escritos sobre as coisas" (RANCIÈRE, 2016, p.120); há um movimento dicotômico por usar toda e qualquer palavra, mas também certa consciência de que isso é diluir as fronteiras entre literatura e qualquer outra coisa. Para Rancière:

> [...] a literatura experiencia esses limites, seja por querer radicalizar o mutismo que a separa da tagarelice democrática, seja por querer exceder a democracia da letra tornando-se a linguagem nova do corpo coletivo. Flaubert ilustra bem o primeiro caso, em que a obra literária quer levar à insignificância o reino tagarela da interpretação. Ela quer opor uma *bêtise* a outra, opor a livre respiração dos fenômenos sem razão aos estereótipos da interpretação. Mas a partida se joga de fato a três: para anular a imbecilidade do reino das interpretações (a prosa dos jornais, aquela de Homais ou aquela dos manuais lidos por Bouvard e Pécuchet) na imbecilidade superior do estilo absoluto, o escritor também deve anular a distância que seus personagens tentam cavar na prosa do mundo para tecer-lhes, a partir daí, uma vida, com ajuda de palavras roubadas ao acaso de suas leituras. No entanto esse esforço tende a um limite que é a supressão da distância literária ela mesma. Ao fim de *Bouvard et Pécuchet*, os dois velhos copistas que quiseram viver os livros em vez de copiá-los são punidos por sua pretensão. Eles retornam ao seu púlpito e resignam-se a copiar por toda a eternidade aquilo que não seria mais que uma coleção de estereótipos. Eis um bom remédio para curar a doença democrática da escritura. Contudo, este bom remédio é também

> a autossupressão da literatura. Flaubert deve copiar ele mesmo tudo aquilo que ele faz seus personagens copiarem. Ele deve anular o trabalho pelo qual a prosa da literatura se separava dos lugares comuns da prosa do mundo. A pureza literária não pode desfazer o laço que a unia à democracia da literatura sem se suprimir a si própria. Seu próprio processo de diferenciação a conduz a esse ponto onde sua diferença torna-se impossível de delimitar [...] (RANCIÈRE, 2016, p. 124-125)

Flaubert, assim, ao criar a figura dos dois copistas, para Rancière, faria representar esse limite a que a literatura chega. Eles seriam a figura de certa punição àqueles que quiseram ocupar indiscriminadamente as palavras que estavam disponíveis: não mais poder viver de fato o que se lê, não mais utilizar a leitura como uma maneira de viver, mas sim copiar, estar fadado à simples reprodução daquilo que sê lê. Porém, ao fazer isso, o escritor condenaria a si próprio a fazer o mesmo, ele também terá que copiar para reproduzir isso na obra. Entretanto, trata-se de uma condenação mesmo? Não estamos aqui discordando da leitura de Rancière, mas o tom atribuído ao retorno à prática de copista soa um tanto condenatório demais. Ler e copiar tampouco é uma maneira de viver com as palavras? Uma maneira bem íntima, aliás, que reconfigura todas as maneiras de o indivíduo estar no mundo, relacionar-se com ele. Como já apontamos, Flaubert também cria para si uma relação com o mundo ao se enclausurar para ler e escrever, e essa escrita, muitas vezes, é cópia, porque ele também parece saber que, como leitor, poderia apropriar-se de qualquer palavra, inclusive daquilo que não era literatura. É um viver intenso, um viver mesmo do excesso, que leva, como aponta Rancière, à indistinção de espaços e de tempos, à indistinção total das coisas. Essa leitura de tudo, indiscriminada e desierarquizadamente, é o regime democrático. Já fizemos

menção a esse excesso no capítulo anterior, e mostramos naquele momento o quanto ele parecia deixar a vida de nossos protagonistas ainda mais confusa, fazendo-os criar coisas em dada medida absurdas, ou ao menos não possibilitando que eles colocassem em prática o que liam. Neste momento, porém, podemos perceber que há neles uma figuração do regime democrático mesmo, desordenado, "[...] le livre y est le support d'une actualisation désordonnée [...][132]" (MACÉ, 2011, p. 225), mas que é possibilidade, que é inserção, que é viver as palavras. É a instauração do dissenso, "novas formas de individualidade que afrontam as relações estabelecidas", tanto para quem o produz na escrita quanto para quem o produz na leitura.

Rancière ainda salienta que "a literatura tornou-se uma potente máquina de autointerpretação e de repoetização da vida, capaz de converter todos os resíduos da vida comum em corpos poéticos e em signos de história" (RANCIÈRE, 2016, p. 126). A leitura, por sua vez, é o ato pelo qual isso ganha vida. Mais do que salvar a literatura, o que se atestaria seria a possibilidade mesma de que a leitura é a forma pela qual se torna possível concretizar essa autointerpretação e repoetização da vida, sendo isso o que Flaubert faz da sua vida, e é o que o fazem também Bouvard e Pécuchet. Para Macé, "[...] l'experience de la lecture, de ce point de vue, est beaucoup plus universalisable que la vocation à l'écriture [...][133]" (MACÉ, 2011, p. 107).

---

[132] [...] o livro é o suporte de uma atualização desordenada [...]

[133] [...] a experiência da leitura, deste ponto de vista, é um pouco mais universalizante do que a vocação para a escritura [...]

6. Simulacro e cópia: questões de leitura, possibilidades de ordenação

Quando analisamos essas questões no mestrado, lemos que tanto o que Flaubert faria em sua obra quanto o que os personagens fariam configurar-se-ia de maneira mais elucidativa como o que Deleuze apontou como simulacro, isso em oposição à cópia. A última seria, para Deleuze, "[...] uma simples aparência, pois ela mantém com a Ideia, tomada como modelo, uma relação interior espiritual, noológica e ontológica (...) as cópias são fundadas em sua relação com o modelo [...]" (DELEUZE, 2006, p. 368).

A cópia sustentar-se-ia, então, em uma relação de semelhança, o que foi valorizado por Platão[134] e o levou a repelir o simulacro, procurando lhe oferecer um caráter negativo, como cópia não produtiva, já que ele seria um "fantasma", uma imagem cuja semelhança está ausente: "[...] os simulacros são desqualificados porque não suportam nem a prova da cópia nem a exigência do modelo [...]" (DELEUZE, 2006, p. 368).

Deleuze, por sua vez, observará no simulacro uma positividade, já que ele não passaria pela Ideia, estaria no campo da dissimilitude, da diferença:

> [...] o eterno retorno é dito "paródico", ele qualifica o que ele faz ser (e retornar) como sendo simulacro. O simulacro é o verdadeiro caráter ou a forma do que é – o "ente" – quando o eterno retorno é potência do Ser (o informal). Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser escapa, atinge a

[134] Ao valorizar a cópia em detrimento do simulacro, já que aquela estaria ligada ao modelo, Platão acabou criando uma teoria da Ideia que tornou possível o desdobramento da representação, o lugar da ilusão transcendental (Cf. DELEUZE, 2006, p. 369). Associar a prática de Flaubert à cópia seria, então, um equívoco, já que a representação, vista anteriormente, não opera mais como uma questão na obra flaubertiana. Desta forma, observaremos que a questão do simulacro será mais pertinente para a obra do autor.

> univocidade e se põe a girar em torno do diferente. O que é ou retorna não tem qualquer identidade prévia e constituída: a coisa é reduzida à diferença que a esquarteja e a todas as diferenças implicadas nesta e pelas quais ela passa. É neste sentido que o simulacro é o próprio símbolo, isto é, o signo na medida em que ele interioriza as condições de sua própria repetição [...] (DELEUZE, 2006, p. 106)

O simulacro, assim, é a possibilidade de uma dissonância, de uma diferença. A figura da leitura para Flaubert, em sua obra, na relação que os personagens têm com o mundo, enfim, todas as formas possíveis de observar o ato de leitura nessas instâncias, passaria exatamente pelo que levar da leitura para si, passaria por ver o ato como uma figuração, de si, do possível, do que ainda está por acontecer, do que já aconteceu (ainda que no campo do ficcional ou não). Enfim, queremos observar a leitura, agora, não como possibilidade de ver o mundo representado por palavras, mas sim a leitura como a própria representação de uma imagem com a qual se possa viver, por meio da qual o indivíduo seja capaz de interagir e retirar dela maneiras de ser no mundo, maneiras de viver, não somente no tocante ao conteúdo, mas também à forma. Essa retirada não está sendo vista aqui como repetição pura e simples, mas sim como uma vivência e uma interação como modelos, formas outras que os livros podem oferecer para que o indivíduo possa estar no mundo carregando em si possibilidades de viver, inclusive pela diferença.

Macé indica uma experiência de desorientação proveniente da leitura quando está analisando a relação de Marcel, de *À la recherche du temps perdue*. Bouvard e Pécuchet leem e buscam reorganizar seus mundos, suas formas de ser a partir dessas leituras, ou, como apontaria Barthes ao tratar de sua própria leitura: “[...] c’est cela la lecture: réécrire le texte d’oeuvre à même le

texte de notre vie [...][135]" (BARTHES, 1993-1995 apud MACÉ, 2011, p. 16).

Podemos observar os dois exemplos a seguir:

> […] Heureusement qu'ils possédaient la mnémotechnie de Dumouchel, un in-12cartonné, avec cette épigraphe: « Instruire en amusant ».
> Elle combinait les trois systèmes d'Allevy, de Pâris et de Fenaigle.
> Allevy transforme les chiffres en figures, le nombre 1 s'exprimant par une tour, 2 par un oiseau, 3 par un chameau, ainsi du reste. Pâris frappe l'imagination au moyen de rébus ; un fauteuil garni de clous à vis donnera : Clou, vis — Clovis ; et comme le bruit de la friture fait « ric, ric », des merlans dans une poêle rappelleront Chilpéric. Fenaigle divise l'univers en maisons, qui contiennent des chambres, ayant chacune quatre parois à neuf panneaux, chaque panneau portant un emblème. Donc, le premier roi de la première dynastie occupera dans la première chambre le premier panneau. Un phare sur un mont dira comment il s'appelait « Phar a mond », système Pâris, et d'après le conseil d'Allevy, en plaçant au-dessus un miroir qui signifie 4, un oiseau 2, et un cerceau 0, on obtiendra 420, date de l'avènement de ce prince.
> Pour plus de clarté, ils prirent comme base mnémotechnique leur propre maison, leur domicile, attachant à chacune de ses parties un fait distinct, et la cour, le jardin, les environs, tout le pays, n'avaient plus d'autre sens que de faciliter la mémoire. Les bornages dans la campagne limitaient certaines époques, les pommiers étaient des arbres généalogiques, les buissons des batailles, le monde devenait symbole. Ils cherchaient sur les murs, des quantités de choses absentes, finissaient par les voir, mais ne savaient plus les dates qu'elles représentaient […][136] (FLAUBERT,1952, V. 2, 818)

---

[135] [...] é isso a leitura: reescrever o texto da obra enquanto reescrevemos o de nossa vida [...]

[136] [...] Felizmente possuíam a *Mnemotecnia*, de Dumouchel, um in-12 encadernado com a seguinte epígrafe: "Instruir divertindo". Ela combinava os três sitemas: de Allévy, de Paris e de Feinaigle.

Allévy transforma os números em figuras, o número 1 exprimindo-se por uma torre, o 2 por uma ave, o 3 por um camelo, etc. Paris desperta a imaginação por meio de jogos de palavras: uma poltrona guarnecida de parafusos formam clouvis = Clóvis; e como o ruído da fritura faz "ric, ric", os pescados em uma frigideira lembrarão Chilpéric. Feinaigle divide o universo em casas, que, por sua vez, contêm quartos, cada um com quatro paredes de nove painéis, cada painel com um emblema. O primeiro rei da primeira dinastia, portanto, ocupará o primeiro painel no primeiro quarto. Um farol em um monte dirá como se chamava: "Phar a mond", sistema Paris – e, segundo o conselho de Allévy, colocando em cima de um espelho, que significa 4, uma ave 2, e um arco 0, obter-se-á 420, data do advento deste príncipe.

Para maior clareza, fizeram de sua própria casa, seu domicílio, sua base mnemotécnica, ligando cada uma de suas partes a um fato distinto; então o pátio, o jardim e os arredores passaram a ter unicamente o sentido de facilitar a memória. Os marcos de limite no campo demarcavam algumas épocas, as macieiras eram árvores genealógicas, os arbustos, batalhas, o mundo tornava-se símbolo. Procuravam nas paredes grandes quantidades de coisas ausentes acabavam por vê-las, mas não sabiam mais as datas que representavam [...] (FLAUBERT, 2007, p. 155).

> [...] C'était, dans le crépuscule, quelque chose d'effrayant. Le rocher, comme une montagne, occupait le gazon, le tombeau faisait un cube au milieu des épinards, le pont vénitien un accent circonflexe par-dessus les haricots, et la cabane, au delà, une grande tache noire, car ils avaient incendié son toit de paille pour la rendre plus poétique. Les ifs, en forme de cerfs ou de fauteuils, se suivaient jusqu'à l'arbre foudroyé, qui s'étendait transversalement de la charmille à la tonnelle, où des pommes d'amour pendaient comme des stalactites. Un tournesol, çà et là, étalait son disque jaune. La pagode chinoise, peinte en rouge, semblait un phare sur le vigneau. Les becs des paons, frappés par le soleil, se renvoyaient des feux, et derrière la claire-voie, débarrassée de ses planches, la campagne toute plate terminait l'horizon.
> Devant l'étonnement de leurs convives, Bouvard et Pécuchet ressentirent une véritable jouissance.
> Mme Bordin surtout admira les paons; mais le tombeau ne fut pas compris, ni la cabane incendiée, ni le mur de ruines. Puis chacun, à tour de rôle, passa sur le pont. Pour emplir le bassin, Bouvard et Pécuchet avaient charrié de l'eau pendant toute la matinée. Elle avait fui entre les pierres du fond, mal jointes, et de la vase les recouvrait [...][137] (FLAUBERT,1952, V. 2, p. 754-5)

No primeiro trecho transcrito, no momento em que estão se dedicando à leitura da História, percebemos de maneira até mimética como os protagonistas reorganizam seu mundo, sua existência em virtude da leitura que fazem, a ponto de (claro que de maneira exagerada aqui) mudarem a disposição das coisas em suas casas para poderem materializar aquilo que se encontra no livro lido. Já no segundo exemplo, observamos a tentativa frustrada, no capítulo dedicado à agricultura, de colocar em prática, na criação de um jardim horrendo, aquilo que

[137] [...] Na hora do crepúsculo, parecia algo assustador. O rochedo ocupava o gramado como uma montanha, o túmulo formava um cubo no meio dos espinafres, a ponte veneziana, um acento circunflexo por cima dos feijões, e a cabana, além, uma grande mancha negra: haviam queimado seu teto para torná-la mais poética. Os teixos, em forma de cervos ou poltronas, formavam uma fileira até a árvore fulminada, que se estendia transversalmente da aléia ao caramanchão, onde os tomates pendiam como estalactites. Aqui e ali, um girassol exibia seu disco amarelo. O pagode chinês, pintado de vermelho, assemelhava-se a um farol sobre o outeiro. Os vlocos dos pavões, atingidos pelo sol, refletiam os clarões entre si e, por trás das claraboias, livre de suas tábuas, o campo completamente plano rematava o horizonte.

Diante do assombro dos convidados, Bouvard e Pécuchet exultaram.

A senhora Bordin admirou principalmente os pavões. O túmulo, porém, não foi compreendido, nem a cabana incendiada, nem o muro em ruínas. Em seguida, cada um por sua vez, atravessou a ponte. Para encher o tanquinho, Bouvard e Pécuchet haviam transportado água a manhã inteira, mas ela escoara entre as pedras mal ajustadas, do fundo, e o lodo as recobria [...] (FLAUBERT, 2007, p. 84)

leram nos livros, o que causa espanto nos convidados, mas não é compreendido como tal pelos personagens, que parecem tão envoltos em suas leituras a ponto de não perceberem o que funciona ou não na realidade. Isso vai bem ao encontro da ideia de que:

> [...] la lecture relaie et expose ainsi nos imaginaires individuels de la forme, nos partis pris insubstituables sur ce que c'est qu'être un sujet: nos phrases y sont suspendues aux phrases littéraires, qui se présentent à la nôtre comme des modèles, c'est-à-dire aussi bien comme des secours que donnent ainsi les formes de leur pratique [...][138] (MACÉ, 2011, p. 23)

É óbvio que podemos ler o que Bouvard e Pécuchet fizeram como uma tentativa bem frustrada e estúpida de tentar com todas as forças mimetizar o que está nos livros, como se eles pudessem ser a representação da realidade. Porém, não é isso mais que nos interessa agora na análise. Há uma vivência dessas leituras que não nos parece ligar-se somente a uma tentativa de mostrar que ficção e realidade não são equivalentes, e sim ao fato de que as obras que lemos, de uma forma ou de outra, passam a interagir com nossas vidas, ou ainda o movimento contrário também é verdadeiro, a ponto de reorganizarem diretamente a forma como somos, como agimos, como interagimos, como vemos o mundo e como agimos nele, "[...] il faut considérer la lecture comme une conduite, un comportament plutôt qu'un déchiffrement [...][139]" (MACÉ, 2011, p. 15). A escolha por viver de forma mais reclusa (saírem de Paris para viverem

---

[138] [...] a leitura relê e, assim, expõe nossos imaginários individuais da forma, nossos preconceitos insubstanciais sobre o que é ser um sujeito: nossas frases são suspensas a partir de frases literárias, que se apresentam como modelos, isto é, bem como a ajuda que dão assim as formas de sua prática [...]

