UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

BRUNO PENTEADO NATIVIDADE MORETO

Desejo e escritura num Flaubert de juventude

São Paulo
2008

BRUNO PENTEADO NATIVIDADE MORETO

Desejo e escritura num Flaubert de juventude

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Teoria Literária e
Literatura Comparada do Departamento
de Teoria Literária e Literatura Comparada
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, para
a obtenção do título de Mestre em Letras

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientadora: Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos

São Paulo
2008

Folha de Aprovação

Bruno Penteado Natividade Moreto
Desejo e Escritura num Flaubert de Juventude

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Mestre

Área de concentração: Teoria Literária

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Philippe Willemart

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura:

Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas

Instituição: Universidade Estadual de Campinas

Assinatura:

Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos – Orientadora

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura:

Agradecimentos

Cleusa Rios Pinheiro Passos, pela inestimável e segura orientação, imensurável paciência e ocasionais (e frutíferas) repreensões; Vilma Arêas e Samuel Titan Jr., membros da banca de qualificação, pelos comentários pertinentes e esclarecedores. Cabe também efusivo agradecimento a Patrizia Lombardo, que sugeriu algumas noções desenvolvidas neste trabalho, e a Juan Rigoli, por haver lido e comentado uma versão “primitiva” de um dos capítulos.

De maneira indireta, destaco o suporte (em vários níveis) da Profa. Miriam Gárate e do amigo Marcelo Lachat.

Expresso, sobretudo, minha gratidão à FAPESP pelo auxílio financeiro para parte da redação deste trabalho.

RESUMO

Penteado-N.-M., Bruno. **Desejo e escritura num Flaubert de juventude**. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O presente trabalho visa, em primeiro momento, a discutir brevemente certas perspectivas que concernem os textos de juventude do autor francês Gustave Flaubert (1821-1880). A abordagem contará primordialmente com o embasamento do conceito de *desejo*, advindo da teoria psicanalítica, e de *escritura*, formulado pelo crítico francês Roland Barthes. Assim, trataremos de alguns pontos de vista sobre a juvenília de Flaubert, em especial as leituras de dois flaubertianos, Jonathan Culler e Timothy Unwin, de modo a escrutinar as soluções estéticas adotadas por Flaubert em muitos de seus textos dos anos 1830. Em seguida, passaremos à análise de um conto de 1837, intitulado *Passion et Vertu*. O conto apresenta interesse não apenas devido a suas relações com *Madame Bovary*, como bem apontou sua fortuna crítica, mas também por ser, dentre os textos de 1830, aquele que mais tem sucesso em condensar a estética dos primeiros escritos do autor. Partindo da perspicaz visão de Jean Paul Sartre, tentaremos propor, ainda tendo a teoria psicanalítica como suporte, a maneira pela qual se dá a relação de uma série de elementos a fim de constituir um todo que, apesar de ser marcado por incongruência formal, goza de alta expressividade e força ideológica.

ABSTRACT

Penteado-N.-M., Bruno. **Desejo e escritura num Flaubert de juventude**. 2008. 129 f. Dissertation (MA) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The first goal of this work is to approach several perspectives on Gustave Flaubert's (1821-1880) juvenilia. We have based ourselves on the concept of *desire*, borrowed from Psychoanalysis, and *writing*, developed by Roland Barthes. Therefore, we intend to comment on some approaches to the juvenilia, especially those of two Flaubertian critics, Jonathan Culler and Timothy Unwin, so as to scrutinize the aesthetic solutions adopted by Flaubert in many of the texts he wrote in the 1830s. We subsequently move on to the analysis of a short story written in 1837, *Passion et Vertu*. Not only is the story interesting due to its connections to *Madame Bovary*, it is also the most successful text from the 1830s in condensing the aesthetics of the author's first writings. Basing ourselves on Jean-Paul Sartre's insightful approach, we intend to propose, still having Psychoanalysis as our main support, how a series of elements intertwines so as to constitute a whole which, notwithstanding its structural incongruity, is acutely expressive and enjoys great ideological power.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
LEITURAS DA JUVENTUDE	19
1. O esboço, a falta e o excesso	19
2. Thibaudet, Culler, Unwin	25
3. <i>Pathos e Praxis</i>	33
DEZEMBRO DE 1837: UM ESTUDO DE CASO	43
1. <i>Passion et Vertu</i> : Considerações iniciais	43
2. A fortuna crítica	45
3. Sartre e <i>Passion et Vertu</i>	52
4. O narrador	65
5. Ligações Perigosas: Cartas de Ernest	76
6. Fantasma	97
7. <i>Passion et Vertu</i> e o Mundo Misógino	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
BIBLIOGRAFIA	122

NOTA

Todas as citações em inglês, francês e espanhol foram traduzidas por mim. As citações referentes a obras literárias foram mantidas na língua original.

As referências às obras de juventude de Flaubert são todas do primeiro volume da Bibliothèque de la Pléiade, *Œuvres Complètes: Œuvres de Jeunesse*, organizado por Guy Sagnes e Claudine Gothot-Mersch.

Introdução

A urgência da interpretação (ou, no caso da Poética, sua recusa) é um dos núcleos que mantêm vivos os estudos literários. Se o esforço hermenêutico tem, convencionalmente, suas origens na interpretação alegórica de Homero no século VI a.C., bem como nas interpretações rabínicas do Talmud e do Midrashim¹, não parece exagero afirmar que o ser humano nunca deixou de apresentar propensão a ordenar suas experiências e, desse modo, dar-lhes sentido – o que, sub-repticiamente, deixa entrever também certo desejo de dominação.²

A história literária sempre reservou lugar de destaque às teorias interpretativas, nunca deixando de produzir manuais que prometiam a chave que abriria as portas para a verdadeira compreensão da “essência” do texto – que, por ser essência, nunca estaria fácil e tampouco totalmente acessível ao leitor. Como bem nota Richard Rorty, nenhum estudioso da literatura consegue impedir o surgimento, em algum momento de sua vida, de certo desejo de gabarito, ou seja, da descoberta de uma fórmula interpretativa que se aplique a qualquer texto – idéia que resulta imediatamente de outro desejo, mais sórdido e dissimulado, que é o essencialismo: “a noção de que há

¹ Cf. Weinsheimer. “Hermeneutics”. In: Atkins e Morrow (1989).

² Cf. *L'Ordre du Discours*. In: Foucault (2004). O desejo de dominação, extensão daquilo que Foucault nomeia vontade de verdade, é a posição (política) daquele que enuncia e se apropria do discurso, impondo ao outro, neste caso, sua interpretação. Em Literatura, o desejo de dominação seria o *ethos* do crítico, autoritativo e incontestável, que valida determinada visão por meio de seu discurso.

significados profundos escondidos do vulgo, significados que só os suficientemente felizes para terem conseguido decifrar um código muito difícil podem conhecer.”³

Hoje, a busca da essência durante a interpretação, fruto da História Literária do século XIX, caducou. O esforço hermenêutico não mais goza de tanto prestígio: em vez de compreender *o que* o texto significa, prefere-se compreender *como* ele significa (o que compõe a diferenciação na qual alguns estudiosos têm insistido, a saber: o embate entre Hermenêutica e Poética).⁴ E as teorias abundam, todas certamente promovendo diferentes maneiras de pensar a literatura e, em graus variados, de propor perspectivas interpretativas; a validade de cada uma delas dependerá do olhar que se quer dar a cada texto.

O século XX, contudo, rebento da crise iniciada no século XIX do controle do sujeito em relação ao mundo que o rodeia, testemunhou a ascensão de diversos saberes, e aqui destacamos um deles, cujo principal trunfo, e o motivo de ele, até hoje, apresentar confluências com a crítica e a teoria literária foi justamente transformar o homem em texto: a Teoria Psicanalítica.⁵ Ao focar no ser humano sua própria vontade hermenêutica, a Psicanálise abriu espaço para a busca do homem pulsional e o papel do logro dificultando tal busca. Pois se a base do trabalho psicanalítico é a *construção*, isso se dá em duas instâncias: uma consciente, que apresenta pouca resistência, e outra recalcada – por conseguinte, inacessível ao sujeito. Constrói-se o que não se conhece e, paradoxalmente, o que se conhece.⁶ Outrossim, a construção tem função curativa: se outrora a Teologia funcionava como elemento externo determinante da conduta do homem, a Psicanálise interioriza o trabalho

³ Rorty. “A Trajetória do Pragmatista”. In: Eco, Umberto (1997).

⁴ Cf. Culler (1988).

⁵ A supremacia da fala na análise (produtora do discurso, isto é, enunciativa) e a escuta flutuante do psicanalista (organizadora do discurso alheio) deram espaço à textualização, para não sugerir ficcionalização, da experiência individual, sempre em duas instâncias, uma acessível e relativamente equivocada, a outra, quase soberana, fugaz e resistente à compreensão. O jogo de dois textos simultaneamente contínuos e divididos, produzidos pelo sujeito falante, inseridos numa cadeia hermenêutica, sustentada pela figura do analista, seria logo passível de aproximação à produção e recepção literária.

⁶ Um claro exemplo é o conceito de *unheimlich* desenvolvido por Freud.

interpretativo e possibilita ao sujeito compreender-se a partir de caracteres que lhe são intrínsecos.

Pouco impressiona que os laços entre Literatura e Psicanálise fossem, ao longo do século XX, cada vez mais coesos. Jean Starobinski, para citar um dentre inúmeros exemplos, tem um texto deveras instigante sobre as relações entre os dois saberes; na esteira de Bellemin-Noël, propõe que Freud bebeu da fonte literária para a constituição de sua teoria, exercendo a função, portanto, de “codificador” ou organizador de diversos *topoi* que a Literatura constantemente retomou ao longo dos séculos. Nesse contexto, Freud nada fez que devolver o literário à Literatura.⁷ A teoria freudiana seria, em último grau, uma vasta e aguda obra ficcional sobre a condição da psique humana, ou mesmo uma sistematização de uma série de preceitos que a Literatura sugerira no decorrer de sua própria história.