[139] [...] é necessário considerar a leitura como uma condução, um comportamento mais do que um deciframento [...]

em Calvados) e cercados de leituras não é arbitrária, não é buscar fugir (bem como o próprio Flaubert o faz), e sim:

> [...] cette façon d'habiter une configuration littéraire n'est pas une désertion de la vie ordinaire, c'est déjà une manière de décider des formes minimes d'une communauté, d'y constituer un arrangement de rapports et de liens [...][140] (MACÉ, 2011, p. 37)

O mais curioso, no caso de *Bouvard et Pécuchet*, é que essa reclusão do momento de leitura não ocorre a partir da solidão, da individuação, pelo menos não no que diz respeito a considerarmos a individuação como correspondente a um indivíduo só, já que temos dois protagonistas, Bouvard e Pécuchet, que vivem juntos e compartilham suas leituras:

> […] C'était pendant l'été de 1845, dans le jardin, sous la tonnelle. Pécuchet, un petit banc sous les pieds, lisait tout haut de sa voix caverneuse, sans fatigue, ne s'arrêtant que pour plonger les doigts dans sa tabatière. Bouvard l'écoutait la pipe à la bouche, les jambes ouvertes, le haut du pantalon déboutonné [...][141] (FLAUBERT,1952, V. 2, 815)

7. O duplo, o mesmo e a individuação

Macé discute bastante a ideia de leitura solitária, centrada no indivíduo. Bouvard e Pécuchet, por sua vez, parecem figurar uma leitura compartilhada, enquanto Flaubert o faria de modo solitário também, aliás, enclausurado. Essas

---

[140] [...] esta maneira de habitar uma configuração literária não é uma deserção da vida comum, já é uma maneira de decidir as formas mínimas de uma comunidade, de constituir um arranjo de relações e vínculos [...]

[141] [...] Foi no verão de 1845, no jardim, sob o caramanchão. Pécuchet, com um banquinho apoiando os pés, lia em voz alta com sua voz cavernosa, sem se cansar, parando só para enfiar os dedos na tabaqueira. Bouvard escutava-o, o cachimbo na boca, as pernas abertas, os botões superiores das calças desabotoados [...] (FLAUBERT, 2007, p. 151).

duas práticas, no entanto, ficam bem no campo da aparência mesmo, pois quando analisadas mais profundamente, as fronteiras entre o individual e o compartilhado também são bastante tênues em ambos os casos, como já pudemos observar no primeiro capítulo desta tese, bem como em nossa dissertação de mestrado. A questão retorna aqui (em nosso também eterno movimento de repetição) agora de forma um pouco mais ampliada, para pensarmos qual maneira de viver pode ser extraída dessa relação dicotômica.

Antes de mais nada, quanto aos personagens, já analisamos a questão de eles serem o duplo, o mesmo. Observamos que eles são e não são o mesmo, é sempre um movimento dúbio, indefinido. As fronteiras quanto à individualidade deles são bem nebulosas, esfaceladas, confusas.

Quanto a Flaubert, embora ele leia reclusamente, em sua casa, isolado do mundo, muitas são as menções em sua correspondência das leituras que ele faz, compartilhando-as com amigos e, em uma frequência considerável, com sua amante. São muitos os exemplos de momentos em que ele comenta, analisa, elogia, critica, enfim, tece comentários e reflexões sobre o que lê com outras pessoas. Vejamos alguns exemplos:

> [...] acabo de reler *Grandeza e Decadência dos Romanos*, de Montesquieu. Bonita linguagem! Bonita linguagem! Há aqui e ali frases tão tensas quanto bíceps de atletas, e que profundidade crítica! Mas eu repito ainda mais uma vez que até nós, até os bem modernos, não se tinha ideia de uma harmonia sustentada pelo estilo. Os *quem*, os *quê* encavalados uns aos outros revêm incessantemente nesses grandes escritores. Eles não davam nenhuma atenção às assonâncias e seu estilo carece com frequência de movimento; aqueles que têm movimento (como Voltaire) são secos como madeira. Esta é minha opinião. Quanto mais vou longe, menos acho os outros, e a mim também, bons [...] (FLAUBERT, 2005, p. 110)

> [...] Meu caro amigo [Baudelaire],
> Eu devorei seu livro do princípio ao fim, como uma cozinheira faz com um folhetim, e agora, oito dias depois, eu o releio, verso a verso, palavra a palavra, e francamente agrada-me e encanta-me. Você encontrou o meio para rejuvenescer o romantismo. Você não se parece com ninguém (o que é a primeira entre as suas qualidades) [...] (FLAUBERT, 2005, p. 170)

> [...] No entanto, tenho trabalhado sem descanso nesses oito meses. Assim, já cheguei à metade de meu livro. Espero tê-lo acabado no começo de 1861. – Sendo assim tão lentamente, é que um livro, para mim, é uma maneira especial de viver. Por causa de uma palavra ou de uma ideia, faço pesquisas, perco-me em leituras e em divagações sem fim. Desse modo, neste verão, li medicina, *et coetera* [...] (FLAUBERT, 2005, p. 188)

> [...] Entrego-me agora a uma série de leituras que despacho vorazmente. Há três anos que não faço senão engolir latim [...] quanto aos cartaginenses, creio francamente ter esgotado todos os textos. Seria para mim fácil fazer, no rastro de meu romance, um grande volume de crítica com muitas citações [...] (FLAUBERT, 2005, p. 189)

O que esses excertos possuem em comum? Uma maneira de não fazer a leitura sozinho, uma maneira de usar essas leituras como elemento quase que socializador, permitindo a Flaubert criar relações com as pessoas por meio daquilo que ele lê. O penúltimo exemplo ainda ilustra literalmente a ideia de viver junto com a leitura, ver na leitura uma maneira de viver. Aliás, uma das coisas que podemos apreender da correspondência de Flaubert, pela forma como incessantemente trata tanto da sua experiência de leitura quanto da de escritura é também a criação de uma figura de leitor e de escritor: há uma imagem que ele cria de si e compartilha-a com aqueles com quem ele se corresponde. Há a todo instante um *éthos* do escritor artesão, tal qual lhe chama Barthes, que é construído constantemente por Flaubert na sua escolha sobre o que compartilhar em suas cartas, ademais, há também a criação de uma imagem de leitor criada, um leitor enclausurado, que vive por e de suas leituras, que o faz

por prazer, por trabalho, por crítica, enfim, há uma encenação de uma figura de leitor também na criação da imagem que Flaubert faz de si. A isso, contudo, retornaremos no último capítulo. Ademais, o último exemplo também pode ser explorado no que concerne ao estilo, o que faremos no subcapítulo a seguir.

Agora, o que poderíamos observar nessas dicotomias? Como poderíamos ler esse jogo entre individualidade e coletividade considerando a leitura?

Macé indica que Bourdieu descarta a singularidade, que ele acredita que devemos "[...] sacrifier la variance individuelle à la dimension sociale des expériences esthétiques [...][142]" (MACÉ, 2011, p. 167). A ela, por sua vez, interessa mais as singularidades das questões da leitura, pois ela acredita que universalizar a questão da leitura:

> [...] serait abandonner la question même des formes de la vie, le fait qu'il y a dans les manières de vivre de la vie ele-même, et ce serait autant de perdu pour notre propre tâche d'être, pour notre chance de nous faire individus [...][143] (MACÉ, 2011, p. 168)

A individualização promovida pela leitura, assim, para Macé, é uma condição muito importante para que ocorra a possibilidade de o indivíduo pensar, viver novas maneiras de viver. Indica, inclusive, que Sartre teria tido o mesmo desejo de Flaubert: "vivre plusiers vies", tudo isso suscitado pela leitura. Realmente, Flaubert parece querer mesmo "viver várias vidas", no sentido de que suas leituras funcionam para ele como uma forma de viver, e, como sabemos, ele leu muito, de maneira bastante exagerada mesmo, fazendo do ato

---

[142] [...] sacrificar a variante individual à dimensão social das experiências estéticas [...]

[143] [...] seria abandonar a própria questão das formas de vida, o fato de que existe nos modos de vida da própria vida, e seria tanto perdido para a nossa própria tarefa, para a nossa chance de nos fazer indivíduos [...]

sua maneira de viver. Bouvard e Pécuchet também leem muito e também fazem desse ato suas maneiras de viver, ou ainda no singular, sua maneira de viver, se o considerarmos como constituindo um indivíduo só. Essa individualização de que tanto trata Macé, em muito, viria de uma capacidade da leitura que é a de ser: "[...] une vibration de possibles à l'horizon de l'action [...] parce qu'un sujet est faite de l'accord dissonant de plusiers rythmes, du droit imprescriptible à la contradiction et au non-choix […][144]" (MACÉ, 2011, p. 179). Assim sendo, a individualização para ela é o processo pelo qual o leitor introjeta a leitura feita e a utiliza ou não (sendo que a escolha por não também é uma maneira de viver a partir da leitura) como um horizonte de possíveis em sua vida:

> [...] regarder la lecture comme le moment où rayonne telle modalité d'être, où circule ou se perd telle forme de vie, en décrivant les façons dispersées don't l'expérience littéraire diffuse en possibilités d'existence, en s'attachant à des styles de lecture qui sont auntant de styles d'individuations: façons de lire, manières d'être […][145] (MACÉ, 2011, p. 24)

A leitura, dessa forma, seria:

> [...] un moment décisif dans l'élaboration de la "grammaire du rapport à soi. La lecture est d'abord une "occasion" d'individuation: devant les livres nous sommes conduits en permanence à nous reconnaître, à nous "refigurer" c'est-à-dire, à nous constituer en sujets et à nous réapproprier notre rapport à nous même dans un débat avec d'autres formes. La lecture est aussi une "allégorie" de l'individuation, une figuration

[144] [...] uma vibração de possibilidades no horizonte de ação [...] porque um sujeito é feito do acordo dissonante de vários ritmos, do direito imprescritível à contradição e à não escolha [...]

[145] [...] olhar a leitura como o momento em que irradia esta modalidade de ser, onde circula ou se perde essa forma de vida, descrevendo os caminhos dispersos em que a experiência literária difunde-se em possibilidades de existência, anexando-se a estilos de leitura que também são estilos de individualização: formas de leitura, formas de ser [...]

> particulièrement fine des ambivalences de constitution d'un soi […][146] (MACÉ, 2011, p. 18)

Essa individualização, que está ligada à questão da estilização de si, não parece se contradizer com o jogo duplo (do duplo e do mesmo) estabelecido por meio dos personagens e do próprio escritor. Devemos nos lembrar de que a leitura solitária, silenciosa, só passa a acontecer com uma circulação maciça de livros e com o aumento da amplitude da alfabetização, o que ocorre somente no século XIX. O ato sempre fora praticado coletivamente, e nem por isso a individuação não seria possível, só seria diferente, porque passaria pelo crivo da experiência compartilhada, aqui, de maneira ainda mais geral, já que contaria com o ambiente compartilhado, as pessoas que se encontravam ouvindo também, possíveis comentários, entonação e modificações de quem lia em voz alta, mas nada que pudesse desconfigurar o ato como uma experiência de possíveis. Aliás, na leitura compartilhada com outrem também há uma maneira de viver.

O jogo criado por Flaubert, em todos os sentidos em que ele ocorre, também pode ser analisado como uma figuração do ato de leitura que nunca se encerra nele mesmo, nem na relação dele com um só indivíduo:

> [...] la lecture engage en effet un conflit d'individuations. De ce point de vue, le sentiment du "même" n'est pas moins dérourant que la rencontre d'un "toute autre" qui me laisserait intact, dans le spectacle distant et par consequent indolore de sa propre

[146] [...] um momento decisivo no desenvolvimento da "gramática da relação consigo mesmo". A leitura é, antes de mais, uma "oportunidade" de individuação: na frente dos livros, somos constantemente levados a nos reconhecer, a "refigurar", isto é, a constituir-nos como sujeitos e a recuperar nosso relacionamento com nós mesmos em um debate com outras formas. A leitura também é uma "alegoria" de individuação, uma representação particularmente boa das ambivalências da autoconstituição [...]

différenciation […][147] (MACÉ, 2011, p. 231)

Talvez esse jogo flaubertiano possa também ser visto como uma grande figura desse embate que a leitura provoca. Esta questão, no entanto, será retomada no terceiro capítulo. Concentrar-nos-emos, agora, naquilo que é o produto da individuação e que foi tão recorrente nas declarações e na escrita de Flaubert: o estilo.

8. O estilo e a obsessão pela escritura: uma estilização de si pela leitura

Neste momento retornamos ao idioleto. Barthes associa-o ao estilo e os traços estilísticos como:

> [...] transformações, derivadas quer de fórmulas coletivas (de origem inidentificável, ora literária, ora pré-literária), que, mediante jogo metafórico, de formas idioletais; nos dois casos, o que deveria dominar o trabalho estilístico é a busca de modelos, de patterns; estruturas frásicas, clichês sintagmáticos, inícios e fechamentos de frases; e o que deveria animá-lo é a convicção de que o estilo é essencialmente um procedimento citacional, um corpo de vestígios, uma memória (quase no sentido cibernético do termo), uma herança fundada em cultura e não em expressividade [...] (BARTHES, 2012, p. 157-8).

Muita semelhança se observa na definição transcrita acima e naquela que se encontra no final do subcapítulo anterior, já que é exatamente na escritura que se torna possível o ataque à linguagem por meio dela mesma. Ou seja, a possibilidade de exploração da linguagem, a potencialidade para a construção

[147] [...] na verdade, a leitura envolve um conflito de individuações. Deste ponto de vista, o sentimento do "mesmo" não é menos perturbador do que o encontro de um "outro inteiro" que me deixaria intacto, no espetáculo distante e, por consequência, indolor de sua própria diferenciação [...]

de um novo é exatamente o retorno ao modelo, ao clichê, ao senso comum, à besteira. Assim, *Bouvard et Pécuchet* surgiria como um desdobramento infinito dessa essência do estilo indicada por Barthes, uma figura também desse desdobramento.

Esse trabalho com o estilo aparece muito fortemente em Flaubert. Para ilustrar melhor nossa afirmação, acreditamos que seja necessário observar um desejo de projeto de escrita de Flaubert que já o acompanha desde 1852, segundo sua correspondência à Louise Colet de 16 de janeiro do referido ano:

> [...] ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies [...] Il me faudrait tout un livre pour développer ce que je veux dire. J'écrirai sur tout cela dans ma vieillesse, quand je n'aurai rien de mieux à barbouiller [...][148]

Retomando aquilo que nos parece essencial, como seria um livro sobre nada? Um livro que se realizaria pela força de seu estilo? Mas o que seria estilo? Há inúmeras definições sobre ele, englobando o coletivo, o indivíduo, a obra, que, para Nilce Sant'anna Martins, não são excludentes. Elegeremos, entretanto, para continuar nossa análise, a de Riffaterre:

---

[148] [...] o que me parece mais bonito, aquilo que queria fazer, é um livro sobre nada [...] que se realizaria pela força interna do seu estilo, como a terra sem sustentação se realiza no ar, um livro que não teria quase assunto, ou pelo menos em que o assunto seria quase invisível se isso for possível. As obras mais bonitas são aquelas onde há menos de matéria; quanto mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola acima e desaparece [...]. Creio que o futuro da arte está nestas vias [...] Precisaria de todo um livro para desenvolver tudo o que quero dizer. Escreverei sobre isso na minha velhice, quando não tiver nada melhor para rabiscar [...]

> [...] Estilo é compreendido como uma ênfase (expressiva, afetiva ou estética) acrescentada à informação veiculada pela estrutura linguística sem alteração de sentido. O que quer dizer que a língua exprime e o estilo realça [...] (RIFFATERRE, 1973 apud MARTINS, 1989, p. 20)

A definição parece demonstrar que o estilo carregaria em si certa autonomia entre significado e sentido, entre a informação e o realce. A definição de estilo para Riffaterre se assemelha, por sua vez, à de Barthes, para o qual "[...] la langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà [...][149]" (BARTHES, 1972, p. 16). Pensar em estilo, logo, é ter menos "matéria", propor uma reflexão sobre o texto, em que quanto "mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola acima e desaparece", ou seja, ter menos matéria leva progressivamente a se desprender do enredo, para que o que possa surgir seja o texto. Ele está quase além da literatura porque, de certa forma, ultrapassa a concepção mesma de literatura corrente para os românticos. Este estilo, a própria preocupação com aquilo que se escreve, insere Flaubert naquilo que Barthes chama de "escritura artesanal". Pensar na construção da frase em Flaubert é um movimento imposto por sua fortuna crítica para entender a relação que o autor produz com o texto, sendo também obrigatório o retorno ao ensaio de Barthes, *Flaubert e a frase*. O crítico aponta que todos os autores sempre tiveram o duro trabalho do estilo, sempre reescreveram e reformularam seus textos, mas em Flaubert essa relação aconteceria de forma mais profunda:

> [...] la dimension de cette peine est toute autre; le travail du style est chez lui une souffrance indicible (même s'il la dit souvent), quasi expiatoire, à laquelle il ne reconnaît aucune compensation

[149] [...] a língua está, pois, aquém da Literatura. O estilo está quase além [...]

> d'ordre magique (c'est-à-dire aléatoire), comme pouvait l'être chez bien des écrivains le sentiment de l'inspiration: le style, pour Flaubert, c'est la douleur absolue, la douler infinie, la douleur inutile [...][150] (BARTHES, 1972, p. 131).

A preocupação está evidente não só nas pilhas infinitas de manuscritos deixadas (tendo em vista que ele escrevia, em média, 10 vezes a mesma página), mas também nas correspondências em que aparece uma denúncia constante do trabalho desgastante que Flaubert imprime em seus escritos. Observemos alguns trechos referentes à redação de *Bouvard et Pécuchet*:

> [...] Quelle chaleur ! Je tremble à l'idée que la semaine prochaine je me promènerai dans la campagne pour Bouvard et Pécuchet ! mais l'Art avant tout ! Et puis, à la fin de cette même semaine, je rentrerai dans mon domicile [...] (FLAUBERT, 25, ago., 1873).
>
> […] La voici : "Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert". Maintenant, tu ne sauras rien de plus, d'ici longtemps. Je patauge, je rature, je me désespère. J'en ai eu, hier au soir, un violent mal d'estomac. Mais ça ira : il faut que ça aille. N'importe ! les difficultés de ce livre là sont effroyables. Je suis capable d'y crever à la peine. L'important, c'est qu'il va m'occuper durant de longues années. Tant qu'on travaille, on ne songe pas à son misérable individu […] (FLAUBERT, 6, ago., 1874)
>
> […] Bouvard et Pécuchet continuent leur petit chemin. J'espère avoir fini le premier mouvement du premier chapitre dans quatre ou cinq jours ; ce sera toujours cela de fait ! Mais la mise en train est bien difficile [...] (FLAUBERT, 16, ago., 1874)
>
> [...] Je ne suis pas gai ! mais pas du tout ! Je regrette plus que jamais (sans compter les autres) mon pauvre Bouilhet, dont je sens le besoin à chaque syllabe de Bouvard et Pécuchet. Ce livre est diabolique ! J'ai peur d'avoir la cervelle épuisée ; c'est peut-être que je suis trop plein de mon sujet et que la bêtise de mes deux bonshommes m'envahit [...] (FLAUBERT, ago., 1874)

---

[150] [...] a dimensão dessa labuta é muito maior; o trabalho de estilo nesse autor é um sofrimento indizível (mesmo que ele o diga muitas vezes), quase expiatório, para o qual ele não reconhece qualquer compensação de ordem mágica (quer dizer, aleatória), como, para muitos outros escritores, era o sentimento da inspiração: o estilo, para Flaubert, é a dor absoluta, a dor infinita, a dor inútil [...]

> […] Enfin, j'exècre cet incessable on, et la moindre page de Bouvard et Pécuchet m'inquiète plus que le sort du Sexe faible […] (FLAUBERT, 13, set., 1874)
>
> […] Il est probable que j'ai la tête fortement abîmée, à en juger d'après mes sommeils, car je dors toutes les nuits dix à douze heures. Est-ce un commencement de ramollissement ? Bouvard et Pécuchet m'emplissent à un tel point que je suis devenu eux ! Leur bêtise est mienne et j'en crève. Voilà peut-être l'explication. Il faut être maudit pour avoir l'idée de pareils bouquins ! [...]Ce qui me désespère, c'est que je ne crois plus à mon livre. La perspective de ses difficultés m'écrase d'avance. Il est devenu pour moi un pensum [...] (FLAUBERT, abr., 1875)
>
> [...] J'ai passé ma vie à priver mon coeur des pâtures les plus légitimes. J'ai mené une existence laborieuse et austère. Eh bien ! Je n'en peux plus ! [...] (FLAUBERT, 9, jul., 1875)
>
> [...] Ah ! oui, pauvre fille, je souffre, et plus que je ne saurais dire. Hier au soir, pourtant, j'ai passé deux heures autour de Bouvard et Pécuchet. Je n'ai rien fait [...] (FLAUBERT, 15, jul., 1875)[151]

---

[151] [...] Que calor! Eu tremo só de pensar [grifo nosso] que na próxima semana eu andarei às voltas com *Bouvard et Pécuchet*! Mas a arte vem em primeiro lugar! E depois, no final daquela semana, eu retorno à minha casa [...] (FLAUBERT, 25, ago., 1873)

[...] Aqui está: "Como fazia um calor de 33 graus, o Boulevard Bourdon estava absolutamente deserto." Agora você não saberá mais nada, por um longo tempo. Eu me perco em minhas explicações, eu rasuro, eu me desespero. Tive, ontem à noite, uma dor de estômago violenta. Mas ela vai: ela tem que ir. Não importa! As dificuldades deste livro são terríveis. Eu sou capaz de morrer na tentativa. O importante é que ele vai me ocupar por muitos anos. Enquanto trabalhamos, não pensamos em nossa miserável pessoal [...] (FLAUBERT, 6, ago., 1874)

[...] *Bouvard et Pécuchet* continua seu pequeno caminho. Espero terminar o primeiro movimento do primeiro capítulo em quatro ou cinco dias, e assim será! Mas fazer é bem difícil [...] (FLAUBERT, 16, ago., 1874)

[...] Eu não estou contente! Nem um pouco! Lamento mais do que nunca (sem contar os outros) meu pobre Bouilhet, do qual eu sinto falta em cada sílaba de *Bouvard et Pécuchet*. Este livro é diabólico! Eu temo ter esgotado o cérebro, talvez eu esteja muito cheio do meu assunto, e a besteira dos meus dois homens me invadiu [...] (FLAUBERT, ago., 1874)

[...] Finalmente, eu execro o incessante *on*, e cada página de *Bouvard et Pécuchet* me inquieta mais que o destino do Sexo Frágil [...] (FLAUBERT, 13, set., 1874)

[...] É provável que minha cabeça esteja muito danificada, a julgar pelo meu sono, porque eu durmo todas as noites de dez a doze horas. É este o início de um amolecimento? *Bouvard et Pécuchet* enche-me a tal ponto que eu me tornei eles! A besteira deles é minha e quero morrer. Esta pode ser a explicação. Você tem que ser amaldiçoado para ter a ideia de tais livros! O que me desespera é que eu não acredito no meu livro. A perspectiva de suas dificuldades me esmaga com antecedência. Tornou-se uma punição para mim [...] (FLAUBERT, abr., 1875)

[...] Eu passei minha vida negando ao meu coração o mais legítimo pasto. Levei uma existência laboriosa e austera. Eh bem! Eu já não suporto! [...] (FLAUBERT, 9, jul. ,1875)

[...] Ah! Sim, minha filha, eu sofro, e não posso dizer mais que isso. Ontem à noite, no entanto, passei cerca de duas horas em *Bouvard et Pécuchet*. Não fiz nada [...] (FLAUBERT, 15, jul., 1875)

Em todos os trechos (em especial nas partes grifadas) o sofrimento, resultado direto de escrever, de tratar da escrita como um trabalho, está presente. O segundo trecho ilustraria o trabalho minucioso, já que a frase se constrói, mas isso traz um sofrimento enorme: “Eu me perco em minhas explicações, eu rasuro, eu me desespero”. Perder-se, rasurar e desesperar-se parecem ser o resultado direto de uma preocupação intensa com o ato mesmo de escrever (“cada página me inquieta”), que culminaria numa ascensão da escrita, oferecendo à linguagem um espaço privilegiado e autônomo. É possível ainda pensar numa vida dedicada a um trabalho atroz, que levaria até um não distanciamento do objeto: “A estupidez deles é minha”.

A escritura também parece ser demorada, pois a precisão da linguagem passaria a ser de extrema importância, como é possível encontramos em trechos de correspondências: “[...] escrever três páginas, no máximo, e terminar cinco que eu escrevi na outra semana, e encontrar quatro ou cinco frases que eu tenho procurado por quase um mês [...]” (FLAUBERT, 26, abr.,1853); “[...] Gasto três dias para fazer duas correções que não querem vir. Segunda-feira e terça-feira inteiros foram usados na busca de duas linhas! [...]” (FLAUBERT, 1, jun., 1853). Esse trabalho com a frase seria o que classifica Flaubert, segundo Barthes, como “escritor-artesão”, o que levaria o seu processo de escrever a se configurar como “[...] cette somme d’exercices relatifs au labeur de l’écriture soutiennent une sagesse, si l’on veut, et aussi une tristesse, une franchise,

puique l'art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt [...][152]" (BARTHES, 1972, p. 52).

Retomando a ideia barthesiana de "valor-trabalho", a preocupação com o estilo denunciaria outra questão essencial para nossa análise: a escritura, que estaria entre a língua e o estilo:

> [...] dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix general d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. Langue et style sont des donées antécédents à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du Temps et de la personne biologique; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style, là où le contienu écrit, rassemblé et enfermé d'abord dans une nature linguistique parfaitement inocente, va devenir, enfin un signe total [...][153] (BARTHES, 1972, p. 18).

A questão, no caso de Flaubert, é que sua dedicação ao estilo seria tão intensa que Barthes o toma, neste caso, como sinônimo de escritura. Esse trabalho incansável com a frase, dessa forma, é uma tentativa mesma de explorar as "estruturas frásicas, clichês sintagmáticos", para que deles se possa extrair uma reflexão sobre a própria linguagem. Barthes, em *Sur sept phrases de Bouvard et Pécuchet* ilustra bem esse movimento:

> [...] Donc l'Encyclopédie des savoirs, au moment-Flaubert, corresponde ao stade farce. Mais à l'Encyclopédie des savoirs

---

[152] [...] soma de exercícios relativos ao lavor da escrita sustentam uma sabedoria, se assim se quer, e também uma tristeza, uma franqueza, uma vez que a arte flaubertiana avança apontando a sua máscara com o dedo [...]

[153] [...] em qualquer forma literária, há a escolha geral de um tom, de um *éthos,* se quiser, e é aí precisamente que o escritor se individualiza claramente, porque é aí que ele se engaja. Língua e estilo são dados antecedentes a toda problemática da linguagem, língua e estilo são um produto natural do Tempo e da pessoa biológica; mas a identidade formal do escritor só se estabelece verdadeiramente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no lugar onde o contínuo escrito, reunido e fechado inicialmente numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai tornar-se finalmente um signo total [...] Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade [...]

> se substitue avec Flaubert une autre encyclopédie: l'Encyclopédie des langages. Celle ici ne peut être serieuse: son ton, son ethos est incertain, car le langage, les langages ni sont dans la verité ni en dehors [...][154] (BARTHES, 2015, p. 281).

Esse *éthos*, esse estilo construído por Flaubert, obviamente passa pela leitura, pelas leituras que ele fez durante sua vida, como já vimos até aqui, o quanto ele as introjetou, viveu com elas, por meio delas, a partir delas.

> [...] Não chamo de leituras sérias o fato de ler livros tratando de matérias graves, mas ler livros bem-feitos, e sobretudo bem escritos, dando-se conta de seus procedimentos. Somos romancistas ou agricultores? [...] (FLAUBERT, 2005, p. 218)

E claro que o leitor não se individualiza, não se estiliza por meio da leitura somente se ler atentando-se aos procedimentos da obra, às frases, à construção, enfim, realizando quase um estudo da obra, tendo uma leitura, digamos, mais crítica. Contudo, no trecho transcrito, podemos observar que Flaubert propõe, como escritor, que suas leituras sejam uma forma de analisar, observar, vivenciar o estilo das obras lidas, atentando-se aos detalhes de composição. Nada mais coerente que isso lhe ocorre na leitura, considerando a maneira como ele vai viver a escrita: de forma meticulosa, detalhista, precisa, tal qual discutimos. Vimos também que essa leitura que ele propõe não se limita somente ao literário, estende-se também a qualquer outro livro, a qualquer objeto, a qualquer imagem, a qualquer discurso, porque nos parece que para ele tudo isso se encontra no mesmo plano: são figuras, com as quais se vive.

---

[154] [...] Assim, a Enciclopédia de conhecimentos, com Flaubert, corresponde ao estado de farsa. Mas, com Flaubert, a Enciclopédia de conhecimentos se substitui por outra enciclopédia: a das linguagens. Ela, logo, não pode ser séria: seu tom, seu *éthos* é incerto, porque a linguagem, as linguagens não estão nem no campo da verdade nem fora dele [...]

Observemos essa declaração de Flaubert em uma carta endereçada à Louise Colet,

> [...] Há uma coisa, escute bem, que você tem que transformar em hábito, é ler todos os dias (como um breviário) alguma coisa boa. Isso acaba por infiltrar-se. Quanto a mim, estou empanturrado até não poder mais de La Bruyère, de Voltaire (os contos) e de Montaigne. O que conduziu Bouilhet em seu verso a *Melaenis* foi o latim, fique certa. Ninguém é original no sentido estrito da palavra. O talento, como a vida, se transforma por infusão e é preciso viver num meio nobre, captar o e*spírito de sociedade* dos mestres [...] (FLAUBERT, 2005, p. 120)

A literatura passa a ser aquilo que se infiltra no indivíduo, como possibilidade de se transformar em outra coisa. Viver *em* aparece de forma clara, mas o viver *com*, o viver o está claro também na ideia de deixar infiltrar-se. Essa necessidade, essa captação, tudo isso nada mais é que,

> [...] comme l'écrit Michel Deguy, il s'agit de 'changer les livres en notre âme, faire monter dans l'arche toutes les figures, traduire, traduire sans relâche les paraboles en poèmes, en citations pour nos circonstances, en entretiens, en ordinaire du jour' [...][155] (MACÉ, 2011, p. 24)

Macé, em seu livro, indica de modo bastante recorrente a "estilização de si" que a leitura promoveria:

> [...] la lecture devient une question de stylisation cognitive; elle engage d'abord la capacité intime du lecteur à se conduire dans les signes, en se laissant désorienter par des figurations inédites; elle engage aussi son aptitude à prolonger un style littéraire dans la vie (à se guider grâce à lui, contre lui ou malgré lui, dans les

[155] [...] como Michel Deguy escreve, é uma questão de "mudar os livros em nossa alma, trazer todas as figuras da arca, traduzir, traduzindo implacavelmente as parábolas em poemas, em citações para nossas circunstâncias, em entrevistas, em comum do dia' [...]

> situations du monde sensible vers lequel la lecture le reconduit forcément[...][156] (MACÉ, 2011, p. 29)

É exatamente pelo fato de a leitura conseguir prolongar um estilo que se encontra naquilo que está contido nela que ela promoveria uma estilização de si. O estilo aqui, e por que não considerar o que foi visto até este ponto sobre ele, é um como fazer, é um modo de agir, de escrever, de viver: é uma escolha pelo como. É a construção do *éthos*, de uma identidade, entendido não somente como um *éthos* do escritor, de quem vai produzir outros textos, outras figuras, mas também do leitor, que também constrói um *éthos*, uma identidade a partir das figuras que recebe, também estiliza a si e, consequentemente, a sua própria vida, criando, recriando, transformando suas maneiras de viver. A leitura é:

> [...] une activité "éthopoiétique" ; ce qui est *ethopoios* est ce qui a la qualité "performative"[157] de transformer "le mode d'être d'un individu", et ouvre à l'exercice ascétique et souverain d'une stilystique de l'existance [...][158] (MACÉ, 2011, p. 184)

Macé mostra essa atividade em Barthes, o qual, para ela, teria transformado suas leituras em ideias de conduta do corpo e do pensamento, ele teria o "[...] désir d'avoir une 'vie en forme de phrase'[...][159]" (MACÉ, 2011, p. 185). Não nos parece nada diferente daquilo que vimos, até aqui, Flaubert fazer, inclusive, coerentemente, Barthes analisou bastante a fixação flaubertiana pela

---

[156] A leitura torna-se uma questão de estilização cognitiva; em primeiro lugar, envolve a capacidade íntima do leitor de se comportar nos signos, sendo desorientada por figurações não publicadas; também envolve sua capacidade de prolongar um estilo literário na vida (para ser guiado por ele, contra ele ou apesar de si mesmo, nas situações do mundo sensível para o qual a leitura necessariamente o traz de volta [...]

[157] A questão da performatividade nos interessará bastante no último capítulo, por essa razão, retornaremos a ela no próximo capítulo.

[158] [...] uma atividade "etopoiética"; O que é ethopoios é o que tem a qualidade "performativa" de transformar "o modo de ser de um indivíduo", e abre para o exercício ascético e soberano de uma estilística da existência [...]