O desejo, questão central do pensamento psicanalítico, já tem função primordial desde *A Interpretação dos Sonhos*. Freud afirma que o sonho se configura ao redor de um desejo inconsciente/recalcado, e a função do trabalho do sonho é justamente deformá-lo ao máximo, pois, se o sujeito se inteirasse de sua natureza, sua estabilidade psíquica estaria comprometida. Mesmo os desejos conscientes ou pré-conscientes, surgidos em vigília, e, por razões diversas, refutados pelo sujeito, apenas conseguem servir de material para o sonho *se* puderem se ligar a um desejo inconsciente.⁸ Há, portanto, dois vetores em oposição: de um lado, a prontidão do desejo inconsciente de se ligar a outros pré-conscientes ou conscientes e, dessa maneira, ao reforçar-se, tornar-se mais evidente ao sujeito; de outro lado, há o trabalho do sonho, que, através de processos deformatórios (condensação e deslocamento), dificulta o

⁷ Starobinski. “Littérature et Psychanalyse”. In: *La Relation Critique*. Paris: Gallimard, 1971. Seu raciocínio segue uma série de “pistas” deixadas por Freud (como trechos de Goethe que admirava) e várias considerações de diversos autores. O que permanece, depois da leitura, é a sensação de que, como Freud se inspirou em vários textos literários tanto para tecer quanto para justificar inúmeras afirmações em sua obra, a Psicanálise, de certa maneira, seria uma maneira outra de se posicionar diante da Literatura.

⁸ Freud (2001): “[...] um desejo consciente só consegue tornar-se instigador do sonho quando logra despertar um desejo inconsciente do mesmo teor e dele obter reforço” (p. 531).

acesso do sujeito aos desejos recalcados. Resta ainda afirmar que, por definição, os últimos não têm, ao contrário do que comumente se crê, um objeto claro e definido. Por conseguinte, sua satisfação adia-se perpetuamente: haverá sempre uma pulsão desejante de algo que não se delimita, o que garante sua permanência.

Obviamente, Freud não deixou de tratar dos sonhos penosos, que supostamente contradiriam sua teoria dos sonhos enquanto realizações de desejos recalcados. Contudo, ele viria a desenvolver o preceito da compulsão de repetição, elemento que se relaciona com o princípio do prazer e está associado às pulsões de morte.⁹ Ademais, é preciso lembrar que o aspecto “desagradável” de determinados sonhos se refere ao conteúdo manifesto, que já foi deformado pelo trabalho onírico; seu conteúdo latente, os desejos inconscientes, é amplamente distinto e não necessariamente angustiante. Ocorre, ainda, a possibilidade de haver faltado eficiência ao trabalho do sonho, permitindo, assim, a chegada ao consciente de pensamentos latentes mal-deformados, que são penosos ao sujeito.

De modo geral, portanto, há algo latente cuja satisfação é impossível e que não conseguirá se formular sem o disfarce de um intenso trabalho psíquico, cuja função é deformar o desejo ao máximo, através de condensação (reúnem-se dois elementos distintos num mesmo elemento) e deslocamento (relega-se o elemento central a um plano inferior e focaliza-se um elemento adjunto e, na maioria das vezes, trivial). O trabalho do sonho, contudo, nem sempre cumpre sua função com acuidade, permitindo que o conteúdo latente não seja suficientemente deformado, o que pode provocar angústia. Além disso, há um traço psíquico relacionado ao princípio de prazer (a compulsão de repetição) que, associado às pulsões de morte, faz com que o indivíduo se fixe em pensamentos perturbadores.

Convencionalmente, o crítico literário, da mesma maneira que o psicanalista faz com o sonho de seus pacientes, “ouve” o texto e tenta identificar o

⁹ Cf. Freud (2003a).

conteúdo latente, aquilo que não surgiu como o é e que, análogo ao trabalho do sonho, sofreu distorção da censura. No caso literário, cabe ao crítico que se interessa por Psicanálise quebrar os nexos do texto tal como ele se apresenta, de modo a sugerir interpretações diversas daquelas que se impõem, num primeiro momento, ao leitor. Dentre as inúmeras contribuições das confluências entre Crítica Literária e Psicanálise, destacamos o desmantelamento do texto a fim de encontrar os fantasmas inscritos onde a leitura desatenta não os pode localizar; desse modo, é possível fazer aparecer o que deveria ter ficado oculto. Contudo, a obra literária vai além, e não é possível esquecer que os desejos ativados no momento da leitura são múltiplos: há o desejo enquanto organizador textual, o desejo do narrador¹⁰, o desejo das personagens e também o desejo do leitor. O ato de leitura ativa o processo desejante: assim sendo, a interpretação desvelaria o desejo atuante contido no texto, bem como o desejo do leitor; dessa forma, o texto carece do leitor para poder desejar¹¹. Só assim a ficção se estabelece por completo.¹²

Cabe mencionar que o aparato psicanalítico tem a vantagem de sublinhar certas formações imaginárias que deixam escapar, em ícones fantasmáticos, desejos que se constituem pelo próprio ato de escritura e, posteriormente, de análise literária dos leitores.¹³ Escritura e leitura, dois processos em que o desejo se impõe: pelas linhas de

¹⁰ Cf. Willemart (1993:26): “Poderíamos falar então de um desejo do narrador? Sim, se se considerar este como catalisador de tal momento cultural, pois, enquanto artista, capta os desejos de sua época; mas como o crítico tende a esquecê-lo e como os leitores, por um jogo de espelho, fazem do nome do autor uma espécie de eu auxiliar, preferiríamos falar do *desejo do narrador*. Esta nova denominação tem a vantagem de separar o desejo singular destes desejos múltiplos que rasgam a escritura e permitem questionar o porquê da riqueza e da variedade de uma escritura.”

¹¹ Lembremos Barthes (*Le Plaisir du Texte*), para quem a prova de que o texto deseja o leitor é a *escritura*.

¹² Cf. Passos (1986), na esteira de Green e Barthes: “Voltando aos traços do desejo, importa salientar que sua ligação com narradores e personagens tem a vantagem de, numa etapa preliminar, distinguir o 'desejo singular', retido em uma narrativa, dos 'múltiplos desejos' que emanam do conjunto da obra analisada” (p. 3).

¹³ *Idem, Ibid.*. “Tal desejo, provável máscara de outros – inconscientes – encontrou, no texto literário, ‘espaço de ilusão’, fruto de dois momentos básicos, sempre ligados na obra, nem sempre, porém, delineados com precisão: o da escritura, tecido que se faz e engendra significações, e o da leitura, eco, espelho – superfícies lisas –, mas também caixa de ressonância, espaço de sons que se cruzam e ressaltam: desejos.”

escritura/leitura, o crítico literário empresta do saber psicanalítico a atenção flutuante¹⁴, além de outros conceitos e procedimentos, sem que certas passagens do texto sejam preteridas em relação a outras. O texto é, portanto, desnivelado: não há núcleos e satélites, e sim um todo cujas partes têm o mesmo peso e importância. Em outras palavras, todo e qualquer elemento constituinte, mesmo que aparentemente anódino, é funcional e não pode ser ignorado.

Parte-se, assim, do pressuposto teórico de que o desejo, em suas diversas instâncias, é na verdade busca (fracassada) de realização, presente não apenas na escritura, mas também no efeito que a obra em si provoca em seus leitores – e, neste caso, o efeito que a leitura crítica surte no próprio crítico. Ler criticamente é, necessariamente, escrever e criticar a própria leitura.

Pode-se, todavia, aproximar *desejo* de *essência*? É válido ter em mente a premissa de que o desejo seria uma reatualização da crença de que há, no texto, algo dissimulado que deve ser buscado e talvez encontrado? Como falar em desejo ou conteúdo latente sem pressupor que há algo a ser desvendado?

Seguindo tal idéia, não há nada latente no texto: sua interpretação está intimamente ligada ao emprego que se faz do mesmo, que determinará quais aspectos textuais são mais adequados para determinado caso. As interpretações, portanto, são inúmeras, e estão sempre relacionadas com a finalidade tanto da escrita quanto da leitura. Citando Rorty (op. cit.), “um texto tem apenas a coerência que por acaso adquiriu durante a última volta da roda hermenêutica, assim como um monte de barro tem apenas a coerência que por acaso obteve durante a última volta do torno do oleiro” (p. 115). Interpretar envolve contingência. Caso se afirme, no entanto, que há um desejo latente no texto, faz-se com que a busca da verdade se inicie? Isso tornaria a crítica psicanalítica basicamente essencialista?

¹⁴ Cf. Green (1992).

Ora, é um equívoco associar o desejo à essência. Tal tipo de comparação seria inapropriada mesmo dentro dos estudos psicanalíticos. Para compreender o porquê da não coincidência entre essência e desejo, é necessário esmiuçar o conceito de desejo para a Psicanálise: a idéia de que o sonho é uma manifestação deformada de um desejo inconsciente/recalcado é mais do que alardeada e repetida. É mister, portanto, rigor em conceituar o desejo em si: o que é um desejo inconsciente – e, portanto, recalcado? O que é, enfim, o desejo?

O desejo associa-se a uma situação negativa: a falta.¹⁵ O desejo enquanto falta só é justificável quando relacionado à linguagem. O homem apenas deseja enquanto ser falante – o *parlêtre* lacaniano –, portanto o desejo surgiria entre a falta que se inscreve na palavra e a opressão que o significante exerce sobre o sujeito. Tal falta – por ser a linguagem um sistema de signos – impede o acesso do sujeito a seu objeto de desejo; por essa razão, tal objeto é forçosamente um objeto perdido, como propõe a Psicanálise Lacaniana.