[159] [...] o desejo de ter uma 'vida em forma de frase'[...]

construção da frase. A questão da forma, da frase, é uma gramaticalização de si, é uma estilização, e vimos que Flaubert deixa transparecer esse desejo por viver essas formas nos trechos das correspondências dos quais já tratamos. O bovarismo surge como parte integrante dessa discussão:

> [...] que nous faisons tous comme Emma, voulant être *conduits* par des phrases. Comme si notre style, celui qui nous avançons comme notre mode d'être le plus propre, était sans contenu (sans rien à exprimer) tant que nous n'avons pas été *emportés* par une forme, par l'appel d'un modele [...][160] (MACÉ, 2011, p. 190-191)

A frase "[...] fixe un cadre, 'cerne' un tableau, qui fait comme chez Marcel un décor au desir, le precede et le hante – mieux: l'enseigne [...] [161]", (MACÉ, 2011, p.193) ou seja, cria uma imagem, e é com esta imagem que o leitor se relaciona. Em muito isso talvez nos ajude a pensar em outra hipótese para a fixação flaubertiana com a frase, sua necessidade constante de reescrita para encontrar a construção perfeita. O que se buscaria seria a imagem perfeita, aquela com a qual o leitor pudesse viver, se deixar conduzir. Na declaração de Flaubert sobre o que se deve ler considerando a qualidade com que foi feito, talvez haja o desejo de encontrar, como leitor, a frase perfeita também para que se possa deixar se conduzir por algo que ele pudesse considerar digno de.

Bouvard e Pécuchet deixam-se igualmente conduzir por suas leituras, pelas frases que leem. Tentam tirar dos livros um estilo para si, um como fazer,

---

[160] [...] que todos nós sejamos como Emma, querendo ser *conduzido* por frases. Como se o nosso estilo, o que avançamos como nosso modo de ser mais próprio, estivesse sem conteúdo (sem qualquer coisa paraexpressar), desde que não fossemos *levados* por uma forma, pelo apelo de um modelo [...]

[161] [...] define um quadro, "círcula" uma pintura que, como a de Marcel, é uma decoração para desejar, precede-o e assombra-o, melhor: ensina-o [...]

um como viver, uma individualidade. Observemos como Macé define a estilização:

> [...] est justement cette opération générale par laquelle un individu *ressaisit* d'une façon partiellement intentionelle son individualité, répète toutes sortes des modèles mais aussi les module, redirige, infléchit des traits, dans le maintien et la transformation desquels cet individu s'atteste et se reconnaît activement, en s'exposant, en engageant son identité dans sa façon même de la dégager [...][162] (MACÉ, 2011, p. 166)

E não é exatamente essa a lógica de cada um dos capítulos do romance? Em cada um eles leem, experimentam, a seu modo, claro, aquilo que está nos livros, para depois fazê-lo novamente com outro conteúdo no capítulo seguinte? Não é isso que Flaubert faz quando lê cada um dos livros, cuja leitura será atribuída aos personagens, experimenta-os em seus personagens, na história contada? Não é isso que podemos fazer quando lemos essa e qualquer outra obra? Talvez a identificação nossa, como leitores, com nossos homenzinhos esteja neste ponto: uma figuração mais concreta da experimentação do ato de leitura, a demonstração da potencialidade que a leitura tem de criar maneiras de viver, uma figuração de outras formas de individuação, de outras capacidades de ser.

Outra possibilidade para pensar as trapalhadas que cometem ao longo de suas jornadas de leitura, essa estilização de si complicada dos personagens, seja a problematização da individualidade, seja no jogo do duplo e do mesmo.

---

[162] [...] é precisamente esta operação geral pela qual um indivíduo *recaptura*, de forma parcialmente intencional, sua individualidade, repete todos os tipos de modelos, mas também os modula, redireciona-os, infla os traços, na manutenção e na transformação que esse indivíduo testemunha e reconhece, ativamente, expondo-se, envolvendo sua identidade em sua própria maneira de limpá-la[...]

Retomando a ideia da desorientação que a leitura promove, talvez estejamos de fato de frente a uma grande figuração disso, já que a leitura: "[...] figure la mise en péril plus vaste d'un sujet dans le cours de sa propre constituition[...][163]" (MACÉ, 2011, p. 97). Isso porque:

> [...] on met beaucoup de temps à circuler davantage, à s'incorporer un rythme et une situation, à s'approprier (en la laissant dériver en soi) une nouvelle phrase, c'est-à-dire, à naviguer entre des formes de schématisation concorrentes, superposables ou exclusives. Progrès en lecture assez lents [...][164] (MACÉ, 2011, p. 96)

Mais uma possibilidade de leitura surge disso: seria o romance uma alegoria da leitura desastrada, que modela maneiras de viver desastradas porque é feita por um sujeito (e no caso dois que são dois, mas também um só) que, além de estar em constituição no que tange à sua individualidade, ainda por cima avança na leitura rapidamente, quase atropeladamente, lendo um livro atrás do outro, comparando-os sem sequer pensar, refletir sobre eles? Neste momento, basta-nos colocar a questão, deixando o seu desenvolvimento para o próximo e último capítulo.

---

[163] [...] figura o maior perigo de um sujeito em curso de sua própria constituição [...]

[164] [...] demora-se muito tempo para circular mais, para incorporar um ritmo e uma situação, para apropriar-se (ao deixá-la à deriva de si mesmo) de uma nova frase, isto é, navegar entre formas de esquematização concordantes, superponíveis ou exclusivas. Avanço lento na leitura [...]

Capítulo 3

A leitura como encenação

Até este ponto, muito se viu sobre uma obra que se apresenta como perturbadora no que concerne à autoria e à leitura, pelo menos para nós, uma vez que foi o estranhamento, a perturbação proveniente dessas duas instâncias, que nos motivou a escrever sobre *Bouvard et Pécuchet*. No entanto, o que nos inquietou no início, na graduação ainda, posteriormente, no mestrado, estava bem longe de ser visto como nos propomos a fazer nesta tese. A questão do efeito de leitura foi mostrando-se uma possibilidade ainda pequena de exploração do que poderia ser analisado, criado por nós. Nossa intenção aqui nada mais é do que explorar, propor outra forma de olhar aquilo que Flaubert produziu: observar *Bouvard et Pécuchet* como uma encenação da leitura, do leitor e até do autor.

Para tanto, faremos neste capítulo uma retomada de aspectos analisados anteriormente, os quais julgamos pertinentes para pensar uma cenografia da leitura e da autoria, buscando, em especial, observar aquilo que José-Luis Diaz analisou sobre a construção das cenografias autorais no Romantismo. O que temos como horizonte, não negando de forma alguma as diferentes situações estudadas, é pensar na possibilidade de ler a obra flaubertiana como uma encenação do ato de leitura, como uma cenografia do processo de leitura, cenografia do leitor, e mesmo do autor que é leitor, que copia, que cria a partir

do que lê: observar a criação de uma grande figura da intersecção desses dois atos não tão distintos e dessas duas instâncias que se encontram e se constroem mutuamente, enquanto a leitura e a escrita vão ocorrendo, materializando-se.

1. Cenografia autoral: a encenação figural

José-Luis Diaz, em *L'écrivain imaginaire:* scénographies auctoriales à l'époque romantique, traça a ideia de uma encenação da figura autor. Para tanto, começa indicando que, depois de duas décadas, o autor ressurge de sua morte, decretada por Barthes e erroneamente interpretada por muitos, acontecimento que desencadeou uma série de tentativas de assassinatos da ideia de autor. Diaz contesta a tese da morte do autor, fazendo ressurgir o conceito foucaultiano de função-autor. O crítico francês ressalta a problemática de que a figuração do autor (assim como a do leitor e a do livro) é primordial para a literatura acontecer, para a consumação literária ocorrer, porque a imagem do autor construída pelo leitor é um traço dominante da leitura que se faz de qualquer obra (a essa questão retornaremos mais adiante).

Diaz também se recusa a observar o autor somente como uma instância discursiva, somente um sujeito da enunciação, um lugar linguístico. Dialogando diretamente com Foucault e com a ideia de função-autor[165], procura investigar o

[165] Vale ressaltar aqui que, ao longo do meu mestrado, propus uma discussão sobre o texto de Michel Foucault, que trata da função-autor, e o texto de Roland Barthes, sobre a morte do autor. Retomo aqui a ideia traçada lá de que os textos não se diferem exatamente na abordagem da questão da autoria: o texto de Barthes, parece, para nós, muitas vezes interpretado de maneira um tanto equivocada, pois a questão da

que está no entremeio deste ente escritor real e deste ente eu fictício, recusando-se também a observar o autor como mero sujeito imanente do texto, sem relação com uma teia discursiva. Enfim, como possibilidade de analisar a instância "autor" de maneira a fugir dos pragmatismos da crítica, Diaz elege como possibilidade teórica a ideia de imagem, de figura para tratar desse espaço autoral tão problemático na crítica literária. Uma figura criada a ser encenada dentro do cenário literário, a literatura acontecendo quase como um teatro, em que há "personagens" a serem construídos para serem encenados, revividos em cada ato, e aqui podemos destacar tanto o da escrita quanto o da leitura, que é o que vai nos interessar mais aqui.

Ainda, para compreender a discussão proposta por Diaz, temos de ressaltar que o crítico recorre à tríade psicanalítica lacaniana para traçar os três elementos que formariam o que ele designa como espaço-autor: real, textual e imaginário. No que concerne ao real, tem-se o que ele ressalta como o homem de letras, mais do que somente chamar de escritor, um sujeito biográfico e ator social, inserido numa atividade socioeconômica, que é quem, de maneira concreta, realiza a atividade literária. No que concerne ao textual, tem-se uma instância enunciativa, um "eu", aqui considerando inclusive um "eu" linguístico benvenistiano, organizando e enunciando formalmente o texto. Por fim, no que concerne ao imaginário, tem-se a ideia de escritor como fantasma, como representação ou encenação. Ainda que o último vá interessar mais ao crítico, este não deixa de ressaltar que todas as dimensões que envolvem a construção

---

morte do autor barthesiana não é um apagamento do espaço autoral nem da ocupação que um homem real faz desse espaço, mas sim o acréscimo de uma noção discursiva à problemática, o que, aliás, nem parece se distanciar tanto da questão figural.

da autoria estão em jogo no momento da interpretação literária, todas elas constroem a função autor.

É exatamente a questão da imagem, da encenação, que tanto nos interessa aqui também. Para Diaz, a literatura, o espaço literário, baseia-se na busca de uma identidade, aliás, mais do que isso, da ocupação de uma identidade: "[...] la dimension fantasmatique de la pratique littéraire, ce jeu de rôles dans lequel s'agit, pour l'auteur comme pour le lecteur, d' "essayer des identités [...][166]" (DIAZ, 2007, p. 17). A construção dessa imagem, a ocupação dessa identidade, envolve um código de conduta, pois os papéis, que são estereotipados, não se contentam em tratar o escritor como personagem estritamente literária: eles lhe designam também um lugar no teatro social, o qual está baseado também na redundância, na observação de mecanismos e leis que já estão presentes no espaço literário e que servem para o autor situar-se, trata-se de cenografias de uso coletivo ofertadas ao autor, um grande arsenal de imagens, que medeiam não somente a literatura, mas tudo que nos cerca no mundo:

> [...] à une époque où l'image se profile à tous les détours de la pratique économique quotidienne ainsi qu'à tous les niveaux de la "culture", devenue elle-même une industrie des simulacres, nous sommes mieux à même comprendre ce que signifie la proposition selon laquelle la littérature est un thêatre d'images: un laboratoire de transferts fantasmatiques dont le polê est le écrivain [...][167] (DIAZ, 2007, p. 21)

---

[166] […] a dimensão fantasmática da prática literária, este jogo de papéis em que o autor e o leitor tentam "experimentar as identidades" [...]

[167] [...] numa época em que a imagem está se aproximando de todos os cantos da prática econômica cotidiana e de todos os níveis da "cultura", tornando-se uma indústria de simulacros, podemos entender melhor o que significa a proposição de que a literatura é um teatro de imagens: um laboratório de transferências fantasmáticas cujo pólo é o escritor [...]

E neste ponto retomamos a discussão do capítulo 2 sobre a questão da figura, da imagem. Naquele momento, a partir das ideias de Macé, traçamos uma possibilidade de análise do ato de leitura como um procedimento figural, como um movimento de recebimento de imagens e de criação de outras imagens provenientes desse contato.

Diaz indica, por sua vez, a situação em que se encontra o escritor diante do público, do leitor: "[l'écrivain], soumis aux imaginations du public, est lui-même un createur d'images: double déterminisme "médiatique" […]"[168] (DIAZ, 2007, p. 23). Ou seja, ele cria imagens para o leitor, que pode consumi-las, e também cria uma imagem de si, ao mesmo tempo em que esta imagem é criada também pelo leitor, seja naquilo que o escritor dá a ele seja naquilo que não dá, pois a recusa de determinadas identidades ou de qualquer identidade também é a criação, por outro lado, de outra identidade.

Observamos que Flaubert, como leitor e escritor, parece encarnar a imagem desse autor, não somente porque *é* um escritor, fazendo aquilo que seria, por falta de palavra melhor, "próprio" do espaço autoral, mas também porque, além de tudo, ocupa uma cenografia autoral que seria a do escritor que cria sobre si a imagem do leitor ávido, do escritor recluso que lê incansavelmente, fazendo questão de criar esse personagem por meio de sua correspondência, por exemplo, como já pudemos observar em tantos trechos reproduzidos ao longo desta tese. Essa imagem, contudo, é criada também fora da correspondência, em cada livro escrito por ele que carrega como mecanismo

[168] [o escritor], sujeito à imaginação do público, é ele próprio criador de imagens: duplo determinismo "midiático" [...]

a cópia, questão também já bastante estudada ao longo de nosso texto, bem como ao longo do mestrado e por toda a crítica flaubertiana. A imagem do escritor artesão, já tão explorada por Barthes e retomada por Diaz, daquele que se preocupa com a palavra justa, com a reescrita do já escrito na busca pelo perfeito, a imagem do escritor investigador, pesquisador, que se pauta na leitura incansável e incessante transvestida de estudo para a escrita dos livros. Parece haver uma preocupação incessante em se situar quase como um ermitão intelectual, o que, aliás, de criação de imagem de si passaria de fato a ser encenada por ele ao viver recluso mesmo, ao quase não sair de Rouen, ver sua amante raríssimas vezes por ano e ainda com data previamente marcada, não receber praticamente ninguém, não frequentar salões, além de colocar o que faz como incompreendido, desnecessário, enfim, haveria uma representação real desse papel criado por Flaubert quanto escritor, uma ocupação real desse espaço cenográfico autoral. Atentemo-nos a alguns trechos da correspondência.

> [...] é bonito ser um grande escritor, ter os homens na frigideira de sua frase e fazê-los saltar como castanhas. Ora, eu vou lhe confessar que não tenho nada a dizer que os outros também não possam dizer, ou que não tenha sido dito muito bem, ou que possa ser dito de maneira melhor. Nessa vida que você me aconselha, eu acabaria perdendo o pouco que tenho; eu iria mostrar as paixões da multidão para agradá-la e, assim, desceria ao nível dela. Melhor ficar no seu canto, fazer Arte para si próprio sozinho, como acontece no jogo da péla. A Arte, no fim das contas, não pode ser mais séria que o jogo da péla. Tudo não passa talvez de uma imensa *blague*; eu tenho medo disto, e quando nós estivermos do outro lado da página, ficaremos talvez muito espantados ao saber que a solução da charada era tão simples. Em meio a tudo isso, avanço penosamente no meu livro. Eu gasto bastante papel. Quantas rasuras! A frase demora para vir. Que diabo de estilo eu escolhi! Que desgraça os temas simples! Se você soubesse o quanto me torturo por tudo isto, você teria piedade de mim. Eis-me comprometido por um ano

> pelo menos. Porque eu trabalhara muito os elementos materiais do livro, a parte histórica quero dizer, imaginei que o roteiro estava pronto e comecei a trabalhar. *Tudo depende do plano. Santo Antônio* não tem, a dedução das ideias severamente seguida não tem seu paralelismo no encadeamento dos fatos. Com tantos andaimes dramáticos, falta o dramático [...] (FLAUBERT, 2005, p. 55-56)

No trecho acima, redigido à Louise Colet, ao tratar da *Legenda de Santo Antônio*, podemos encontrar todos os elementos apontados anteriormente na construção da encenação autoral. O sofrimento proveniente da escrita meticulosa, cuidadosa, as leituras feitas ("porque eu trabalhara muito os elementos materiais do texto, a parte histórica, quero dizer"), a reclusão, a incompreensão, a incapacidade de produzir o que se quer. Isso aparece em vários outros momentos de sua correspondência, o próprio Diaz usa Flaubert como exemplo de escritor que não só registra sua cenografia autoral nas correspondências, como ainda aponta o quanto a mudança e o estabelecimento da identidade literária de Flaubert, da transição da juventude para a maturidade, aparecem nas cartas[169]. Como já apontamos, não acreditamos que esta criação da cenografia autoral esteja somente nos elementos epistolares, mas na própria composição de sua obra: na ironia (já tão explorada pela crítica), da qual se poderia depreender a criação de certa figura que despreza, de certo modo, o leitor ao lhe provocar; na cópia, que poderia apontar uma figuração da conversa com a tradição literária, que também é bem provocadora e inventiva do ponto de vista da criação de resultados diferentes, ou ainda na exploração de simulacros, jogo essencial à encenação, como veremos adiante; na encenação da

[169] A análise que ele faz do caso Flaubert leva Sartre a reconhecer que o jogo de papéis ao qual Gustave se entrega em sua correspondência é decisivo para sua entrada na literatura. Não haveria estrutura possível para o jovem Flaubert sem este voto de castidade nem esta forma de continência literária que é a recusa prolongada da publicação. (Cf. DIAZ, 2007, p. 42-43)

familiaridade por meio da biblioteca e do clichê, a que também retornaremos. Enfim, haveria uma encenação de um personagem Flaubert construído por meio de muitos mecanismos, um personagem a ser encenado também na leitura da obra pelo leitor:

> [...] fidèles ou non à la “realité”, ces images n’en serviront pas moins d’appui à la lecture. Car lire, ce n’est seulement s’identifier aux “idées” ou aux personnages; c’est aussi s’identifier à l’auteur, voir le monde par ses yeux, s’imaginer soi-même écrivant son livre. Et comment accepter d’occuper la place d’inconnu, ne fût-ce que l’espace de quelques heures? […][170] (DIAZ, 2007, p. 27)

Ou seja, essa cenografia autoral é a força motriz da leitura (e não somente a familiaridade proveniente da forma ou do conteúdo do texto, como havíamos apontado no capítulo 1[171]), adere-se a ela para que o ato de ler possa acontecer. A busca por imagens para a construção da identidade por parte do leitor, da qual tratamos no capítulo anterior, não se limitaria somente às figuras criadas na e pela obra, mas também englobaria a figura[172] do autor, esta entraria no processo de leitura como um dos elementos motivadores, criadores, imaginativos. Por isso, a necessidade de tocarmos a questão da cenografia

---

[170] [...] fiéis ou não à "realidade", essas imagens, no entanto, servirão como suporte para a leitura. Porque ler não é apenas identificar-se com "ideias" ou personagens; é também se identificar com o autor, vendo o mundo através dos olhos dele, imaginar-se escrevendo seu livro. E como se pode aceitar ocupar o lugar do desconhecido, mesmo que apenas por algumas horas? [...]

[171] Aqui se faz necessária uma retomada da questão da referencialidade mecânica trabalhada por nós tanto no mestrado quanto em outros momentos desta tese. O uso dos recursos apontados por Barthes que denunciaram, estruturalmente, o embuste da escrita, a questão de que aquilo que se lê é ficcional não se restringiria somente à facção do livro. A ficcionalização, para Diaz, é o movimento romântico por excelência da construção do cenário literário a ser encenado: o autor e o livro são ficcionalizados. Retomaremos isso mais adiante, no entanto, o que queremos frisar neste ponto é que essa artificialidade na construção do livro poderia ser somente mais um recurso da encenação pela qual o livro passa e promove, aliás, a literatura, o cenário literário é que o faz. Demonstrar a artificialidade, para além do estilo, que é claro que está envolvido, teria, assim, um aspecto de construção teatral, já que se trata de “[...] une époque qui découvre ce mélange d’authenticité et de facticité qu’est la littérature [...]” [uma época que descobre a mistura de autenticidade e artificialidade que é a literatura] (DIAZ, 2007, p. 123).

[172] Esta encenação autoral, de alguma maneira, também poderia auxiliar a estabelecer a ordem no ato da leitura, a ordem da qual trata a estética da recepção.

autoral, sem, no entanto, que esta seja o alvo primordial de nossa análise. Acrescentamos essa problemática aqui porque temos como intenção usá-la para pensar outra questão: até que ponto o conceito de cenografia autoral não pode ser desdobrado numa cenografia de leitura? Se ele é uma força motriz da leitura, o contrário também não ocorreria? A criação identitária dentro do cenário literário que o escritor faz de si e a que o contexto externo também faz dele, ambas concomitantemente, não seriam efetuadas também no ato de ler, no consumo da literatura, no leitor? Este também não seria um espaço criado, imaginado? Uma identidade já um tanto pré-concebida a ser ocupada pelo indivíduo que opta por adentrar uma obra? Um espaço também com regras, que podem ser quebradas, distorcidas, obviamente, mas que só serviriam para fixar outro espaço que também terá suas características? Quando um indivíduo toma para si a atividade de pegar um livro e inserir-se no campo literário como leitor, isso não seria feito a partir de uma ideia que ele possui de como se portar, como ler, do que fazer com aquilo que se encontra em suas mãos pronto a ser construído por ele também através do ato que se propôs a executar? Ademais, não teria também por parte do autor uma figura de leitor que ele imagina, inclusive executando o próprio ato de ler?

Retomemos, por exemplo, a discussão do capítulo 2 sobre a questão da leitura que fica como desejo e imaginação para aquele que consome a obra. Quando apontamos que fazer a biografia do duque d'Angoulême fica somente como desejo na imaginação de Bouvard e Pécuchet, sugerimos que talvez fosse uma figuração da incompletude e da eterna busca por algo, que a leitura como

procedimento permitiria. Não seria, contudo, também possível perceber a cena criada como uma figura das projeções da leitura: o leitor, como espaço, parece ter sempre a obrigação de, ao ler, pensar sobre o que é lido, refletir, problematizar, imaginar, deseja? Há também uma identidade de leitor que é imaginada, criada, um espaço a ser ocupado; ideia que, por exemplo, serve de base para a criação do pensamento das teorias sobre a leitura vistas no capítulo 1 desta tese. Assim sendo, parece relevante pensar que, se há um espaço social, discursivo e imaginário a ser ocupado pelo autor, não é absurdo supor que há um para o leitor também, cambiável, mas existente. Esse espaço da leitura parece tão idealizado que leituras "extravagantes", desviantes de uma dada projeção, chegam a ser ridicularizadas, rechaçadas, tal qual ocorre com a leitura que Emma Bovary faz das obras e tal qual ocorre com a dos nossos protagonistas de *Bouvard et Pécuchet*: se há um desconforto em relação à forma como eles leem, interpretam, vivem a leitura, é porque deve haver algumas possibilidades já imaginadas para a leitura, logo, um papel de leitor, uma cenografia de leitura também:

> […] D'abord ils marchèrent le long des quenouilles, sans parler. Il était encore ému de sa déclamation, et elle éprouvait au fond de l'âme comme une surprise, un charme qui venait de la littérature. L'art, en de certaines occasions, ébranle les esprits médiocres, et des mondes peuvent être révélés par ses interprètes les plus lourds […][173] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 834)

[173] [...] Caminharam ao longo das árvores podadas sem falar. Ele ainda estava emocionado pela sua declamação, e ela sentia como que uma surpresa, um encanto procedente da literatura. Em certas ocasiões, a arte abala os espíritos medíocres; e mundos podem ser revelados por seus intérpretes mais grosseiros [...] (FLAUBERT, 2007, p. 174)

A questão ganharia ainda outros contornos em *Bouvard et Pécuchet*, já que encontramos, para só começar aqui a discussão, uma representação do papel do leitor encarnada em dois leitores, que, ao mesmo tempo, estão no limiar da dicotomia autoria x leitura, pois trata-se também de dois copistas, não somente que possuem a prática como profissão, mas também que, posteriormente, já "aposentados", passam a copiar e criar, como no capítulo V, em que tentam escrever um romance:

> [...] la question du scenario a adopter […] elle s'impose à lui dès le moment où, écrivain encore virtuel, il "lit pour écrire": "Un livre lu dans la perspective d'en écrire un autre brosse un portrait de l'artiste futur qui n'est autre que celui d'un auteur mort se faisant sous les yeux du lecteur son impératif majeur et son destin [...][174] (DIAZ, 2007, p. 106)

Ou seja, o ato primeiro da construção da cenografia autoral, obviamente, é a leitura (ao mesmo tempo em que a construção da leitura feita de uma obra ocorre a partir do contato com uma cenografia autoral). Flaubert parece ter total consciência disso em seu processo de formação como autor, demonstrando no conteúdo de sua correspondência, e, mais do que isso, no próprio ato de fazê-la e compartilhar com outros uma figuração de si também. Quando nossos homenzinhos se apresentam como leitores e copistas, também ocupam um espaço mais próximo do da autoria. Configurar-se-iam, talvez, os personagens (Bouvard e Pécuchet, e até Flaubert autor, instância cuja base, segundo Diaz, é

[174] [...] a questão do cenário a adotar [...] ele se impõe a partir do momento em que, ainda escritor virtual, ele "lê para escrever": "Um livro lido na perspectiva de escrever pincela um retrato do futuro artista que não é senão o de um autor morto se fazendo sob os olhos do leitor seu principal imperativo e seu destino [...]

a ficcionalização de si que o indivíduo escritor promove[175]), como uma imagem bastante profícua de significados e, mais do que isso, muito útil para ser vista como encenações desses campos que passaram a ser vistos de modo tão problematizante, perturbador até num momento pós-romântico no qual se insere Flaubert.

2. A partilha do sensível encenada?

No capítulo anterior, tratamos, a partir dos estudos de Rancière, da questão da literatura como uma instância democrática, a qual desfacelaria as hierarquias e tornar-se-ia um espaço a ser ocupado por qualquer um, concretizando a ideia de partilha do sensível. Observamos que essa partilha poderia ser vista em *Bouvard et Pécuchet*, bem como em outras obras de Flaubert, como *Madame Bovary*. Aliás, é muito significante que Flaubert apareça como horizonte da concretização dessa democracia nos escritos de Rancière, apareça também como um elemento de suporte aos estudos de Diaz sobre a construção da cenografia autoral, apareça ainda nas pesquisas de Macé como um elemento problematizador e problematizante acerca da ideia de uma forma de viver a partir da leitura. A ressalva aqui é somente para nos confortarmos

[175] Sobre a construção da cenografia autoral do autor Flaubert pelo escritor Flaubert, Diaz acrescenta que: "[...] Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo [...] ont fait de la poesie um exercice de générosité, impossible à imiter par le fils d'un chirurgien de Rouen. C'est en prennant conscience que tous ces modèles sont inacessibles que le jeune Flaubert en vient à se tracer sa voie, rejoignant à tâtons les jeunes écrivains de sa génération [...]" (DIAZ, 2007, p. 108) "Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo [...] fizeram da poesia um exercício de generosidade, impossível de ser imitado pelo filho de um cirurgião de Rouen. Foi tomando consciência de que todos esses modelos são inacessíveis que o jovem Flaubert veio a traçar seu caminho, tateando como os jovens escritores de sua geração."

acerca do fato de que há algo que é perturbado, mobilizado, em nós leitores, quando nos deparamos com Flaubert, e isso talvez não seja aleatório.

Prosseguindo, vimos que essa democracia da literatura é um apagamento das identidades, criação de figuras a serem ocupadas por qualquer um na grande dança das palavras mudas, um fim da ordenação. Contraditório esse movimento romântico, mas nem tanto. Diaz acena para isso ao tratar dessa falta de identidade na qual o escritor vive e que, ao mesmo tempo, ocorre o movimento de individuação do escritor: se ele acaba sendo estereotipado numa cenografia, há, ao mesmo tempo, uma vedetização do escritor: "[...] l'écrivain n'est pas l'homme, mais bien une instance imaginaire qui se dégage de l'oeuvre, plane bien au delà de sa concretude textuelle [...][176]" (DIAZ, 2007, p. 4). Passa, assim, a importar o autor como figura, e o sujeito passa a se colocar num lugar novo no espaço literário, "[...] se multiplient images e imaginaires de l'écrivain [...][177]" (DIAZ, 2007, p. 5):

> [...] aussi les images de l'écrivain qui si multiplient au cours de cette époque ne sont-elles pas de simples *re-présentations* – médiatiques, secondes, structurellement négligeables. Ce sont des dispositifs identitaires, par lequels les ecrivains tentent de signaliser leur "position". En d'autres termes, il ne sera pas ici question seulement de répresentations, d'images aprés-coup, mais bien des "scénographies auctoriales", matricielles et structurantes [...][178] (DIAZ, 2007, p. 5).

---

[176] [...] o escritor não é o homem, mas uma instância imaginária que emerge da obra, muito além da sua concretude textual [...]

[177] [...] multiplicando-se imagens e imaginários do escritor [...]

[178] [...] também as imagens do escritor que tanto se multiplicam durante esta época não são meras re-apresentações — midiáticas, secundárias, estruturalmente insignificantes. Estas são os dispositivos de identidade, pelos quais escritores tentam sinalizar sua "posição". Em outras palavras, não será uma questão aqui apenas de representações, de imagens posteriores, mas de "cenografias autoriais", matriciais e estruturantes [...]

Trata-se assim da criação de uma figura que não é somente representada, mas sim encenada, encarnada, e, associando ao que já vimos, vivida, marcando uma posição no cenário literário, o que parece ser bem plausível considerando um espaço tão democrático como o que teria se tornado o literário. E o escritor teria de marcar essa posição e deixá-la muito clara, na encenação que promove de sua figura autoral[179], pois, como já citamos, Diaz ressalta a necessidade de o leitor "conhecer" o autor para poder "aceitar" o ato da leitura.

Essa projeção do que esperar do autor também parece ser encenada em *Bouvard et Pécuchet*, não que o autor tenha de realizar o que o leitor espera, mas haveria expectativas sobre o papel da autoria:

> [...] — Enfin, dit le comte, Victor Hugo a été sans pitié, oui sans pitié, pour Marie-Antoinette, en traînant sur la claie le type de la reine dans le personnage de Marie Tudor !
> — Comment ! s'écria Bouvard, moi, auteur, je n'ai pas le droit …
> — Non, monsieur, vous n'avez pas le droit de nous montrer le crime sans mettre à côté un correctif, sans nous offrir une leçon [...][180] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 843)

Retomando, o leitor no final é aquilo que se tem no horizonte do escritor quando este busca fixar sua imagem. Quem ele quer ser no cenário literário passa por quem ele quer, deseja ou espera que o leia. O leitor relacionar-se-ia diretamente com imagens, como já observamos ao longo da tese, em especial,

---

[179] Que fique bem claro aqui que retomamos o conceito de Diaz e damos algumas pinceladas na questão autoral, mas nosso objetivo aqui não é analisar a cenografia autoral em que Flaubert se insere, mas sim pensar qual é o outro lado de admitir a existência de uma cenografia autoral.

[180] [...] – Enfim – disse o conde –, Victor Hugo não teve piedade, sim, não teve piedade de Maria Antonieta, arrastando na lama o tipo da rainha na imagem de Maria Tudor!
– Como! – protestou Bouvard. – Então, como autor não tenho o direito...
– Não, senhor, não tem o direito de nos mostrar o crime sem indicar um corretivo, sem nos oferecer uma lição [...] (FLAUBERT, 2007, p. 184)

com as encenações delas que lhe são propostas, seja da figura do escritor ou das outras figuras diversas que emanam da obra, e que seriam terminadas, completadas, vividas pelo leitor, logo, também encenadas. É na encenação feita pelo autor, ao produzir as imagens, tanto na obra quanto de si para o público, e na encenação que o leitor faz ao receber as imagens, que possivelmente se concretizaria o grande jogo cenográfico.

Diaz vê o cenário literário, por sua vez, como uma potencialidade fantasmática:

> [...] comprendre la spécificité de l'espace littéraire suppose certes qu'on admette d'abord que tout y est signe, marque, mot, coupés de toute empiricité. Mais cela oblige aussi à prendre en considération la dimension fantasmatique de la pratique littéraire, ce jeu de rôles dans lequel il s'agit, pour l'auteur comme pour le lecteur, d'"essayer des identités" [...][181] (DIAZ, 2007, p. 17)

A questão do fantasma aqui está pautada na psicanálise e nos parece muito pertinente para tratar dessa quase ausência de fronteiras entre leitura e escritura e como talvez seja possível mostrar, encenar, esse desfacelamento:

> [...] a estrutura do fantasma representa o esforço em produzir o sujeito no lugar onde ele não está, melhor dizendo, onde ele se apresenta como falta. Ela implica na tarefa psíquica de parcializar a falta de sujeito na estrutura da linguagem, delimitando-a por meio de significantes privados advindos pela operação do recalque propriamente dito. O ser do sujeito se constitui numa construção metafórica, edificada sobre o fundamento de uma falta. Daí se deriva a função da estrutura do fantasma: a de acobertar a falta de sujeito no Outro [...] (BARATTO, 2012, p.243)

---

[181] [...] a especificidade do espaço literário certamente supõe admitir, de início, que tudo aí é signo, marca, palavra, desligado de todo empirismo. Mas isso obriga também a considerar a dimensão fantasmática da prática literária, esse jogo de papéis no qual se trata, para o autor como para o leitor, de "ensaiar identidades" [...]