É preciso voltar à distinção entre conteúdo latente e conteúdo manifesto para esclarecer que, em momento algum, se lhes atribui relação de *tradução*. Trata-se de uma diferença de linguagens, e não de línguas, não havendo, portanto, possibilidade de o desejo inconsciente ser acessível à consciência numa simples relação de substituição. Na série de significantes envolvidos no trabalho de interpretação, não há um elemento primeiro que a distorção do trabalho do sonho modificará. Isso pressuporia uma idéia de permanência e estabilidade no inconsciente. Conseqüentemente, ao se aceitar o pressuposto de que o sonho é uma linguagem (primeiramente é imagético, tornando-se,

¹⁵ Em linhas gerais, após leituras diversas, podemos sugerir que, para a teoria lacaniana, a falta (*manque*) é contraparte do gozo (*jouissance*). Nesse sentido, o gozo se liga à compulsão de repetição freudiana: a tentativa de transgredir os limites do princípio de prazer. A falta, por sua vez, se inscreve no âmbito da castração. Para Lacan, nunca paira, sobre o sujeito, o escopo da plenitude, e sim a ameaça da castração, que se insere, antes de mais nada, na linguagem. O peso do significante sobre o homem implementa sua eterna relação com o Outro, cujo fundamento é a própria falta. A falta surge do advento do significante e determina os vetores do desejo do homem. O gozo seria a tentativa de transpor a falta, o “buraco” do significante, o esforço de reviver o prazer inicial, o que nunca se constituirá, a não ser por meio de imagens (substituições, simulacros), e não de coisas.

depois, relato), o que se tem não são significados de um conteúdo latente, e sim uma série de significantes. O sonho não é significado, e sim significante, portanto cria efeitos de sentido.

No sonho, a imagem nunca substitui ou remete ao objeto: ela apenas faz referência a outras imagens. Da mesma maneira que em Saussure o signo é a união de uma imagem acústica e um conceito (note-se que a *coisa* está ausente), Freud não admite que o sonho tenha relação com itens do real-referencial. Isso já esclarece como é possível afirmar que o desejo está em relação com a falta: não há objetos de desejo “reais”, e sim inscritos em imagens, que apenas fazem sentido quando tomadas numa cadeia de significantes.

Por definição, o desejo não pode ser apreendido. Se, de fato, na análise, o desejo é o suporte dos fantasmas, quanto mais se persegue o objeto perdido, mais se percebe que ele, na verdade, é escorregadio, resiste a ser captado; logo, o desejo tende ao nada, a um buraco no sujeito, à falta.

Ora, quando o sujeito nomeia, quando se submete ao significante, a *coisa* em si é aniquilada. A aniquilação da *coisa*, como foi dito, faz aparecer a falta na linguagem, tornando o desejo uma busca infrutífera e quase randômica, o que permite afirmar que ele é, no fim das contas, um desejo de desejo – é possível pensar, novamente, em Lacan, para quem o desejo do homem é o desejo do Outro.¹⁶ O que preenche, assim, o desejo humano é um outro desejo, que é também caracterizado pela falta. A linguagem torna-se a grande responsável pelo desejo, pois é devido a ela que a falta se instaura e o processo se inicia.¹⁷

Como, então, pensar a literatura sob a ótica do desejo? Ora, o trabalho freudiano da interpretação como forma de acesso ao inconsciente é, afinal, uma maneira

¹⁶ Lacan (1978:297).

¹⁷ Freud já identificava o desejo como um impulso de restabelecimento de uma imagem mnêmica. A realização do desejo seria a mera reaparição da percepção de tal imagem. Está-se desde sempre no campo da falta, que é o campo da Linguagem. Cf. Freud (2001:543).

de *organização*, e não de *decifração*, porquanto não há essência ou matéria-prima que constitua o inconsciente, não há desejo fundamental, salvo, talvez, o conceito de desejo enquanto falta. O crítico que tem o desejo como parâmetro de leitura em momento algum busca a essência textual. Durante a leitura, o que não está dito, ou melhor, o não-dito influencia o texto de maneira tão tenaz que pode, de certo modo, ser parcialmente responsável por sua organização. No corpo a corpo do crítico com o texto, não há a procura de um suposto elo perdido, e sim de elos possíveis, de textos possíveis, quer existam materialmente, quer tenham sido calados. A solução de supostos paradoxos e incongruências é deixada de lado, pois se admite que elementos contraditórios possam gozar de plenitude dentro de uma obra: as forças desejantes não buscam um todo orgânico.

O texto faltante, portanto, só é passível de existir se fizermos da leitura um ato de escritura. Arriscamos sugerir que o desejo em si é o texto que não se constitui, resistindo à organização formal e não se conformando materialmente. O texto material não deixaria ao leitor entrever senão índices do desejo, e cabe a ele tentar reconstruir, como o faz o analista, através da narrativa que lhe é oferecida. Tal perspectiva permeará nossa abordagem da obra juvenil de Flaubert, ainda que subrepticamente.¹⁸

Os preceitos teóricos que vimos de expor estarão na base de nosso raciocínio ao tratarmos, como propõe o título da dissertação, de um dos textos que o escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880) escreveu durante sua juventude. Flaubert primeiramente publicou em vida o romance *Madame Bovary* (1857). Imediatamente,

¹⁸ Cf. Willbern. *Reading After Freud*. In: Atkins, Douglas e Morrow, Laura (op. cit.): “Resumindo, ler após Freud é diferente. Nossas suposições sobre produção e recepção textual, sobre significação linguística, sobre a representação de personagens, mesmo sobre rima e ritmo mudaram radicalmente. Além da escrutinação da superfície, a crítica psicanalítica considera diversas vozes, correntes de significado e motivação sub e contratextuais. Sob, por trás e antes do texto, outra cena de desejo é representada.” [“In short, reading after Freud is different. Our assumptions about textual production and reception, about linguistic significance, about the representation of character, even about rhyme and rhythm, have radically altered. Besides its scrutiny of the surface, psychoanalytic criticism typically attends to diverse voices, sub- and countertextual currents of meaning and motivation. Beneath, behind, and before the text, another scene of desire is being represented”] (p. 160-1).

ganhou posição central na literatura francesa da segunda metade do século XIX, embora não tenha atingido o mesmo sucesso de público e crítica com suas obras subseqüentes (*Salammbô*, *L'Education Sentimental*, *La Tentation de Saint Antoine*, *Trois Contes*, e o inacabado e publicado postumamente *Bouvard et Pécuchet*). Não obstante sua estréia literária tardia, desde o início dos anos 1830 Flaubert já começara a escrever o que hoje chamamos “œuvres de jeunesse”. Convencionou-se enxergar como juvenília todos os textos escritos antes de *Madame Bovary* (o primeiro do qual se há notícia é um exercício de escrita sobre Louis XIII, de 1831; o último é a primeira versão da *Tentation de Saint Antoine*, de 1849).

Num primeiro momento, nosso foco será, de modo geral, a juvenília. O capítulo *Leituras da Juventude* problematizará a questão dos primeiros textos e proporá uma leitura que evidencia a importância da fusão entre *praxis* e *ekphrasis* enquanto estratégia ficcional. O capítulo *Dezembro de 1837: Um Estudo de Caso* tratará exclusivamente de *Passion et Vertu*.

1. O esboço, a falta e o excesso

Não é um assombro que os primeiros escritos de Flaubert tenham sido recebidos da maneira que foram: após a curiosidade inicial, certo desdém pela produção juvenil se fez notar. Quando tais textos vieram a público, Flaubert já era Flaubert, o escritor consagrado, em especial pelo romance de 1857 *Madame Bovary*. Os primeiros contos imediatamente passaram a ser considerados triviais e anódinos: sua função seria justificar a produção posterior. Não faltaram, em sua apreciação e abordagem, substantivos como “prenúncio”, “esboço”, “tentativa” etc. Divulgados depois do respeito que Flaubert adquirira com suas obras que já continham o germe da modernidade (e alguns nelas identificaram a crise representacional como um aceno à pós-modernidade), era pouco provável que não fossem hierarquizados.

A questão certamente esbarra em algumas posições teóricas. Inicialmente, há o problema de recorte. O que consideramos a obra de um autor? Apenas seus textos publicados consensual, ou também postumamente, sem que o autor tivesse intenção de trazê-los a público? Flaubert jamais cogitou da hipótese de desengavetar seus primeiros textos, salvo *La Tentation de Saint Antoine*, que sobreviveu

a inúmeras re-escrituras até sua publicação em 1874.¹⁹ Na realidade, o autor certa vez confessou o embaraço que sentiria caso sua resolução juvenil de publicar *Novembre* houvesse sido levada a cabo.²⁰ Pode, no entanto, o fator “denegação” anular a autoria de uma obra?

Há, outrossim, a questão, ao admitir os textos desdenhados como parte da obra, da maneira segundo a qual os inúmeros escritos de um autor se articulam entre si. Há divergências, e seus extremos são o conceito de obra total, prole do estruturalismo e que toma os textos de maneira orgânica,²¹ e seu oposto, que desconsidera outras produções do mesmo autor para falar de um texto único, já que o mesmo condensa um universo particular e completamente apreensível. O primeiro pólo enxerga as produções de um autor de maneira relacional, pouco atentando a seus contextos de produção: lê-se o início e o fim da mesma maneira, pois ambos se encontram na mesma cadeia de significantes. O segundo, que viveu seus anos de febre com os *new critics* americanos, sofre com a aniquilação tanto do contexto de produção quanto da autoria e da História, como se o texto em si fosse auto-suficiente e não necessitasse de fatores extra-literários. Curiosamente, em ambos os casos, está-se num formalismo pleno: o formalismo do sistema relacional no primeiro caso, e o formalismo da autonomia textual no segundo. Posições intermediárias ora insinuam timidamente a autonomia textual, ora defendem, na maioria dos casos, a contextualização sócio-histórica como parâmetro de abordagem.

Em linhas gerais, os primeiros contos de Flaubert nunca deixaram de estar sob o holofote. Jean Bruneau (op. cit.) traça um panorama bastante elucidativo de sua publicação e posterior recepção. O trabalho de Bruneau, provavelmente o mais

¹⁹ Somente dois textos foram publicados em sua juventude: *Bibliomanie* e *Leçon d'Histoire Naturelle: genre commis*, no jornal *Colibri*, de Rouen, em 12 de fevereiro e 30 de março de 1837, respectivamente. Bruneau (1962:1).

²⁰ Em 1853, em plena escritura de *Madame Bovary*, Flaubert relê *Novembre* e, em carta a Louise Colet (28 de outubro), confessa: “Il y a des monstruosités de mauvais goût, et en somme l'ensemble n'est pas satisfaisant. [...] Ah! quel nez fin j'ai eu dans ma jeunesse de ne pas le publier! Comme j'en rougirais maintenant!”