Trata-se, então, de um jogo, de um ensaio de identidades pautado num espaço que é ausência de algo, ausência essa que fica acobertada pelas palavras, que estão ali, prontas para serem ocupadas, as palavras mudas, por qualquer um. Uma possibilidade de metaforizar o que se deseja sem nem saber o que é, sem nem poder acessá-lo, claro, mas fica como possibilidade, inclusive, retomando o pensamento de Macé, de uma forma de viver que fica no plano da encenação, já que jamais ocorrerá de verdade, uma vez que se trata de uma falta, de uma ausência, de uma impossibilidade real de nomear porque não se sabe exatamente o que é. O escritor, como já pontuamos aqui na tríade de Diaz, deveria ser visto em seu aspecto imaginário também porque ocupa a função autor que faz do escritor um fantasma, que interpreta um papel que é inclusive o da ausência encoberta pela linguagem. Como ele vai interpretar esse papel fica no plano da escolha determinada por diversos fatores que envolvem o pessoal e o social. Já indicamos aqui que Flaubert parece focar bastante nesta figura do ermitão (solitário, sofredor...), que trata da sua escrita como valor trabalho e se afasta (ao mesmo tempo em que a figuração do isolamento se aproxima um pouco) da figura do gênio romântico.

Em outra via, bem atrelado ao papel do autor, há uma figuração de si como leitor: atento, desconfiado, meticuloso, copista, às vezes até com dificuldades para avançar na leitura, claro que isso pode ser visto como verdadeiro ou não. Esta figuração também é fantasmática, já que a atividade de leitura, como traçamos, é movida pelo desejo, pela busca, logo, pela ausência, que nos interessa aqui: nossos personagens são leitores, é um livro que aborda

a questão da leitura, a leitura é ficcionalizada, figurada, não somente no enredo, mas nas personagens, o que também pode fazer o leitor, assim como o autor tal qual apontado por Diaz, sair do campo fantasmático, ir além, fazendo da leitura uma forma de viver também. Este talvez seja o maior ponto de embricamento entre essas duas instâncias tão problemáticas para a crítica: por serem instâncias com atividades que se encontram num espaço que é falta, ausência, figurada por meio da linguagem, viver essas figurações por meio da encenação poderia ser uma das formas de observar leitor e autor vivendo esses papéis, ou seja, é o viver a literatura na encenação que poderia unir autoria e leitura. Considerando isso, *Bouvard et Pécuchet* talvez surja como a grande encenação de como a literatura é um espaço a ser ocupado por atores a quem são atribuídas identidades a serem encenadas. Aliás, uma encenação talvez daquilo que é essencial, segundo Diaz (2007), para a consumação literária: a figuração do autor, a do leitor e a do livro.

O esfacelamento ocorre de tal forma que a questão ainda fica mais interessante se retomarmos as questões já vistas sobre o duplo e o mesmo. Há uma projeção de uma figura num outro, que é um personagem de uma obra, claro, mas ainda assim um outro. Bouvard e Pécuchet possuem algo de Flaubert, escritor, autor, leitor. Inegavelmente. Não que, por isso, sejam o mesmo dele. Há nessa atividade de escrita dos personagens algo do meticuloso, da cópia, da atenção e, principalmente, das dificuldades da leitura.

A partir de uma declaração de Daniel Oster, Diaz afirma que:

> […] “être écrivain, c’est toujours agresser et capter l’autre en vue d’une reconnaissance”. Pour pouvoir se livrer à ce jeu séducteur, l’écrivain se définit une posture et aménage autour de lui un dispositif “scenographique” [...][182] (DIAZ, 2007, p. 38)

Se o escritor cria um dispositivo cenográfico para se permitir entrar neste jogo próprio da literatura, que é captar o outro pelo reconhecimento, o que seria mais cenográfico neste caso do que a figuração do próprio ato de leitura: ato que o escritor compartilha com seu leitor, já que aquele se trata, antes de mais nada, de um leitor também. E nesta figuração, nesta encenação do ato, o leitor também poderia captar o reconhecimento, a fantasia, a projeção, e até a negação do desejo ao não se achar capaz de se identificar com os personagens em vários momentos, ainda que possível, no íntimo, tal identificação por meio do desejo inominável, um desejo de encontrar na leitura também a possibilidade de viver como, ainda que seja estapafúrdia.

Observemos o trecho a seguir sobre a leitura que nossos homenzinhos fazem de Walter Scott:

> […] Ils lurent d’abord Walter Scott.
> Ce fut comme la surprise d’un monde nouveau.
> Les hommes du passé, qui n’étaient pour eux que des fantômes ou des noms, devinrent des êtres vivants, rois, princes, sorciers, valets, garde-chasses, moines, bohémiens, marchands et soldats, qui délibèrent, combattent, voyagent, trafiquent, mangent et boivent, chantent et prient, dans la salle d’armes des châteaux, sur le banc noir des auberges, par les rues tortueuses des villes, sous l’auvent des échoppes, dans le cloître des monastères. Des paysages artistement composés entourent les scènes comme un décor de théâtre. On suit des yeux un cavalier qui galope le long des grèves. On aspire au milieu des genêts la fraîcheur du vent, la lune éclaire des lacs où glisse un bateau, le soleil fait reluire les cuirasses, la pluie tombe sur les huttes de

[182] [...] “ser escritor é sempre atacar e capturar o outro em vista de um reconhecimento". Para poder se envolver neste jogo sedutor, o escritor define para si uma postura e organiza em torno dele um dispositivo "cenográfico” [...]

> feuillage. Sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes, et l'illusion était complète. L'hiver s'y passa [...][183] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 826)

Neste trecho, é curiosa a figuração da leitura que Bouvard e Pécuchet fazem dos livros de Walter Scott e como eles passam a viver essa leitura. Os personagens dos romances, que antes eram "fantasmas", tornam-se reais para nossos homenzinhos: são ofertados aos leitores como figuras, por meio da linguagem, pelo autor dos romances, bem como, ao mesmo tempo, são construídos por aquele que lê como figuras durante o processo. Aquilo que era da ordem do fantasmático, da ausência, transforma-se em presença no ato da leitura, e o mesmo movimento ocorre também no ato de escritura. As paisagens construídas pelo autor, por sua vez, figuram como cenários de "teatro", podendo a questão ser vista como uma encenação criada no texto, que passa a existir quando é vivenciada pelo indivíduo no ato de ler: as figuras do texto encontram-se ali prontas para ganharem vida na imaginação, por meio do processo contínuo de ficcionalização. Por fim, o uso do termo "ilusão" também nos parece interessante dentro do contexto, polissêmico, podendo apontar tanto para o que é da ordem do engodo, do errôneo, do equivocado na interpretação, bastante coerente com a leitura que se faz dos fracassos de leitura da dupla; contudo, também pode apontar para a ordem do fantasma, do que de fato não está ali,

---

[183] [...] Primeiro leram Walter Scott.
Foi como a surpresa de um mundo novo.
Os homens do passado que, para eles, não passavam de fantasmas ou nomes, tornaram-se seres vivos: reis, príncipes, feiticeiros, criados, couteiros, monges, ciganos, comerciantes e soldados, que deliberam, combatem, viajam, negociam, comem e bebem, cantam e oram nas salas de armas dos castelos, nos bancos escuros dos albergues, nas ruas tortuosas das cidades, no alpendre das tabernas, nos claustros dos mosteiros. Paisagens artisticamente compostas emolduravam os episódios como cenários de teatro. Com o olhar acompanha-se um cavaleiro que galopa ao longo das praias. Aspira-se no meio das giestas o frescor do vento, a lua ilumina o lago onde um barco desliza, o sol faz as couraças reluzirem, a chuva cai sobre as choupanas. Sem conhecer os modelos, achavam as descrições fieis, e a ilusão era completa. Desse modo passaram o inverno [...] (FLAUBERT, 2007, p. 165)

mas que aparece como imaginário; além de também poder indicar a ordem do efeito provocado pela manipulação de outrem, o ofício do ilusionista que busca deliberadamente confundir a mente do outro, guiando leituras e interpretações, visões: haveria um espaço ocupado, um elemento (no caso o autor) que espalhou imagens, e claro que não de forma tão aleatória, imagens que foram construídas discursivamente por meio de escolhas, a serem reconfiguradas e encenadas na leitura, o que não ocorreria de forma totalmente livre, mas também com possibilidades outras de rearranjo na execução teatral.

O exemplo dado é um dos muitos presentes na obra de Flaubert, inclusive muitos foram citados nesta tese. Igualmente, nos exemplos extraídos da correspondência e usados aqui, buscamos mostrar que Flaubert vive junto com o que lê. Ao fazê-lo, por que não podemos dizer que seu viver junto é também uma encenação, uma teatralização do que se lê? Isso a tal ponto de colocar em cena as obras ou as coisas do mundo em livros que ele escreve. As obsessões em fichar o que leu, copiar, tentar materializar em palavras objetos ou monumentos que viu (basta nos recordarmos da clássica história já retomada aqui do papagaio de *Un coeur simple*), poderiam ser observadas como o preenchimento, por meio da linguagem, do que fica na ordem do fantasma para o autor, e este tenta figurar aquilo que ele, como leitor, vivencia como ausência também.

Um fantasma que se perpetua, se reconstrói, existe e é preenchido em cada ato de leitura que se realiza, num jogo eterno de ausência e presença, garantindo, assim, que a literatura, espaço fantasmático, aconteça

indefinidamente, seja um ato pontual de encenação em cada leitura promovida. Basta retomarmos também que a estrutura de *Bouvard et Pécuchet* parece atestar esse caráter de eterna ausência e preenchimento por meio de palavras: capítulos estruturados de modo a poderem ser reescritos a exaustão, preenchidos por palavras mudas das áreas de conhecimento, por palavras mudas que figuram o clichê, poderíamos continuar até hoje acrescentando mais um capítulo a essa história, porque parece ser infinito o campo discursivo sobre o que a humanidade já produziu e ainda pode produzir. Estaríamos diante, talvez, de uma fórmula de captação do que a literatura tem em sua essência que é possibilidade de sempre ser preenchida, seja pelo autor, seja pelo leitor, e o texto flaubertiano apareceria como uma encenação desse infinito que uma obra nos impõe, a nós leitores, aos autores, bem como à encenação dos próprios autores e leitores que estariam sempre na posição de encenar essas ausência e possibilidade.

3. A cópia, o simulacro e o fantasma: a criação de uma identidade

Como vimos no mestrado, se o propósito de Flaubert era escrever um livro sobre o nada, como já apontado, a intenção parece ter sido alcançada. *Bouvard et Pécuchet* é tão carregado de discursos prontos e com o caráter de científicos que levam a uma nulidade quase inevitável, aliás, a um movimento contraditório entre uma esterilidade (concretizada em um fim de possibilidades no que concerne a uma estrutura obedecida durante os capítulos) e, exatamente

pelo encerramento de uma estrutura, a uma multiplicidade de assuntos e de formas de escrever (pensando aqui na busca por uma palavra exata, na sinonímia). Esterilidade e multiplicidade já nos parecem levar a um esvaziamento, a um nada que se constrói sucessivamente e que só é preenchido por nomeações, por signos que se associam a áreas do conhecimento, mas que se concentram no espaço da narração para provavelmente apontarem para uma ausência de matéria (que também acabaria sendo uma infinidade de matéria, já que se pode tratar de qualquer assunto).

A ausência de matéria em *Bouvard* surgiria com a intenção de se realçar o estilo, retomando as palavras do próprio Flaubert, e este realce configuraria uma contemplação deste trabalho de escrever, a escritura por si só. Entretanto, este movimento só poderia ser de ausência também, pois Derrida, tratando de Rousseau (e não podemos nos esquecer de que *Émile* é a obra que serve de base para a confecção do último capítulo), aponta que ele acreditava que a escritura era extremamente perigosa, uma resposta a uma situação de miséria, já que:

> [...] quando a natureza, como proximidade a si, vem a ser proibida ou interrompida, quando a fala fracassa em proteger a presença, a escritura torna-se necessária (...) é uma espécie de ardil artificial e artificioso para tornar a fala presente quando ela está, na verdade, ausente [...] (DERRIDA, 2011, p. 177)

Escrever, portanto, tratar-se-ia de uma situação miserável mesmo já que partiria do pressuposto de uma ausência que, no caso da obra em questão, só se multiplicaria. Esta denúncia da miséria seria possível se visualizada em um trecho já citado aqui de sua correspondência (“Tant qu'on travaille, on ne songe

pas à son misérable individu”), ou seja, enquanto se dedicaria ao trabalho de escrever, não precisaria pensar em sua existência miserável, em sua pessoa miserável. Embarcar nesta ausência, que representa a própria escritura, seria ir em busca do “livro sobre nada” de Flaubert:

> [...] só a ausência pura – não a ausência disso ou daquilo – mas a ausência de tudo em que se anuncia toda a presença – pode inspirar, ou por outras palavras trabalhar, e depois fazer trabalhar. O livro puro está naturalmente virado para o oriente desta ausência que é, aquém e além da genialidade de toda riqueza, o seu conteúdo próprio e primeiro [...] (DERRIDA, 2009, p. 9)

A literatura tornar-se-ia uma problemática a partir do Romantismo porque ela caminharia para seu desaparecimento, para este espaço de ausência em que emergiria a escritura. Só parece importar a obra porque ela estaria ali simplesmente para fazer a condução da “[...] busca da obra; a obra é o movimento que nos leva até o ponto puro da inspiração de que ela vem, e que só parece poder atingir desaparecendo como obra [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 293). O esvaziamento, logo, parece ser a tentativa de chegar a este ponto puro, quanto mais referência, quanto mais clichê, mais o texto vai apontando um espaço de neutralidade. A escritura em *Bouvard et Pécuchet* parece ocupar um espaço de começo da literatura, uma vez que, quanto mais se escreve (e a forma como Flaubert lida com a questão não seria recusando-se a escrever como Blanchot aponta[184], mas sim escrevendo e reescrevendo febrilmente, até ser impedido pela morte, e talvez só por ela), mais se dispersa e mais se insere

[184] [...] a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio [...] (BLANCHOT, 2005, p. 303)

na ausência:

> [...] a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular [...] (BLANCHOT, 2005, p. 300)

A experiência da ausência e do nada é por si só tão intensa que, talvez se opondo ao que afirmamos antes, o escritor se recusa sim, em dada medida, a escrever, uma vez que a cópia (como apontado no início desta tese) é pressuposto de uma obra que se sustenta em um esvaziamento de discursos já produzidos, o que surgiria, assim, seria uma reescrita, que, por dedução, levaria a uma dupla ausência, já que se utilizaria do escrito (que era ausência) para escrever (que também é ausência).

Retomando aqui a questão da cópia e do simulacro, já observamos neles os mecanismos propiciados para a prática da escritura, a possibilidade de, pelo já escrito, já vivido, já visto, produzir um novo. Observamos também algumas das implicações que eles poderiam trazer para o exercício da leitura, a identificação, a figuração, o viver junto. Sempre que tocamos na questão, a ideia de fantasma tem aparecido, mas ainda pouco desenvolvida. Neste momento, considerando a psicanálise e os estudos de Diaz, buscamos problematizar um pouco mais a discussão dessa figuração que ocorre por meio da cópia e do simulacro, para pensarmos como esse mecanismo usado na escrita promoveria um impacto ainda maior na leitura, além disso, seria um mecanismo de escrita que talvez seja um elemento de encenação do próprio ato de leitura, ligando,

como tentamos até o presente momento fazer, essas duas instâncias tão caras à literatura e a crítica literária em geral: produção e recepção.

Ampliando as discussões sobre o simulacro, outra questão pertinente no que concerne à problemática da cópia e que ajudaria a reforçar a concepção de simulacro é a de "roubo", apontada por Deleuze para definir repetição[185]. Quanto ao desenrolar da narrativa, o termo parece tão mais frutífero, uma vez que carrega em si a ideia de apropriação. Aquilo que é repetido, agora, pertenceria a outro(s) que não mais os autores originais dos textos científicos, ou, ainda, aquilo que é senso comum, que carecia de um "dono", que não pertencia a ninguém (e, ao mesmo tempo, pertencia a todos), agora passaria a fazer parte do texto de Flaubert (bem como a fazer parte do discurso de nossos homenzinhos, que, de alguma forma, passam a ser "donos" deste discurso). Há um deslocamento nesta repetição, um deslocamento o qual, por si, só aparenta poder indicar uma diferença em relação aos discursos tomados como "fonte", pois parece haver uma apropriação em relação ao que é "roubado". Observemos o seguinte trecho da obra:

> [...] la clarté de la doctrine les séduisit. Toutes les affections proviennent des vers. Ils gâtent les dents, creusent les poumons, dilatent le foie, ravagent les intestins, et y causent des bruits. Ce qu'il y a de mieux pour s'en délivrer, c'est le camphre. Bouvard et Pécuchet l'adoptèrent. Ils en prisaient, ils en croquaient et distribuaient des cigarettes, des flacons d'eau sédative et des pilules d'aloès. Ils entreprirent même la cure d'un bossu.
> C'était un enfant qu'ils avaient rencontré un jour de foire. Sa mère, une mendiante, l'amenait chez eux tous les matins. Ils

[185] A prática sistemática da repetição em Flaubert, seja na temática, na estrutura, na cópia, já bastante analisada pela crítica, aparece em nossa dissertação de mestrado e em outros momentos desta tese. Aqui, optamos por não retomarmos a questão de maneira ampliada, não porque ela não possa ser analisada, mas porque nosso enfoque agora está na cópia e no simulacro.

> frictionnaient sa bosse avec de la graisse camphrée, y mettaient pendant vingt minutes un cataplasme de moutarde, puis la recouvraient de diachylum, et pour être sûrs qu'il reviendrait, lui donnaient à déjeuner.
> [...] Cependant le bossu ne se redressait pas. Le percepteur lâcha la cigarette, elle redoublait ses étouffements. Foureau se plaignit des pilules d'aloès qui lui occasionnaient des hémorroïdes ; Bouvard eut des maux d'estomac et Pécuchet d'atroces migraines. Ils perdirent confiance dans Raspail, mais eurent soin de n'en rien dire, craignant de diminuer leur considération.
> [...] Ils accompagnaient le médecin chez les pauvres, puis consultaient leurs livres. Les symptômes notés par les auteurs n'étaient pas ceux qu'ils venaient de voir [...][186] (FLAUBERT, 1952, V. 2, p. 771-2)

Na leitura que Bouvard e Pécuchet fazem do *Manual da Saúde*, de François Raspail, neste trecho, parece surgir a desapropriação sofrida pelo conteúdo do manual. Aquilo que realmente nele estava escrito perder-se-ia em meio às peripécias dos protagonistas, que demonstrariam total inabilidade para compreenderem sintomas e para entenderem a aplicação da cânfora, bem como o uso desmedido do medicamento, demonstrando total apropriação dos conceitos do manual e reaplicação deles. Contudo, a questão centrar-se-ia principalmente no duplo deslocamento que esses movimentos dos personagens passariam a ter: a repetição, o uso do texto de Raspail, ora pode apontar para uma besteira dos nossos protagonistas ao não conseguirem concretizar o

---

[186] [...] A clareza da doutrina os seduziu. Todas as afecções provêm dos germes, que estragam os dentes, perfuram os pulmões, dilatam o fígado, destroem o intestino e nele causam ruídos. O melhor meio para se livrar deles é a cânfora. Bouvard e Pécuchet adotaram-na. Cheiravam-na, mastigavam-na e distribuíam-na em cigarros, frasco de água sedativa e pílulas de aloés. Chegaram a tentar a cura de um corcunda.

Tratava-se de uma criança que encontraram em um dia de feira. Sua mãe, uma mendiga, levava-a todas as manhãs à casa deles. Eles friccionavam a corcunda com gordura canforada, aplicavam sobre ela, durante vinte minutos, um cataplasma de mostarda, em seguida recobriam-na com diaquilão e, para ter certeza de que o paciente voltaria, ofereciam-lhe o almoço.

[...] Contudo, o corcunda não se endireitou. O coletor de impostos abandonou o cigarro, que lhe agravava as sufocações. Foureau reclamou das pílulas de aloé que lhe causavam hemorroidas. Bouvard sentiu dor de estômago, e Pécuchet, enxaquecas atrozes. Perderam a confiança em Raspail, mas tiveram o cuidado de nada dizer a esse respeito, pois temiam que fosse abalada a consideração de que desfrutavam.

[...] Acompanhavam o médico à casa dos pobres e depois consultavam seus livros. Os sintomas anotados pelos autores não eram os que acabavam de observar [...] (FLAUBERT, 2007, p. 103-4)

conteúdo do manual, o que faz com que este perca sua função (já que ele deveria conter conceitos básicos que ajudassem o consultante a compreender determinada situação ou objeto); ora pode explicitar que naquele momento o texto se vale de outros textos, denunciando a prática da biblioteca.

Para além do que já havíamos observado no mestrado, no momento em que nos centramos na escrita, parece haver um movimento no campo da leitura muito intrigante: o que não se capta da figura presentificada na obra lida? Vale lembrarmos que o simulacro também corresponde ao ilusório, ao não verdadeiro porque de fato o é outra coisa já. Diante disso, as imagens oferecidas poderiam muito provavelmente “apenas” (e aqui somente no sentido de não serem representações da realidade, mas sim fantasmas de desejos, projeções, vontades) criar formas de viver junto, de viver com, de ver uma encenação e integra-se a ela, e não viver com uma realidade. Uma grande alegoria da leitura parece ser construída por Flaubert nesse sentido também: a leitura dá vida a uma teatralização de imagens construídas, de personagens, e não uma teatralização da realidade, das pessoas.

Ainda no que concerne ao simulacro, podemos pensar que, para Foucault, ele seria a terceira imagem que passaria a compor a literatura. Quando o autor trata da tríade obra-linguagem-literatura, aponta que as duas últimas passaram a jamais se encontrar, pois haveria entre elas somente uma espécie de espaço virtual, em que elas se encontram de forma especular, que é o próprio simulacro:

> [...] parece-me que a literatura, se interrogarmos o seu próprio ser, só poderia responder uma coisa: não há ser da literatura, há simplesmente um simulacro que é todo o ser da literatura [...] (FOUCAULT, 2000, p. 147)

O simulacro seria, então, um espaço em que não há nem obra nem literatura, mas sim um espaço de troca constante entre obra e literatura[187] (Cf. FOUCAULT, 2000, p. 149). Por se tratar de uma representação imagética, é ela que se apresentaria como todo o ser da literatura. É na imagem, na troca de imagens, é na encenação das imagens que se pauta a ideia mesma de literatura, retomando a citação que já apresentamos de Diaz. O que a cultura ou a literatura faz é produzir simulacros que vão se interpondo, multiplicando-se e tornando-se disponíveis para serem ocupados, imaginados, vividos, encenados, a literatura acontece nesse embate constante entre criar imagens e recebê-las, teatralizá-las, e, aqui, tanto criar quanto receber acontece no exercício das duas práticas: de leitura e de escrita.

Em *Bouvard et Pécuchet*, este limiar parece ser sempre tocado, este espaço entre espelhos em que literatura e obra se refletem surgiria a todo instante, já que o espaço em que se organiza o murmúrio das palavras é sempre de certa tensão, pois há organização de outros discursos, há certa hesitação acerca de que forma dar ao texto (é um romance, é uma enciclopédia, tendo em mente o *Dictionnaire des idées reçues*). Há também o constante jogo especular

---

[187] É importante, aqui, apontar as definições dadas por Foucault para fazer a distinção entre linguagem, obra e literatura. A primeira seria "o murmúrio de tudo que é pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos"; já a segunda seria a coisa estranha no interior da linguagem, "essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se mobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras"; a terceira, por fim, não é nem linguagem nem obra, mas sim "o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem" (Cf. FOUCAULT, 2000, p. 140).

entre autor e leitor, jogo que o próprio Flaubert parece promover constantemente em sua correspondência, como já notamos nos exemplos fornecidos em outros momentos desta tese. Observemos este trecho de Diaz, quando o crítico está a conceituar o que toma por imagem e o que toma por representação:

> […] en parlant d'images, on peut, soit s'en tenir à une conception vague du figural, soit insister sur le fait que l'écrivain cherche une objectivation proprement iconique de soi […] si on parle en termes de "representation", on peut soit insister sur l'aspect théâtral de la mise en scène, soit, en se tenant au sens abstrait du mot, indiquer combien cette "mise en images" rest a l'état virtuel […] c'est qu'il s'agit pour l'écrivain non tant de se "voir" vraiment sous des traits individuelles que de se mettre à distance: se *re-présenter*, se voir *comme un autre* em un mirroir qui simplifie ses traits [...] l'image c'est alors son double en tant qu'il est offert en gage, aisément consomable par l'imaginaire social […] l'écrivain ideal est alors comme un modèle d'académie qui prend la pose. Mais remarquons qu'il est alors à la foi le modèle, le peintre qui soigne les draperies convenant à la scène et déjà le spectateur qui l'apprécie [...][188] (DIAZ, 2007, p. 45)

Se o exercício que o autor faz para a criação da imagem de si a ser encenada é a do espelho, ver-se como um outro ("[...] l'image, c'est alors son *double* em tant qu'il est offert en gage, aisément consommable par l'imaginaire social [...]")[189], colocar-se à distância para não alcançar o que de fato há de fantasmático na imagem criada, criar um duplo que será consumido, em muito acreditamos que esta encenação pode ser vista em *Bouvard et Pécuchet*: seja

---

[188] [...] falando de imagens, podemos nos ater a uma concepção vaga do figural ou insistir no fato de que o escritor procura uma objetivação propriamente icônica de si [...] falando em termos de representação, pode-se insistir no aspecto teatral da representação ou, atendo-se ao senso abstrato da palavra, indicar quanto esta "colocação em imagens" fica em estado virtual. Isso se trata para o escritor nem tanto de se ver verdadeiramente sob os traços individuais, e sim se colocar à distância: se *re-presentar*, ver-se *como um outro* em um espelho que simplifica seus traços [...] a imagem é então seu duplo enquanto oferecido como promessa, comodamente consumida pelo imaginário social [...]

[189] [...] a imagem é então seu *duplo* enquanto oferecida como promessa, comodamente consumida pelo imaginário social [...]

pela própria imagem do duplo de nossos homenzinhos, da qual já tratamos tanto (um duplo neles mesmo, um duplo entre eles e Flaubert, aliás, entre eles e o personagem Flaubert, autor, criado pelo próprio escritor Flaubert), seja no duplo que se cria entre nossos homenzinhos e os leitores, seja no duplo que se cria na relação entre nossos homenzinhos e os autores que eles consomem ao lerem as obras, seja ainda em um duplo entre os homenzinhos e as imagens das obras que eles encenam ao lerem, ao discutirem entre si, ao vivê-las (chegando mesmo ao ponto máximo de literalmente encenarem no capítulo V, quando se dedicam ao teatro também).

Retornemos à questão do fantasma para Diaz:

> [...] Lá où l'"imago" est l'image réductrice imposée du dehors, le "fantasme" au contraire est l'image idéale intime, avantageuse, que le sujet s'offre à titre de rêverie gratifiante, et que lui permet de se répresenter selon le bon plaisir de son inconsciente. Le *Vocabulaire de la psychanalyse* définit le fantasme comme étant un "scenário imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée, par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient". Selon l'emploi plus large qui est ordinairement fait du mot, le fantasme est une image "projective", au "conditionel future"; image désirée, don't la magie tient à la liberté qu'elle offer au sujet de se "peindre en beau" et de réaliser ses fantasies secretes. Image *élaborée* selon une logique inconsciente, et que suppose toute une *mise en scène* où le sujet ne figure qu'à titre d'instance a-personelle. Aussi est-il indique de parler du "fantasme de l'écrivain" lorsqu'on met l'accent sur la part d'idéalisation et de désir que preside à cette rêverie, hors toute confrontation avec le réel [...][190] (DIAZ, 2007, p. 47)

[190] [...] onde a "imago" é a imagem redutora imposta de fora, o "fantasma", ao contrário, é a imagem ideal íntima, vantajosa, que o sujeito oferece a si como um devaneio gratificante, e isso permite que ele se represente de acordo com o prazer de seu inconsciente. O *vocabulário da psicanálise* define o fantasma como um "cenário imaginário onde o sujeito está presente e que aparece, de forma mais ou menos deformada, por meio dos processos defensivos, o cumprimento de um desejo e, finalmente, de um desejo inconsciente". De acordo com o uso mais amplo que normalmente é feito da palavra, o fantasma é uma imagem "projetiva", no "futuro condicional"; imagem desejada, que é mágica, em virtude da liberdade que oferece ao sujeito de "pintar bonito" e de realizar suas fantasias secretas. Imagem *elaborada* de acordo com

O fantasma, assim, representa o desejo, essa imagem fantasmática é uma imagem que encena o que há de íntimo e até inconsciente no sujeito. O escritor a cria e se distância dela, mas ela fica ali como potencialidade de realização daquilo que se deseja, uma imagem projetada que encarna o que há de mais secreto. É com ela que o leitor vive, é dela que o leitor vê a encenação. E por que não seria possível essa imagem fantasmática do leitor também? Aquilo com que o autor convive, aquilo que o autor pensa ou espera do leitor no momento da escrita tampouco seria uma imagem do leitor? Flaubert, por exemplo, como já visto nesta tese, tem projeções do que ele espera de seu leitor, de como ele gostaria que fosse seu público, do que ele não gosta naqueles que o leem, enfim, não seria isso também uma encenação da imagem fantasmática do leitor? Estes também não seriam classificados de acordo com o que leem, como leem, a opinião que emitem sobre as leituras?

Ademais, Bouvard e Pécuchet parecem representar (e aqui no sentido teatral mesmo) personagens leitores em toda sua complexidade e em várias possiblidades de viver com o texto, viver por meio dele. Leem de forma desastrada, leem de forma acertada, criam a partir da leitura, compartilham a leitura. São também dois, o que acaba por conferir uma identidade, no mínimo, especular, mas também poderiam ser vistos como a indicação do princípio básico da encenação: há o homem e há o personagem, que representa, que encena. A leitura, por sua vez, também parece chegar a se tornar um personagem: leitura viva, projetada, fantasmática quanto projeção de um desejo

---

uma lógica inconsciente, e isso supõe uma montagem completa onde o sujeito aparece apenas como uma instância pessoal. Por conseguinte, é apropriado falar da "fantasma do escritor" quando se enfatiza a parte da idealização e do desejo que preside este devaneio, além de qualquer confronto com a realidade [...]

que é próprio deste ato de consumação que ocorre entre indivíduo e obra escolhida para ser lida, para ser inserida na vida.

Quanto ao duplo, a esse distanciamento promovido para a encenação, ele seria o mecanismo criador da identidade: "[...] l'exercice littéraire est un champ d'expériences fantasmatiques où l'écrivain afronte, par simulacres interposés, la question de son identité [...][191]" (DIAZ, 2007, p. 25). Assim sendo, avancemos na retomada da questão da identidade, da qual também trata Diaz, para a construção da cenografia autoral, para que possamos tentar, a partir disso e do que foi abordado no capítulo anterior sobre a diluição das identidades nesse regime democrático que é a literatura, propor uma possibilidade de ler também uma cenografia de leitura, muito provavelmente diluída, desfacelada, misturada a uma cenografia autoral em *Bouvard et Pécuchet*.

Ao tratarmos do estilo, a questão da identidade, da construção do *éthos* foi analisada. Propusemos que aquele era fator preponderante da construção da identidade tanto do autor quanto do leitor, interferindo, modificando e incorporando-se tanto no ato da escritura quanto no da leitura. Isso tanto no que concerne a uma construção de si, uma estilização de si, um viver com, baseando-se no conteúdo, quanto no que concerne a basear-se na forma. Neste caso, a problemática naquele momento pautou-se somente no viver com as figuras, no relacionar-se com isso que é dado. O que queremos agora é pensar que, se se vive com essa figuração, se se relaciona com ela, pode ser porque a figura fica ali esperando para ser encenada, para entrar em ação mesmo, para

[191] [...] o exercício literário é um campo de experiências fantasmáticas onde o escritor afronta, por simulacros interpostos, a questão de sua identidade [...]

ser vivida, representada. A ethopoetização, como já apontou Macé, essa construção do indivíduo, possui uma qualidade que é performativa, que é encenação de um modo de viver, de relacionar-se, e performativa porque não é somente representar, mas incorporar, acrescentar isso a um modo de viver. Essa é uma grande questão nos estudos de Diaz sobre a cenografia: o autor não representa somente um papel, ele vive o papel, incorpora-o, o leitor, a nosso ver, também poderia fazer o mesmo: incorporar o papel, a figura que é criada para ele e por ele no ato de leitura.

Vimos também, neste capítulo, que Diaz ressalta o caráter conflitante, paradoxal da construção da cenografia autoral: ela aparece como o encaixar-se em um modelo autoral (inclusive se é o caso de o próprio autor criá-lo) e ao mesmo tempo buscar um estilo próprio, uma identidade própria. Ou seja, o que temos observado até o momento é sempre uma construção da identidade que não é única, que não é tão pessoal, que não é exatamente aquilo que se esperaria da individuação: os duplos, os mesmos, a democracia literária, a letra muda (pronta para ser ocupada por qualquer um), a cópia, o senso comum, enfim, tudo isso foi analisado sempre de uma forma em que se ressaltasse o dúbio, o paradoxal, e, como paradoxo, explicável e conciliável. Se, para Macé, a leitura figura o maior perigo de um sujeito no decorrer de sua própria constituição, Bouvard, Pécuchet e a própria alegoria da leitura na obra em questão encenariam esse perigo constante, um perigo do qual o próprio Flaubert parece ser figura nas tantas leituras que faz e das quais faz questão de falar, criando uma cenografia para si.

4. O clichê e a repetição: a cena escancarada

O clichê também já foi exaustivamente analisado em nossa pesquisa, com o perigo — seja pela repetição do assunto seja pelo que abordar dele — de que tenhamos incorrido no próprio clichê. Retomamos neste momento as últimas considerações feitas sobre ele que constam em nosso segundo capítulo. Encerramos a parte dedicada a esse assunto naquele momento mostrando que esses discursos que são do conhecimento de todos, passados e repassados nas falas cotidianas, nos textos no geral, vivem em quem lê, são ponto de identificação e, mais do que isso, são formas que estão ali, foram lidas, ouvidas, esperando para serem "vividas" pelos interlocutores. Flaubert parece saber bem disso porque vive a linguagem de maneira intensa e parece procurar, em algum nível, esse ponto de possibilidade de compartilhamento com seu leitor, chegando ao ponto de criar para essa figura, que é o senso comum, uma figuração dele mesmo na obra. O clichê apareceria, então, como propomos, na forma de uma grande figura, o que ela já o é por definição, uma figura que poderia ser considerada até duplicada: a figura clichê aparece figurada, como um personagem também.