²¹ Não espanta que a noção de obra total seja rebento estruturalista. Se o significado de um texto pode apenas ser estabelecido a partir de um sistema relacional (texto/contexto), as obras de um autor estariam, ainda segundo o pensamento estruturalista, inter-relacionadas e interdependentes.

documental de que se há registro, é ferramenta valiosa para os flaubertianos que se voltam aos primeiros escritos. Segundo o estudioso, alguns excertos da obra de juventude são publicados por Quantin em 1885. Um ano mais tarde, Charpentier apenas reimprime o compêndio do editor. Em 1900, é a vez de *Mémoires d'un Fou* vir à luz (*Revue Blanche*). Mas é apenas em 1910 que a juvenília é publicada “integralmente” (por Conard, em três volumes, *Œuvres de Jeunesse*, na coleção *Œuvres Complètes de Gustave Flaubert*), sendo as aspas justificadas por conta de certos textos que apenas foram publicados anos mais tarde (p. 1-4).

Bruneau ainda aponta que os primeiros estudos sobre tais textos, surgidos nas décadas iniciais do século XX, eram de base histórica e psicológica. De fato, foi apenas nos anos sessenta e setenta, com a efervescência do estruturalismo e da crítica genética, que os contos de juventude voltaram a ser estudados, agora sob perspectiva diferente, privilegiando o literário.

Em 1983, Leyla Perrone-Moisés, num artigo pioneiro sobre o conto *Quidquid Volueris*, escrito em 1837, faz um breve apanhado das posições crítico-teóricas em relação aos primeiros textos. A perspicácia da autora revela-se na tentativa de agrupar uma série de preconceitos mantidos de longa data a respeito da juvenília flaubertiana. Possivelmente influenciada pela leitura pouco ortodoxa que Sartre fizera alguns anos antes sobre os primeiros textos de Flaubert, Perrone-Moisés aproveita o ensejo de revalorização dos mesmos para denunciar o quanto era necessário lhes dar mais atenção. De modo arguto, a autora aponta que a crítica francesa sempre procurou, nos textos de juventude, o prenúncio da perfeição futura de Flaubert:

Tendo a obra de maturidade como alvo e modelo, descobrimos e perdoamos as imperfeições de suas primeiras obras, valorizando, nelas, somente o que esclarece a gênese das grandes obras futuras. Na literatura como na vida, o adolescente deve ser superado pelo homem maduro, o aprendiz deve ceder seu lugar ao mestre; é tudo uma questão de educação, sentimental ou estilística (p. 109).²²

²² “Ayant l’œuvre de maturité comme but et modèle, on a décelé et pardonné les imperfections de ses premières œuvres, valorisant, dans celles-ci, seulement ce qui éclaire la genèse de grandes œuvres à venir

Não obstante, a autora não toma partido de sua constatação. Se, para muitos críticos, as primeiras obras são esboços, nos quais é possível identificar os sinais precursores de sua genialidade (p. 109); se deixam entrever as imperfeições do estilo, da composição, exageros, repetições, tom declamatório, falta de gosto e de proporção (ibid.); se a maioria dos críticos se posicionou em dois locais discursivos distintos (a *falta* para alguns, o *excesso* para outros), Perrone-Moisés acredita que, ao se falar de Flaubert, não haveria (ou não deveria haver), a priori, distinções radicais entre o jovem e o maduro: “Flaubert retoma sempre os mesmos temas, constantemente as mesmas cenas, as mesmas comparações. As tentações nunca são vencidas, as educações nunca terminadas; o Garçon²³ sobrevive, envelhecido e incorrigível, em *Bouvard et Pécuchet*.” (ibid.).²⁴

Com efeito, a crítica sempre esteve pasma com a seguinte contradição: há certamente o caráter radical da mudança entre primeiros textos e *Madame Bovary*, todavia, por outro lado, como bem aponta a autora, Flaubert permaneceu “profunda e obsessivamente o mesmo até o fim” (p. 110).²⁵ Essa leitura está claramente vinculada à noção de obra total, que já mencionamos aqui.

E se, no entanto, propuséssemos um desafio? Pensemos que o jovem Flaubert tenha publicado cada um dos textos que escreveu, inclusive o mal recebido (por seus amigos) *La Tentation de Saint Antoine* de 1849. Esqueçamos a *Bovary* e as obras subseqüentes. Pensemos somente nas obras de juventude. Ora, elas foram apenas

[...]. Dans la littérature comme dans la vie, l'adolescent doit être dépassé par l'homme mûr, l'apprenti doit céder sa place au maître; tout est une question d'éducation, sentimentale ou stylistique.”

²³ É pertinente dedicar algumas linhas ao Garçon. Troyat (1988:21) esclarece: “o Garçon é uma espécie de monstro hilário, grotesco, rabelaisiano, encarregado de denunciar a estupidez provinciana. Sua vulgaridade e sua facúndia enlameiam o mundo que o rodeia” [“le Garçon est une sorte de monstre hilare, grotesque, rabelaisien, chargé de dénoncer la bêtise provinciale. Sa vulgarité et sa faconde éclaboussent le monde qui l'entoure”]. A personagem havia sido imaginada por Flaubert e alguns amigos. Para uma leitura mais detalhada do Garçon, cf. Thibaudet (1935: 20-4).

²⁴ “Flaubert reprend toujours les mêmes sujets, souvent les mêmes scènes, les mêmes comparaisons. Les tentations ne sont jamais dépassées, les éducations jamais terminées; le Garçon survit, vieilli et incorrigible, dans *Bouvard et Pécuchet*.”

²⁵ “foncièrement et [...] obsessivement le même jusqu'à la fin.”

estudadas e compreendidas a partir da perspectiva que já se tinha das obras ditas “maduras”; dificilmente tiveram a possibilidade de serem tomadas fora do âmbito de obra total. Se as considerássemos um ente à parte, o que viriam a significar? Nesse caso, seria impossível associá-las à idéia de esboço, de ensaio de produções futuras.

Sem embargo, não é mais lícito entregar-se aos deleites ou ao luxo da análise similar à dos *new critics*. Informações contextuais e históricas são responsáveis, em parte, pela compreensão da estética de um texto; por mais saborosas que tenham sido as experiências do *new criticism*, conhecemos suas limitações e ardis.

Para evitar simplificações e unilateralismo, desenvolveremos nossa perspectiva particular, calcada em diversas leituras teóricas, bem como influenciada pelo contato que tivemos com a fortuna crítica sobre a obra de Flaubert. Devemos confessar que a noção de esboço enquanto *preparação* de algo melhor incomoda. Há, na noção de incompletude, de inacabamento, um discurso que se impõe, talvez algo como ‘a obra de juventude apenas estará finalizada quando a obra madura se constituir.’ A nosso ver, isso rouba ao texto de juventude a capacidade de significar – a interpretação, nesse caso, teria de ser relacional –, como se ele não pudesse ser lido e compreendido por um indivíduo que não tenha tido contato com a obra madura de um escritor. A presença da obra madura nos textos de juventude condiciona-os a uma abordagem mais explanatória, sem que se focalizem problemas pertinentes à sua leitura, e sim identificando como os mesmos foram eventualmente resolvidos.

É evidente que o contexto de produção da obra, a idade do escritor e outros fatores extra-literários terão, cedo ou tarde, de ser considerados, mas não podem ser condições exclusivas à abordagem crítica. No entanto, compreender que os textos de juventude de Flaubert têm a função de reforço, suporte ou justificativa para produções futuras pode implicar na idéia de que, de certo modo, todas as obras 'menores' de um escritor seriam pré ou re-escrituras de (ou com vistas a) sua obra 'maior'.

Entretanto, parte do que se expôs pode facilmente ruir, pois, de certa maneira, acreditar na autonomia textual não está distante de atribuir ao texto *essência*, como se ele possuísse algo a dizer *in natura*. Talvez esse tenha sido um dos maiores equívocos dos *new critics*, que rejeitavam quaisquer aspectos extra-textuais quando da leitura de uma obra, pois não leva muito para que tal abordagem literária se torne imanentista. Não se pode, além do mais, ignorar o que se sabe sobre os romances posteriores, já que o olhar crítico está inevitavelmente condicionado por sua existência. Estritamente nesse sentido, não é possível desconhecer o que já se sabe, e uma tentativa que vise a tal fim seria ao menos ardilosa. Além disso, a única razão da publicação das obras de juventude é justamente a obra madura: não houvesse sido Flaubert quem foi, os primeiros textos não haveriam sido divulgados no início do século XX. Houvesse ele abandonado a pena, quiçá um pesquisador *rouenais* se deparasse com dois textinhos no obscuro *Colibri*. Isso seria Flaubert. Ora, se falamos em autonomia, é em sentido preciso, a saber: pelo menos por alguns instantes críticos, desvincular os primeiros contos das obras futuras e lê-los, em todas as acepções do termo. “É lendo-os que os tornaremos legíveis”, escreve Leclerc (1991).²⁶

Como tomar, portanto, os primeiros textos? Admitindo-se que qualquer trabalho crítico é inevitavelmente construtivo, pretende-se considerar seu contexto de produção (e todas as implicações que disso advêm, a saber: históricas, políticas, sociológicas etc.) e escrutinar cada conto, de modo a fazê-lo funcionar enquanto obra ficcional – no sentido de que contém elementos que subsidiam, mas não que constituem, uma construção interpretativa, obviamente quando tomados como parte de um sistema cultural de razoável familiaridade para o leitor. Apenas depois de tal leitura é viável a aproximação de tais textos a obras futuras para, dessa maneira, compreender como e por que eventuais transformações tomaram corpo.

²⁶ “C'est en lisant qu'on les rendra lisibles.”

Ainda que, de fato, seja possível identificar a repetição de temas juvenis em obras futuras, decerto cinzelados de modo diferente, devido a modificações nas escolhas estéticas de Flaubert, procuraremos, neste trabalho, ler alguns dos primeiros textos – em especial *Passion et Vertu* – sem necessitar referir a produções posteriores com exaustão.

2. Thibaudet, Culler, Unwin²⁷

De início, uma breve incursão por Albert Thibaudet. É impensável a um flaubertiano ignorar a obra do crítico sobre Gustave Flaubert. Sua abordagem é, antes de tudo, uma espécie de convite. Partindo de dados biográficos, que, na realidade, funcionam como elementos contextuais em detrimento de uma visão determinista, Thibaudet caminha, por meio de leitura íntima e perspicaz, pelos principais sendeiros da ficção de Flaubert. Nessa obra capital de 1926, revista numa edição de 1935, há um sólido capítulo sobre a produção de juventude, *Les Premières Années*, de que trataremos em breves palavras.

De imediato, Thibaudet atribui ao nascimento de Flaubert em um hospital, onde também passa sua infância, função decisiva em suas escolhas ficcionais: o crítico faz referências à visão triste do mundo a partir de um hospital, à presença física do cadáver, relevando, também, a famigerada hipótese de René Dumesnil de que Flaubert, apesar de não ter sido médico, era digno de tê-lo sido. Thibaudet afirma que, nesse sentido, Flaubert foi o fundador da inserção do “esprit médical” na literatura.

O materialismo médico, aliado à ausência de preocupações religiosas, era característica, de certa forma, da família Flaubert. Especificamente a Gustave, a

²⁷ Resolvemos deixar uma das mais importantes obras sobre a juventude, *L'Idiot de la Famille*, de Jean-Paul Sartre, fora da discussão, pelo menos por enquanto. A obra de Sartre, de extensão e complexidade imensas, ultrapassariam, no momento, os âmbitos de nossa investigação. No entanto, no tocante a *Passion et Vertu*, exporemos a abordagem sartriana de modo minucioso.

experiência médica fundiu-se à escolar para o advento dos primeiros textos juvenis: “Aqui, sofrimento, gritos, doentes, cadáveres. Lá, um sentimento orgulhoso do que valia, e a zombaria dos mestres e dos camaradas” (p. 14).²⁸ Tal perspectiva humanista viria a explicar a profusão de escritos históricos nutridos em uma densa aura de violência: “Desde sua infância, ele vive igualmente como burguês e em estado de revolta, procurando sua libertação na escrita, na arte, no passado” (p. 15).²⁹

A leitura deixa entrever, por diversos momentos, que Thibaudet tem um partido tomado em relação aos primeiros textos: a questão do esboço. Ora, ao comentar *Un Parfum à Sentir*, um conto sobre uma mulher miserável que se faz odiar por conta de sua feiúra e que acaba se atirando ao Sena, o crítico já identifica um esboço da “infeliz que é Emma Bovary” (p. 18).³⁰ Ao falar de *Passion et Vertu*, conto sobre uma mulher adúltera que assassina marido e filhos e depois comete suicídio, Thibaudet relaciona a vítima a Emma Bovary e seu amante a Rodolphe Boulanger (p. 19). O conto *Leçon d'Histoire Naturelle* é aproximado de *Bouvard et Pécuchet* – na realidade, Flaubert “fornece um primeiro esquisso de uma personagem ainda vaga que contém, virtuais, Homais e Bouvard.”³¹ Thibaudet vê no mesmo conto, em momentos distintos, inúmeros elementos que Flaubert desenvolveria mais tarde; por exemplo, o *commis* do conto porta uma *casquette* semelhante à de Charles Bovary (p. 20).

De modo geral, além de traços biográficos específicos (não apenas as influências do hospital e do colégio, mas também sua relação com o irmão Achilles, que teria dado origem a *La Peste à Florence*, sua relação com Alfred le Poittevin, origem de *Agonies*, sua paixão por Elisa Schlesinger, descrita em *Novembre*), há, para o crítico, a influência do romantismo de Byron e das escatologias rabelaisianas na produção juvenil de Flaubert, em especial em relação ao *Garçon*, que Thibaudet relaciona a uma série de

²⁸ “Ici, de la souffrance, des cris, des malades, des cadavres. Là, un sentiment orgueilleux de ce qu'il valait, et les railleries des maîtres et des camarades.”

²⁹ “Dès son enfance, il vit à même le bourgeois, à l'état de révolte, et cherchant sa libération dans l'écriture, dans l'art, dans le passé.”

³⁰ “malheureuse qu'est Emma Bovary.”

³¹ “donne un premier crayon d'un personnage encore vague qui contient, virtuels, Homais et Bouvard.”

obras maduras de Flaubert. “O romantismo byroniano, o desespero infantil e o desgosto pela existência encontram uma válvula de escape nas pilhas de papel que o jovem homem enegrece” (p. 20).³²

Ora, Thibaudet foi um dos primeiros grandes leitores de Flaubert. A relevância de sua obra – ainda que uma série de traços biográficos que levanta haja, ao longo dos anos, recebido menos atenção por parte da crítica – reside na tentativa de promover uma visão global e aguda da obra do escritor, sempre marcada pela amplitude do olhar e a intimidade de cuidadosa leitura humanista.

Imerso no estruturalismo “s/zediano” de Barthes, Jonathan Culler publica, em 1974, uma leitura cheia de fôlego da obra de Flaubert. Sua tese em relação aos primeiros textos é desconcertante: partindo da idéia de que as obras de maturidade são marcadas pela dilaceração da possibilidade de “completude interpretativa”, Culler enxerga neles “uma série de projetos que tiveram uma vida instável nos romances futuros” (p. 24).³³ Tais textos, por diversas razões, e em especial pela falta de harmonia entre voz narrativa e projeto representacional, deixam a desejar.

Segundo Culler, o contexto de escritura para o jovem Flaubert transcendia a *vivência* dos males apontados pelos românticos: bastava constatar sua existência no mundo para que o poeta os conhecesse intimamente. A transformação do conhecimento em história (a experiência, nesse sentido, é anterior ao ato de narrar) é substituída, nos primeiros textos, pelo tédio inato, adquirido pelo simples fato de que o poeta nasceu neste mundo. “Não há necessidade de o escritor ou sua obra tomarem a história como a condição para o conhecimento, e a tentação foi substituir a distância espacial pela temporal e postar-se acima do mundo para condená-lo, não através de uma

³² “Le romantisme byronien, le désespoir d'enfant et le dégoût de l'existence ont, dans les mains de papier que le jeune homme noircit, une soupape de sûreté.”

³³ “a series of projects which lead an uneasy life in the later novels.”

história de perdas e ganhos, mas *sub specie aeternitatis*” (p. 28).³⁴ O jovem Flaubert não necessita, na perspectiva de Culler, ser submetido a uma experiência dolorosa para dela dar testemunho: sua estratégia é tentar convencer-se de que já viveu o suficiente, que envelheceu “em pensamento e em sentimento”³⁵, e já pode se separar do mundo, pois aprendeu tudo aquilo que lhe cabia (p. 33).

No entanto, se Baudelaire soube neutralizar as estruturas temporais e simultaneamente buscar poder poético numa retórica de demonstração imaginativa e auto-dramatização (p. 31), o jovem Flaubert “não apenas evitou a auto-exposição e o alarde de conclusões criativas, mas tentou encontrar maneiras de utilizar estruturas temporais enquanto minava seu poder unificante e a continuidade aí sugerida” (ibid.).³⁶ Essa estratégia, pouco funcional, segundo Culler, amplia-se em três recursos: Flaubert elucubra as instâncias autoral, confessional e profética.

Todavia, as três estratégias apresentam problemas. A instância autoral deixa entrever o encanto do jovem autor com o fato de que escreve, o que acaba por sufocar tanto a voz narrativa quanto a narração em si: “impondo-se como autor, clamando que admirássemos sua atividade criativa mais que a história em si, ele alicia o leitor a não se envolver no conto, e sim a considerá-lo um artefato que revela a audácia e a argúcia do projeto criativo” (p. 37).³⁷ Culler nota que somos convidados a admirar não a narrativa, mas a habilidade do autor, que foi perspicaz o suficiente para camuflar, ao longo da mesma, pensamentos densos (ibid.). Esse tipo de escritura sugere um *ethos* que contamina a narrativa e o ato de narrar. “O modo autoral falha porque o autor tenta

³⁴ “There is no need for the writer or his works to assume history as the condition of knowledge, and the temptation was to substitute spatial for temporal distance and rise above the world to condemn it, not through a story of losses and gains but *sub specie aeternitatis*.”

³⁵ “in thought and in feeling”

³⁶ “not only eschewed self-display and the flaunting of imaginative conclusions but attempted to find ways of using temporal structures while undermining their unifying power and the continuity it implied.”

³⁷ “thrusting himself forward as author, asking us to admire his creative activity more than the story itself, he engages the reader not to involve himself in the tale but to take it as an artifact which reveals the daring and cleverness of the creative project.”

simultaneamente citar seus contos como exemplos ilustrando uma verdade temática e enfatizar que são suas próprias criações” (p. 40).³⁸

A instância confessional supostamente surgiria para combater os problemas insinuados pela autoral. Ao recontar suas experiências, o narrador se insere numa estrutura temporal e julga, a partir da perspectiva presente, o que ocorrera no passado que revela ao leitor. O último também pode fazer seus julgamentos, testando os do narrador e, assim, dando-lhe crédito ou repudiando-o. “Flaubert, no entanto, tem dificuldade com essa forma devido a seu problema de fazer as pazes com a escrita da história” (p. 41).³⁹ O resultado é uma alternância entre o esforço de lidar com a experiência de modo empírico e oferecer causas para a desilusão e a insistência em fazer generalizações através de um fatalismo difundido (p. 42). Desse modo, ao apresentar ao leitor a expectativa de uma história (que explicaria a situação presente) inteligível, o jovem Flaubert, em momentos cruciais, não a fornece; exemplos disso são os contos *La Dernière Heure* e *Mémoires d'un Fou*: “o plano da história empírica é abandonado, e o leitor não tem certeza se deve ler a confissão enquanto documento de uma patologia não-motivada ou se deve ele mesmo suprir-lhe as causas” (ibid.).⁴⁰

Por fim, a instância profética também apresenta problemas, pois o jovem Flaubert não se decide sobre o tipo de percepção que seu narrador terá do mundo. Ora, por vezes, o autor projeta um narrador que não pode ser definido como um indivíduo, pois ele vê e sabe o que ninguém pode ver ou saber, além de não apresentar cumplicidade com seu leitor (recursos que, segundo Culler, Flaubert aprimoraria em seus romances futuros). Entretanto, há constantemente uma postura narrativa em que o narrador não procura desaparecer, e sim, de maneira obstinada, explicitar seu ângulo de

³⁸ “The authorial mode fails because the author tries simultaneously to cite his tales as examples illustrating a thematic truth and to emphasize that they are his own creations.”