Como tal, representa, mas ao mesmo tempo é representada, e não somente porque nos é dada por alguém que a criou, mas porque é colocada também em situação de teatralização. Diaz, ao tratar de um resumo feito para os *Contes d'Espagne et d'Italie*, de Musset, declara que: "[...] autant d'exemples de la multiplication des jeux d'image sur un champ littéraire transformé d'emblée en

scène [...][192]" (DIAZ, 2007, p. 127). Ou seja, podemos pensar que as imagens multiplicadas (e repetidas, estratégia, como já ressaltada, fundamental da escrita flaubertiana), o que inclui a do clichê, acabam por transformar o que se lê naquilo que está ali para ser colocado em cena, no caso, não por um ator em um palco, e sim pelo ator/leitor, que coloca o que recebe em cena não somente em sua imaginação durante o ato de leitura, mas também que pode colocar (ou não) em cena o que leu em sua vida, vivendo junto, criando maneiras de viver. O clichê poderia ser a figura máxima dessa encenação, pois podemos vê-lo como uma figura mesma, fora da obra, que encenaria um determinado pensamento, uma determinada conduta, um determinado conhecimento.

Além disso, ainda seria possível percebemos uma encenação de um grande paradoxo romântico: a individuação x o clichê.

> [...] si l'on parle en termes de "modèle, de "*pattern*", de "stéréotype" ou encore de "*topus*" auctorial, on fait porter l'accent sur l'aspect itératif de ces mises en scène. On signale qu'il y a là des poncifs, dans un domaine reserve en principe à l'expression de l'individuel. Et nous verrons par lequel étrange paradoxe, le romantisme - âge d'individuation de l'écrivain, a vu l'afflux de tels clichés [...][193] (DIAZ, 2007, p. 45-6)

Na criação da cenografia autoral, o clichê é inevitável. Flaubert também não pode fugir disso, a criação do personagem autor, mesmo que pela negação, é a criação de outro modelo. O clichê, aliás, parece ser inevitável em praticamente todas (se não todas) as ações, todos os pensamentos, enfim. O

---

[192] [...] tantos exemplos da multiplicação de jogos de imagens em um campo literário transformado desde o início em palco [...]

[193] [...] se alguém fala em termos de "modelo", "*padrão*", "estereótipo" ou mesmo "*topus*" autoral, enfatiza-se o aspecto iterativo desses estágios. Aponta-se que existem alguns clichês aqui, em um campo reservado em princípio para a expressão do indivíduo, e veremos, por qual estranho paradoxo, o romantismo — idade da individuação do escritor, viu o afluxo de tais clichés [...]

clichê, ademais, caracteriza-se pela repetição, pela reiteração.

A repetição da encenação da figura senso comum também parece ocorrer em *Bouvard et Pécuchet*. Seria possível também lermos uma repetição de um senso comum acerca de alguns modelos de leitura: a leitura da qual não se tira nada de proveitoso (zombaria da leitura burguesa), ou da leitura como fonte de pesquisa (para determinadas ações que incluem o ato de escrever), ou ainda da leitura como uma forma de viver, dentre outras. Para além do ato, o próprio leitor acaba sendo encenado como um clihê, bem como o autor (basta relembrarmos do capítulo V).

E o que promoveria essa encenação do clichê à exaustão: a repetição. A repetição que Flaubert parece usar para além de um procedimento: ela tornar-se-ia uma figura. Uma figura à qual estamos fadados:

> Sob a nova técnica, muito pouco, e com frequência nada resta deste deliciosamente calmo curso de acontecimentos. Há certos casos que se comportam como aqueles sob a técnica hipnótica até certo ponto e só mais tarde deixam de fazê-lo, mas outros se conduzem diferentemente desde o início. Se nos limitarmos a este segundo tipo, a fim de salientar a diferença, podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e recalcou, mas o expressa pela atuação ou o atua (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo (FREUD, 1975 [1914], p. 196).

Ou seja, repetimos ou atuamos aquilo que não pode ser lembrado, que fica escondido. Enquanto o fantasma ocupa o espaço do que não está lá, a repetição é o que está, mas não sabemos que está. Um figurando o que não se encontra lá, logo, pode ser ocupado; o outro, o que não podemos entender e ainda assim fazemos. Dois movimentos próprios da autoria e da leitura.

A repetição, desse modo, passaria a poder ser vista como uma figura, encenada à exautão. Tudo isso sempre retornando ao texto, sempre sendo repetido: o familiar que aparece no clichê e no leitor (só para pincelar aqui, já vimos muitos outros “elementos familiares”), o leitor que é repetido, o autor que é repetido, a estrutura do texto que é repetida, os assuntos que são repetidos, enfim, não querendo aqui de forma alguma retomar em detalhes uma temática já tão abordada por nós, o que nos interessa é apontar que essa repetição como mecanismo, antes de mais nada e por si só, constituir-se-ia como um grande indício de que tudo é encenação, farsa:

> [...] poderíamos conjecturar que as repetições [...] ao evidenciar o caráter artificial do que é dito (ou está escrito) [...] revelariam o engendramento do que está sendo produzido diante de nossos olhos, trazendo para o primeiro plano a construção. Assim compreendida, a repetição assumiria um caráter perfomativo, não apenas por "mostrar o fazer" — fator constituinte da própria noção de performance teatral —, mas também por conduzir a atenção do espectador para a "execução do gesto" [...] (OLIVEIRA, 2011).

Embora o texto acima pertença à análise de um texto teatral de Jean-Luc Lagarce, nada nos parece impedir de perceber que se refere primordialmente ao texto escrito de fato. A noção de “mostrar o fazer”, como noção constituinte da performance teatral, nos possibilitaria enxergar que o grande mecanismo de Flaubert de mostrar o que está fazendo, na estrutura do texto (capítulos que seguem uma ordenação), nos leitores que copiam, leem e vivem aquilo e por meio daquilo que leem, nas correspondências, etc., é a criação sucessiva de imagens que serão *performance*. Isso conduz a atenção do leitor para a execução do gesto que pode ainda continuar a ser encenado na própria vivência

do leitor com a obra, que poderá, caso queira, executar o gesto também, de sua própria forma, tal qual o autor que faz uma escolha entre modelos ou cria um novo paradigma, o leitor também teria a mesma possibilidade.

Enfim, nossa tentativa de ler *Bouvard et Pécuchet* passou exatamente pela inquietante possibilidade de ver o romance como uma grande alegoria da leitura, uma grande cena desse ato que é sempre tão caro ao autor, seja porque ele é um leitor, seja porque é este que auxilia na criação da imagem daquele outro. Sabemos que autoria e leitura aparecem quase sempre juntas e misturadas, há um esfacelamento disso também em nossa tese, na forma como esta foi construída, pelo caráter mesmo da obra e dessas duas instâncias surgindo em *Bouvard et Pécuchet* (misturadas, com fronteiras muito frágeis, que deixam ambas muitas vezes se tornarem uma só), por isso, não conseguimos aqui escapar de mimetizar essa estrutura, tudo misturado entre os pólos da leitura e da escritura,

> [...] Ayant pour fonction de le rendre visible à ses lecteurs, l'image de lui-même qu'un écrivain construit a une nature transactionelle. Elle n'existe que dans un aller-retour permanent entre émission et réception. Et il est d'autant plus difficile de distinguer ces deux moments qu'on se trouve confronté à l'aporie habituelle en la matière: qui a commencé, d'écrivain qui propose ou du public qui oriente (voire suscite)? [...][194] (DIAZ, 2007, p. 104).

A dificuldade em separar autoria e leitura talvez se dê porque não se trata de movimentos separados. A cena criada, logo, poderia mostrar o romance como uma grande capacidade de criar espaços que são preenchidos,

---

[194] [...] Tendo a função de torná-lo visível para seus leitores, a imagem de si mesmo que um escritor constrói tem uma natureza transacional. Existe apenas em uma ida e volta permanente entre a transmissão e a recepção. E é ainda mais difícil distinguir esses dois momentos em que se confronta com a aporia habitual na matéria: quem começou, do escritor que propõe ou do público que dirige (se não suscita)? [...]

compartilhados, vivenciados, teatralizados, em especial porque podem pelo familiar que é e não o é serem preenchidos, seriam espaços de ausência que poderiam ser ocupados pelo indivíduo que estiver disposto a colocar em cena esse espaço. Retomando Macé, a leitura é uma condução, um comportamento, uma forma de viver, assim, ligar-se-ia à ideia mesma de uma colocação em cena do texto, do discurso, o que faria Flaubert a partir de suas leituras (que compõem também sua cenografia autoral), bem como o que faria Bouvard e Pécuchet, e o que parece materializar-se na obra como imagem: uma imagem do ato de leitura em várias de suas faces, como ausência e preenchimento constantes. Como ausência, restaria a possibilidade de ficcionalizar:

> [...] cette fictionnalisation de l'auteur est complétée par une ficcionnalisation du livre. D'uniforme obligé, le livre romantique devient, par son apparence recherchée, un equivalente plastique de l'excentricité de l'auteur [...] le livre Jeune-France participe aussi de la "stratégie des apparences" [...][195] (DIAZ, 2007, p. 122).

Ao livro ficcionalizado, a possibilidade de ser encenado. Aos leitores, parte constituinte do espaço literário, a possibilidade de serem ficcionalizados também. Aos atos da escrita e da leitura, o mesmo processo ocorreria em *Bouvard et Pécuchet*.

---

[195] [...] Esta ficcionalização do autor é completada por uma ficcionalização do livro. Uniforme, o livro romântico se torna, por sua aparência remodelada, um equivalente plástico da excentricidade do autor [...] o livro participa também da "estratégia das aparências" [...]

Bibliografia

Gustave Flaubert

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. In: *Oeuvres.* Paris: Gallimard. Tome I (Bibliotèque de la Pléiade), 1952.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. In: *Oeuvres.* Paris: Gallimard. Tome II (Bibliotèque de la Pléiade), 1952.

_____. **Correspondências**. Disponível em: http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html. Acesso em: **12/10/2012**

_____. **Bouvard e Pécuchet**. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

Teoria e Crítica literárias

BARATTO, Giselda. "O sujeito barrado do inconsciente: O sujeito do pensamento e do desejo". In: **Psicologia Argumento**, Curitiba, v. 30, n. 69, p. 239-244, abr./jun. 2012. Acesso em: 10/11/2017

BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.

_____. **Le degré zero de l'écriture**. Paris: Seuil, 1972.

_____. **A morte do autor**. Texto publicado originalmente em: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: http://moodle.stoa.usp.br/file.php/452/morte_do_autor.pdf. Acesso em: 23/02/11.

_____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Col. Debates).

_____. *et al.* **Littérature et réalité**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral***.* São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O espaço literário***.* Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALVINO, Ítalo. "Apêndice". In: **Se um viajante numa noite de inverno**. XX ed. Trad. De Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CHARTIER, Roger. **Origens Culturais da Revolução Francesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. **Cultura escrita, literatura e história**: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit. Porto Alegre: Artmed, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum***.* Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. **Le travail de Flaubert***.* Paris: Points, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2009.

_____. **A lógica do sentido***.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e

Antonio Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **O livro por vir**. In: *Papel-máquina.* Estação Liberdade: São Paulo, 2004.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____**. Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIAZ, José-Luis. **L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique.** Paris: Honoré Champion, 2007.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente.** São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1971. (Col. Estudos)

_____. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Col. Debates)

_____. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, s/d. (Col. Estudos)

FERNANDES, Vladimir. **Cassirer: a filosofia das formas simbólicas.** 7 pp. **Disponível em:** http://nilsonjosemachado.net/lca6.pdf. Acesso em: 23/11/2017

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*. In: **Architecture, Mouvement, Continuité,** n°5, octobre 1984, pp. 46-49. Disponível em: http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html. Acesso em: 23/11/2012.

_____. *A Linguagem ao Infinito*. In: **Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e**

a literatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O que é um autor?* Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOULON, Jean-François. **Polémique: Flaubert savait-il écrire?** Disponível em: http://salon-litteraire.com/fr/gustave-flaubert/content/1818169-polemique-flaubert-savait-il-ecrire. Acesso em: 23/04/2016.

Freud, S. (1975). *Recordar, repetir e elaborar*. In: **Edição standard das obras completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. v. 12, pp. 191-206). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)

GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. **Fogos de Artifício: Flaubert e a Escritura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. **"Plástico e contraditório rascunho": a autorrepresentação de João Guimarães Rosa**. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07012014-094440/. Acesso em: 23/04/2016.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes, la littérature au second degré**. Le Seuil: Paris, 1982, Coll. Poétique.

_____. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOULET, Alain. **Andre Gide, Les faux-monnayeurs: mode d`emploi**. Paris: Sedes, 1991.

HAY, Louis. *Lire et écrire*. In: **La littérature des écrivains**. Ed. Corti, 2002. p. 7-30.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996. Vol. 1 e 2.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Literatura Como Provocação**. São Paulo: Vega, 1993.

_____. *Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos*. Tradução e apresentação: Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva Geske. In: **Revista Criação e Crítica**. n° 9, p. 210-219, nov. 2012. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica. Acesso em: 12/03/2015.

KODJO, Christine. **Pourquoi Musset écrit-il *Lorenzaccio* en refusant par avance toute représentation?** http://www.lettresvolees.fr/musset/ecrire.html. Acesso em: 13/04/2016.

LACAN, Jacques. *(Lição X)*. In: _____. **A Lógica do Fantasma: seminários 1966-1967**. (Publicação não comercial) Recife: Centro de Estudos Freudianos em Recife, 2008. Disponível em: https://psiligapsicanalise.files.wordpress.com/2014/09/jacques-lacan-o-seminacc81rio-livro-14-a-locc81gica-do-fantasma.pdf. Acesso em: 12/12/2017.

LECLERC, Yvan. **La spirale & le monument**. Paris: Sedes, 1988.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço.** Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início fev. 2006. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf. Acesso em: 23/05/2016.

LIMA, Luis Costa. **A literatura e o leitor**. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

LOGÉ, Tanguy; RENARD, Marie-France. **Flaubert et la thèorie littàraire**. Bruxelas: Facultés Universitaires Saint-Louis, 2005. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=UrYzk6l_8kC&pg=PA228&lpg=PA228&dq=pass%C3%A9+chez+flaubert&source=bl&ots=ZKa6XC_U9O&sig=lGaGCDQg2XuzWYHCAWaU4cD7jvk&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwi1n8zKr4zMAhXCTJAKHaBXANQQ6AEIRTAE#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 23/03/2016.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. Col. Espírito Crítico.

MACÉ, Marielle. **Façons de lire, manières d'être**. Paris: Gallimard, coll. NRf Essais, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAUPASSANT, Guy. *Posfácio*. In: FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2007, p. 385-9.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem, ritmo e vida**. Trad. Cristiana Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

_____. **Langage, histoire, une même théorie**. Paris: Verdier, 2012.

MURAD, Samira. **Sobre a leitura de A la recherche du temps perdu.** 2012. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-09112012-103700/. Acesso: em 15/02/2016.

OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade. *Brechas na eternidade*: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce. 2011. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/Samsung/Downloads/2011_CiceroAlbertoDeAndradeOliveira_VOrig%20(1).pdf. Acesso em: 02/01/2018.

PROUST, Marcel. *Le style de Flaubert*. In: FLAUBERT, Gustave. **L'Éducation sentimentale.** Paris: Gallimard, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Dissenso*. Trad._____. In: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, pp. 367-382.

_____. **Politique de la littérature**. Paris: Galilée, 2007

_____. **O inconsciente estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

_____. *O efeito de realidade e a política de ficção*. Trad. Carolina Santos, **NOVOS ESTUDOS CEBRAP**, n° 86, março 2010, pp. 75‑90. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf. Acesso em: ____/

_____. **Hipóteses**. Trad. e Apres. Fernanda Ferreira dos Santos; Revisão da tradução Aline Magalhães dos Santos. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 108-127, jun. 2016. Disponível em: http://revistas.usp.br/criacaoecritica. Acesso em: 20/11/2016.

SAMOYAULT, Tiphaine. *On ne se souvient pas de Flaubert*. In: **Oeuvres et Critiques**. Ecrivains contemporains lecteurs de Flaubert. 34, n.1, 2009. Disponível em: http://periodicals.narr.de/index.php/oeuvres_et_critiques/article/viewFile/1140/1119. Acesso em: 01/05/2016.

SANTOS, Fernanda Ferreira dos**. Ler e escrever: Bouvard et Pécuchet e a multiplicação da escrita**. 2013. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-20052013-115017/. Acesso em: 01/02/2016.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: HUCITEC, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral***.* São Paulo: Cultrix, s.d.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.