³⁹ “Flaubert, however, has difficulties with this form because of his problems in coming to terms with the writing of history.”

⁴⁰ “the plane of empirical history is abandoned and the reader is left uncertain whether he is supposed to read the confession as the document of an unmotivated pathology or whether he must himself supply causes.”

visão. (p. 48-49). Em outros momentos, o narrador se engaja no modo empírico e se identifica com a humanidade. Culler sugere que há certa inconsistência por parte do narrador, que ora observa o mundo das alturas, ora precisa limitar seu escopo, “para dar espaço à reticência e engajar o leitor numa visão empírica possível: [...] Os objetivos são claros, mas a estratégia, um fracasso” (p. 50).⁴¹

Nesse contexto, fica evidente que o projeto representacional seria minado pelo problema do narrador. É estritamente nesse sentido que Culler atribui aos primeiros textos um caráter de falha – em momento algum o autor sugere que houve falha *temática*. Na juventude, Flaubert ainda não teria aprendido que, a fim de evitar a estupidez, é preciso escolher uma forma para expressar uma opinião sobre as coisas do mundo. “E a solução, como ele reconheceu em 1867, era evitar o prazer de dar a opinião de um autor, ir além da busca de admiração por o que se pensa, e insinuar o ponto de vista numa descrição que será lida como 'objetiva'” (p. 53).⁴² Dessa maneira, se os textos de juventude apresentam um narrador que transita impacientemente entre história empírica e tema visionário, Culler pode afirmar que a “análise da juvenília é essencialmente uma investigação das formas da impaciência” (p. 54).⁴³

Outro autor que se interessa pelos escritos juvenis é Timothy Unwin, em seu texto de 1991, *Art et Infini: l'Œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert*. As preocupações de Unwin, contudo, são de outra ordem, pois partem de uma questão que permeia todo o volume:

Dado que evidentemente existe um paralelo entre as idéias metafísicas e o método estético de Flaubert, haveria um elemento de seu pensamento que o obrigue a marginalizar o discurso filosófico em prol da representação literária? Dito de outro modo, por que Flaubert escolhe produzir sua visão de mundo sob uma forma romanesca, e

⁴¹ “[...] to allow reticence and engage the reader in a possible empirical vision. [...] The goals are clear the but strategy a failure.”

⁴² “And the solution, as he recognized then, in 1867, was to eschew the pleasure of giving the opinion an author or bearer, to forgo seeking admiration for what one thinks, and to insinuate one's view into a description which will be read as 'objective'.”

⁴³ “analysis of the juvenilia is essentially an investigation of the forms of impatience.”

especialmente realista, e não em termos filosóficos tradicionais? (p. 9).⁴⁴

A resposta, para Unwin, encontra-se na produção juvenil. O crítico identifica o tema principal dos primeiros textos como a busca do infinito, o que ocorrerá tanto filosófica quanto literariamente. “Todo esforço para conhecer o infinito começa, para Flaubert, pela certeza de que ele é incognoscível se se ativer à razão e à filosofia” (p. 11-12).⁴⁵ É na relação entre Criador e criaturas (autor e personagens) que começará a busca do infinito; trata-se, fundamentalmente, de um esforço criativo/ficcional.

No entanto, “é na consciência da relatividade de nossas faculdades de compreensão [filosófico-racional] que começa a verdadeira intuição do infinito em Flaubert” (p. 12).⁴⁶ Todo seu projeto criativo dos primeiros anos, nesse sentido, estaria fundamentado na observação e compreensão humana do divino, em diversos graus e instâncias. “Para pender seu espírito à imensidão do absoluto, o homem necessita descer também a seus sentimentos e sensações pessoais” (ibid.).⁴⁷

Não seria, portanto, difícil afirmar que o conhecimento do infinito depende da fusão dos pontos de vista humano e cósmico. (p. 12) A escolha da arte em detrimento da filosofia se justifica a partir da perspectiva seguinte: a filosofia tem como objeto a compreensão e explicação do mundo sob perspectiva racional; para Flaubert, o erro humano pode, por vezes, revelar verdades essenciais (p. 13). “Uma das vantagens da forma romanesca [...] é a de permitir ao leitor sondar todas as complexidades da relação que existe entre o 'distanciamento' ou a 'sabedoria' do narrador e a 'estupidez' da

⁴⁴ “puisque’il existe, de toute évidence, un parallèle entre les idées métaphysiques et la méthode esthétique de Flaubert, y a-t-il un élément de sa pensée qui l’oblige à marginaliser le discours philosophique en faveur de la représentation littéraire? Autrement dit, pourquoi Flaubert choisit-il de produire sa vision du monde sous une forme romanesque, et surtout réaliste, plutôt qu’en termes philosophiques traditionnels?”

⁴⁵ “Tout effort pour connaître l’infini commence, pour Flaubert, par la certitude qu’il est inconnaissable si l’on s’en tient au raisonnement et à la philosophie.”

⁴⁶ “c’est dans la conscience de la relativité de nos facultés de compréhension que commence la véritable intuition de l’infini chez Flaubert.”

⁴⁷ “Pour tendre son esprit vers l’immensité de l’absolu, l’homme a besoin de descendre aussi dans ses sentiments et sensations personnels.”

personagem” (ibid.).⁴⁸ O texto, nesse caso, seria um princípio de verdade e um meio de organizar e compreender a realidade (ibid.). Desse modo, "a literatura e o mundo se encontram em relação de necessidade mútua" (p. 14)⁴⁹, uma vez que "a linguagem produz o mundo de que fala, tão intensa é a visão que se faz dele; como resultado, a literatura torna-se o terreno da experiência mística" (p. 15).⁵⁰

Para o jovem Flaubert, a existência da linguagem (e, por conseguinte, das palavras) é condição *sine qua non* do conhecimento da verdade (p. 16). "A linguagem é ela mesma a matéria bruta de nossa experiência da realidade; é através dela que as estruturas de nosso pensamento e de nossa relação com o mundo se desvelam" (ibid.).⁵¹ Isso leva Unwin a postular que, no jovem Flaubert, a experiência mística – e o conhecimento do infinito – é acima de tudo uma experiência da linguagem (ibid.). "Embriagado de palavras, ele se torna um visionário" (ibid.).⁵²

O trabalho criativo do jovem Flaubert denunciaria, no contexto supra-explicitado, uma fusão da vida sentimental e do discurso lógico, de modo a desmascarar a complexidade infinita do mundo exterior refratada por uma consciência individual (p. 17). "A consciência humana é portanto ela mesma, para Flaubert, uma parte da vasta unidade do mundo, e ela não pode se situar fora desse mundo e tampouco formar dele uma imagem estática" (p. 18).⁵³ Outro indício da impossibilidade de adotar uma perspectiva filosófica tradicional, escreve Unwin. "A visão filosófica de Flaubert se

⁴⁸ “Un des avantages de la forme romanesque [...] est celui de permettre au lecteur de sonder toutes les complexités de relation qui existe entre le 'détachement' ou la 'sagesse' du narrateur, et la 'bêtise' du personnage.”

⁴⁹ “la littérature et le monde se trouvent dans un rapport de nécessité mutuelle”

⁵⁰ “le langage va donc jusqu'à produire le monde dont il parle, tellement la vision qu'il s'en fait est intense; et du coup la littérature devient le terrain de l'expérience mystique.”

⁵¹ “Le langage est lui-même la matière brute de notre expérience de la réalité; c'est par lui que les structures de notre pensée et notre relation avec le monde se dévoilent.”

⁵² “Ivre de mots, il devient un visionnaire.”

⁵³ “La conscience humaine est donc elle-même pour Flaubert une partie de la vaste unité du monde, et elle ne peut se situer en dehors de ce monde ni s'en former une image statique.”

apóia sobre a derrota da inteligência humana, e encontraremos sempre em sua obra esse sentimento de fracasso, que pouco evoluirá de *Smarh a Bouvard et Pécuchet*" (p. 19).⁵⁴

A melhor maneira de explicar a natureza do infinito não é a demonstração filosófica, e sim a representação artística. "A idéia do infinito está no centro do projeto artístico de Flaubert, e ele tenta exprimir uma metafísica em seus escritos."⁵⁵ Por outro lado, "a natureza de sua filosofia é tal que ela não pode se exprimir por métodos filosóficos tradicionais" (p. 20).⁵⁶ De modo geral, a obra de Flaubert como um todo tem como objetivo "buscar a síntese de todos os pontos de vista - inclusive o ponto de vista filosófico" (ibid.).⁵⁷

No entanto, os primeiros escritos, para Unwin os prolegômenos do método estético que fundamentará os grandes romances, são repletos de reflexões filosóficas explícitas e contêm tentativas sistemáticas de resolver certos problemas epistemológicos (ibid.). Novamente, a modificação escritural, sugere Unwin, não toca à estética filosófica, e sim sua execução. "Não há mais transformação fundamental, e o debate sobre a natureza da realidade prosseguirá menos nos próprios escritos que em suas implicações estéticas" (ibid.).⁵⁸

3. *Pathos e Praxis*

Schopenhauer – *Contribuições à doutrina do sofrimento do mundo* – escreve que o mundo é o inferno: metade dos homens constitui os atormentados; a outra metade, os demônios. Menos de duas décadas antes, Satã, levando o narrador de um

⁵⁴ "La vision philosophique de Flaubert s'appuie donc sur la défaite de l'intelligence humaine, et on retrouvera toujours chez lui ce sentiment d'échec qui n'évoluera d'ailleurs guère de *Smarh* à *Bouvard et Pécuchet*."

⁵⁵ "L'idée de l'infini est au centre du projet artistique de Flaubert, et il tente dans ses écrits d'exprimer une métaphysique."

⁵⁶ "la nature de sa philosophie est telle qu'elle ne peut s'exprimer par des méthodes philosophiques traditionnelles."

⁵⁷ "rechercher la synthèse de tous les points de vue - y compris de point de vue philosophique."

⁵⁸ "Il n'y a plus de transformation fondamentale, et le débat sur la nature de la réalité se poursuivra moins dans les écrits eux-mêmes que dans leurs implications esthétiques."

texto de Flaubert ao alto do Monte Atlas, dizia-lhe: “C'est que le monde, c'est l'enfer!”⁵⁹

De fato, os primeiros textos são expressões (e re-expressões) do mais pessimista *Weltschmerz* concebível ao nosso autor. As leituras que Flaubert fez no período são inúmeras, e cabe consultar Bruneau (op. cit.) para detalhes. Mas, em linhas gerais, como bem aponta Culler (op. cit), “ler e escrever fizeram da desilusão não mais o fruto da experiência e da idade avançada, e sim algo que qualquer criança podia adquirir nas horas vagas na biblioteca de seu pai.” (p. 26).⁶⁰ Trata-se da leitura-base (legitimada) por anos de pesquisa e que dá conta, sem maiores implicações, da produção juvenil. Lembrando mais uma vez Schopenhauer, o homem, ser abjeto e pecaminoso por excelência, não deveria ser repreendido por seus atos iníquos, visto que os mesmos são inerentes a seu ser e plenamente previsíveis. O jovem Flaubert partilha da idéia, e sua produção juvenil por vezes faz lembrar um desfile escatológico, em que os pecados, personificados, reafirmam sua força e permanência (talvez influências da literatura medieval?). O que esperar da humanidade regida por um Deus cheio de escárnio, a não ser o apelo a Satã? Na ficção do jovem escritor, o Criador pré-fabrica o destino de suas criaturas e se deleita com as atrocidades que elas têm de suportar. Se há livre-arbítrio, ele se restringe à adoção da violência e da misantropia como meios de negar a fortuna que lhes foi reservada. Não há nada de positivo a esperar dessa humanidade frustrada e destinada ao mal por determinação divina, daí o pior do homem ser um atributo natural, e não uma anomalia.

As estratégias juvenis são inúmeras. Algumas das mais recorrentes podem ser teorizadas e resumidas da maneira que segue. Há, decerto, o descaso às instituições (ao poder), que são freqüentemente justapostas a trivialidades do dia-a-dia; há as intervenções do narrador, sempre em primeira pessoa (narrador-orador, no sentido retórico); há determinadas narrações marcadas pela idéia de *grandeza*, que acabam por

⁵⁹ *Voyage en Enfer*.

⁶⁰ “Reading and writing made disillusionment no longer the fruit of experience and possession of old age but something any child could acquire in idle hours in his father's library.”

se tornar megalômanas, e uma de suas variações é o discurso solene da perfídia, da volúpia, dos vícios, da desgraça etc.

Como já foi dito, trata-se da leitura legitimada de aspectos facilmente identificáveis nos primeiros textos. O pessimismo mórbido, entretanto, já recebeu atenção suficiente, e outro estudo sobre o mesmo aspecto da juvenília seria, se não pretensioso, ao menos supérfluo. Já se estabeleceu, no início deste trabalho, que a atenção primária seria a leitura dos primeiros textos desvinculada da obra dita madura; nesse sentido, e estritamente nele, crê-se que há certas contribuições possíveis a serem feitas, caso nos limitemos ao universo ficcional que cada um dos contos reclama. Aqui a escolha será restrita a textos produzidos em 1836 e 1837: tratam-se dos primeiros escritos em que se pode identificar um projeto criativo mais delimitado (o que não ocorrera nos anos precedentes); após 1838, no entanto, como a extensão e o grau de elaboração dos contos aumenta, já há diversos textos críticos que escrutinam *Mémoires d'un Fou*, *Novembre*, *Smar* etc.

Pode-se dizer, salvo algumas restrições, que, em linhas gerais, os primeiros textos são produzidos a partir de um paradoxo, já que a estética do desencanto se dá em duas vias, a saber: o reconhecimento do despropósito da escritura (a pergunta do início de *Angoisses*, “à quoi bon faire ceci?”) num mundo atormentado pela imagem do escárnio divino e, por outro lado, a completa fascinação de Flaubert diante de sua prole ficcional. A estética do desencanto cede espaço, nesse contexto, à retórica do desencanto: o jovem autor não escreve textos sobre a desilusão, e sim pretende frustrar seus leitores, convencê-los de que o mundo é, de fato, o inferno. Constatando o caráter persuasivo da conclamação da inutilidade do ato de escrever, Flaubert a ele se entrega em desafio pessoal (estou acima mediocridade alheia) e, por que não, reparador (constatando a mediocridade, ao escrever contos filosóficos, insiro-me no mundo de modo ativo). Na realidade, a frustração atenua-se devido ao papel divino que o próprio

Flaubert adquire ao se tornar ficcionista. Se Deus nos faz sofrer, serei eu deus de meu próprio mundo devastado.

É assim que Flaubert reclama a si a paternidade de seres monstruosos, universalizados em seu mundo particular e, curiosamente, nele também singularizados. Pois se não há solução para o desengano, que se o reproduza *ad infinitum*. Talvez por tal motivo, ler as obras de juventude é, em certo grau, atividade enfadonha: a repetição e a insistência do deslumbramento diante de seu poder divino, bem como as constatações do narrador sobre o caráter infernal do mundo, por vezes as cobrem de ranço, que não se relaciona, por exemplo, à estética do tédio ou do enfado criada pela repetição em *Bouvard et Pécuchet*. Arriscamos afirmar que, ao contrário do último, não se trata, aqui, de um projeto ficcional, e sim de uma idéia fixa.

As lamentações do jovem inconformado convergem, de modo geral, para uma situação infrutífera, no sentido de que, esteticamente, o autor ainda não concebe estratégias que tornem a desilusão um padrão de narrativa arguto. As máximas que permeiam os textos, os furores revoltosos do narrador monótono, suas elucubrações contra Deus e seus clamores por Satã (que é, curiosamente, tão condenado e desgraçado quanto as outras personagens, como bem se vê em *Rêve d'Enfer*) deixam a impressão de mero capricho. Ora, já compreendemos desde *Voyage en Enfer* que *le monde, c'est l'enfer*. A repetição, aqui, não passa de compulsão.⁶¹

Não cremos que as obras de juventude em si garantiriam a Flaubert lugar de destaque no cânone literário: maldizer o mundo, todos o sabem fazer. Por outro lado, não pensamos que os textos de juventude apenas mereçam atenção quando vistos com a obra madura em mente. Entre os dois extremos – a modéstia da obra juvenil e sua

⁶¹ Para melhor exemplificar, vejamos alguns trechos de *Angoisses* e de *Agonies*: “Ah! le malheur! le malheur! voilà un mot qui régne sur l'homme, comme la fatalité sur les siècles et les révolutions sur la civilisation”; “Et qu'est-ce que le malheur? la vie”; “La vie de l'homme est comme une malédiction partie de la poitrine d'un géant, et qui va se briser de rochers en rochers en mourant à chaque vibration qui retentit dans les airs”; “Quelle chose grandement niaise et cruellement bouffonne que ce mot qu'on appelle Dieu!”. Cabe ressaltar que tais expressões gnômicas são, na realidade, parte de dois textos fragmentários, espécies de notas sobre a imoralidade do mundo e a estupidez da vida humana.

explicação a partir da constituição da madura –, deve haver um ponto de equilíbrio que releve sua leitura. Cremos que uma abordagem profícua seria a que considerasse, nas obras, a lucubração do tema da *frustração*. Marguerite de *Un Parfum à Sentir* é feia, mal-amada, miserável e traída; Djialioh (*Quidquid Volueris*) é um homem-macaco, excluído da vida social, e nutre paixão pela esposa de seu dono-pai; o Satã de *Rêve d'Enfer* é uma criatura atormentada por sua própria maldade, por sua fome de almas; Mazza (*Passion et Vertu*) sofre de tédio por não haver correspondência a sua demanda amorosa. Por trás da frustração, há, como bem aponta Sartre, a pré-fabricação: a frustração é uma forma ontológica, ela determina o sujeito e o delibita (ou enfurece) irreversivelmente.

Nesse sentido, a ressonância dos primeiros contos é indubitável. Não se trata do desengano do mundo, mas da frustração que advém do mesmo; não se trata tampouco de o mundo ser o inferno, e sim da condição de um indivíduo em tal mundo. Dentre as injúrias contra o escárnio divino, brotam, gradativamente com mais eloquência, as conseqüências individuais resultantes de tal escárnio. Os contos de 1836 e 1837, em especial, tematizam diferentes instâncias de vida provocadas pelo mundo-cão. Não há, portanto, a desilusão da humanidade no mundo, e sim a desilusão do indivíduo no mundo. É, novamente, através da singularização da experiência da frustração que os primeiros contos se universalizam.

Tendo-se isso em mente, o despertar da ferocidade e da violência se dá em diversas esferas: não é apenas a passagem da passividade à ação quanto às personagens (*pathos*→*praxis*), mas também (e primordialmente) no tocante à narração, portanto à escritura. O discurso verborrágico (pois não se trata de uma argumentação sobre a condição humana, e sim de frases gnômicas esparsas permeando o texto) se transforma em ferocidade escritural – a escritura, nesse sentido, é arma e pode ferir. Em outras palavras, tomar a pena e fazer com que personagens sofram e reajam de maneira violenta está em harmonia com a estética que o jovem autor desenvolve. Flaubert, como

Sartre (op. cit.) já sugeria, não pode ferir ninguém, mas sua escritura o pode: ela é revolta contra o criador e contra o mundo, ela é a arma que vinga, a saída ao conformismo e a tomada de posição ativa. Se Deus o faz sofrer, ele revida através de suas narrativas. Nesse contexto, a passividade da lamentação cede espaço à *praxis*, e, à ação divina (de escárnio, de injustiça, etc.), há a reação escritural. As constatações filosóficas (o narrador-julgador) ruem, ou ao menos perdem seu valor, diante da construção altamente nociva da narrativa. Daí a explosão da violência nos primeiros textos. O narrador, dotado de profundo senso moral, capaz de avaliar a condição humana e tirar conclusões pouco reconfortantes, é deglutido justamente pelo que narra: se o “vômito” de julgamentos a respeito do mundo atravança o texto e o faz descer por uma espiral de injúrias contra criaturas e criador (a repetição, a ênfase e o tom douto enfraquecem a moralidade do que é narrado), a violência da ação (*praxis*) resgata o relato da auto-anulação e o torna altamente relevante.

Exemplifiquemos. Data de abril de 1836 o conto *Un Parfum à Sentir ou Les Baladins*. Trata-se, nas palavras do autor, de um *conte philosophique, moral, immoral (ad libidum)*. O texto narra as desventuras do saltimbanco Marguerite, mulher feia e fisicamente debilitada que sofre os infortúnios de uma existência fadada ao desengano. O projeto criativo é explicitado por Flaubert na abertura do conto:

Mettre en présence et en contact la saltimbanque laide, méprisée, édentelée, battue par son mari, la saltimbanque jolie, couronnée de fleurs, de parfums et d'amour, les réunir sous le même toit, les faire déchirer par la jalousie jusqu'au dénouement qui doit être bizarre et amer, puis ensuite, ayant montré toutes ces douleurs cachées, toutes ces plaies fardées par les faux rires et les costumes de parades, après avoir soulevé le manteau de la prostitution et du mensonge, faire demander au lecteur: "à qui la faute?"

A pergunta reinscreve as injustiças do mundo sob a injustiça divina – o que o leitor facilmente perceberá ao longo de sua incursão pelo texto. Apesar de Flaubert pôr a culpa "aux circonstances, aux préjugés, à la société", todos resultados do

ardil e da zombaria do criador, a maior culpa cabe "à la nature qui s'est faite mauvaise mère" (ibid.).

A introdução remete ao que primeiro dissemos sobre os textos: meras constatações do estado pútrido do mundo têm parcela ínfima de interesse. No entanto, a insipidez dos clamores filosóficos em breve ganha ares pungentes ao focar detalhadamente a precariedade da vida de Marguerite. Se o preceito filosófico é aborrecido, seu desenvolvimento ficcional é cativante.

Segue uma descrição de Marguerite, que examinaremos com mais atenção:

Les cheveux étaient rouges et retenus par un peigne de corne blanche, sa taille était large et mal faite. Sa robe? on ne la voyait pas, car un morceau de toile percée de couleur brune l'entourait jusqu'aux genoux; puis l'œil descendant jusqu'à terre trouvait un mollet gros et mal fait, entouré d'un bas rose, puis des pieds informes serrés dans des brodequins d'un cuir épais et cassé. Elle n'avait sur la tête qu'un bonnet de gaze, avec des rubans roses et quelques fleurs fanées qui tombaient sur ses joues pâles et sur sa mâchoires sans dents.

Se o texto é, muitas vezes, permeado de intervenções gnômicas, sugerimos que Flaubert desenvolve um recurso que lhe será muito caro ao longo de sua carreira literária: a *ekphrasis* transformada em *praxis*.⁶² Aparentemente, trata-se apenas de uma passagem descritiva que releva a tortuosidade e o patetismo (em todos os sentidos do termo) de Marguerite: de seus trajes a sua constituição física, as flores murchas caindo-lhe sobre o rosto desdentado, a deformidade de seu corpo em comum acordo com a precariedade de suas vestimentas.

No entanto, a descrição é logo tomada como ação, ou ainda reação: Flaubert não canta os infortúnios de Marguerite, e, sim, apresenta-a na plenitude de sua miséria. A descrição se torna ação por ser infinitamente mais expressiva que, digamos, uma frase (de nossa autoria) como “oh, que ser infeliz e deformado, resultado do

⁶² Convencionalmente, a crítica, em especial Barthes, aponta o quão particular é a escritura de Flaubert se comparada à de seus predecessores. Se em Balzac, por exemplo, a descrição precedia a ação e tinha apenas função demonstrativa, Flaubert funde magistralmente as duas instâncias.

escárnio divino, posto ao mundo para servir de chacota à sociedade imoral”, recurso fartamente encontrado nos primeiros textos. Por exemplo, “Elle demanda de l'amour à la société, on lui rit à la face; de l'humanité? on lui montra le chemin de l'hôpital; de la pitié? c'est une baladine. Ah! de la pitié à une baladine, à une voleuse d'enfants, à une coureuse des rues!” A representação do discurso social enfraquece o poder da ação, justamente por trombetear o que, anteriormente, Flaubert retratara através de suas descrições. O recurso é corrente: nos primeiros textos, a união entre *praxis* e *ekphrasis*, ou a própria ação em si, é constantemente solapada pelas intervenções que, de maneira ou outra, reproduzem a mesquinhez do discurso social ou o infortúnio da vida humana.

Contudo, quando a representação do discurso social cede espaço à representação da *ação* social ou individual, novamente os textos ganham cores mais expressivas. Ainda sobre *Un Parfum à Sentir*, há uma cena interessantíssima que dialoga com o que vimos de propor. A bela Isabellada, que dança uma valsa diante de uma platéia entusiasmada “qui trépigne de joi”, servirá de contraponto à dança desengonçada e grotesca de Marguerite, que logo se sentirá humilhada. “Eh bien, chaque spectateur qui venait regarder avec extase la sylphide jetait les yeux sur l'autre femme qui était à quelques pas. Que faisait-elle? Des tours de force.”

Oui, à côté de cette jeune fille si belle, si fraîche, se trouvait là, comme contrepoids, une femme rouge, aux joues épaisses, aux pieds mal faits, à la tenue déhancée. Elle s'avancait aussi au son de la même musique, et ses pieds touchaient le même tapis que ceux d'Isabellada... Oui, cette femme qui sautait si légèrement, qui vous inondait des éclairs de sa brillante prune, qui faisait tressaillir votre corps d'un long frisson d'amour, quand sa robe en passant effleurait vos cuisses, c'était une baladine comme Marguerite! Elle était au même degré que cette masse de chair qui se contournait avec force, qui marchait la tête renversée au même niveau que les pieds, ne laissant apercevoir sous sa longue robe bleue qu'un ventre à la place d'une tête et que des seins qui tombaient avec dégoût et pesanteur.

A incorporação da voz coletiva à narração se dá na junção entre descrição e ação: os espectadores viam, de um lado, a beleza, o brilho e a elegância de Isabellada, contrastando com o peso, a tortuosidade e o caráter repulsivo de Marguerite,

ambas dançando sobre o mesmo tapete, glória e triunfo dividindo a cena com a miséria e a monstruosidade. A voz narrativa integra o repúdio por Marguerite e o encanto por Isabellada sem necessitar alardear seu ponto de vista. Aqui, Flaubert não explicita que há seres monstruosos de quem a sociedade hipócrita não tem piedade; ele não volta a tocar no tema da zombaria divina, que coloca um ser esplêndido e outro quase anômalo sobre o mesmo tapete; tampouco se apieda de Marguerite. A descrição das personagens e a narração do evento incorporam tais elementos de maneira altamente funcional, contribuindo para que a ação ganhe força simbólica e ideológica. Em outras palavras, a explicitação do recurso a ser empregado (como vimos, Flaubert escreveu, no prefácio, que pretendia colocar Marguerite e Isabellada lado a lado e, enfim, lançar a pergunta: *à qui la faute?*) é finalmente apagada pela ação; *ekphrasis* e *praxis* se unem, e a voz narrativa incorpora os preconceitos e a repulsa alheios, deixando o texto menos simplista e potencializando seus elementos de significação.

Recurso similar é empregado em *Quidquid Volueris*, conto de 1837. Djalioh, filho de uma mulher e um macaco, é trazido do Brasil à sociedade francesa e “adotado” por M. Paul. Em breve, Djalioh se apaixonará pela esposa de seu “pai”. Na cena que segue, Djalioh, durante um baile, toma nas mãos um instrumento musical e tenta tocá-lo diante de uma platéia que o receberá com escárnio.

Djalioh saisit l'instrument, il le tourna plusieurs fois entre ses mains comme un enfant qui manie un jouet; il toucha à l'archet, et le plia si fort qu'il faillit le briser plusieurs fois. Enfin il approcha le violon de son menton; tout le monde se mit à rire, tant la musique était fausse, bizarre, incohérente. Il regarda tous ces hommes, toutes ces femmes, assis, courbés, pliés, étalés sur des banquetts, des chaises, des fauteils, avec de grands yeux ébahis. Il ne comprenait pas tous ces rires et cette joie subite. Il continua.

Djalioh, no entanto, não compreende que o riso alheio se dá por conta de sua incompetência musical. Aqui, o discurso social (*c'est ridicule*, um homem-macaco tentar inserir-se em nossa sociedade) cede espaço à *ação social*: os risos diante da cena, a ingenuidade de Djalioh, que não percebe que os outros zombam dele, a encenação,

enfim, de uma ideologia tão cara ao jovem Flaubert. Pois quando a ideologia se deixa transparecer sob a forma de máximas ou de lamentações, o projeto ficcional perde seu vigor. No entanto, a representação da ideologia através da ação, o que cala, portanto, o código gnômico, devolve-lhe a robustez e reativa as engrenagens da juvenília.

Ora, mencionamos brevemente que, em muitos desses contos, a ação se torna tão vigorosa que lhe será necessária reação de mesma intensidade. Se a maldade do mundo é revertida em *praxis*, e o sujeito deve experimentar, sob as mãos do jovem ficcionista, todas as atribulações que ilustram certas concepções filosóficas, o percurso passional nunca se dará sem uma posição, diante do mesmo mundo, de completa fúria e violência. A certas personagens não basta o padecimento que leva ao desespero, à desesperança e à blasfêmia. Pois, em determinados contos, há um caráter ético altamente identificável: se Flaubert faz sofrer seus *enfants*, a insurgência contra o criador (ou criadores) não se dará num contexto passivo; se se sofre, é preciso fazer sofrer. Se a maldade do mundo ataca o sujeito, é preciso retribuí-la ao mundo. Desse modo, a violência e a ferocidade tornam-se eixos nucleares da juvenília.

O conto de 1837 *Passion et Vertu* fornece precioso ensejo de reflexão sobre o vimos de dizer. Devido a sua complexidade e seu papel de destaque na juvenília, passamos a uma abordagem detalhada do mesmo, que se dará no capítulo seguinte. Por acreditarmos ser o conto o que melhor evidencia o projeto ficcional dos primeiros textos, seu estudo, de certa forma na esteira dos autores supra-citados, relevando, também, sua fortuna crítica, que apresentaremos no início do próximo capítulo, é de extrema relevância para verificar a relação entre *escrita da violência* e *escrita violenta*, tematizada no que segue.

1. *Passion et Vertu*: Considerações Iniciais

A veia principal do capítulo é a análise do conto *Passion et Vertu*. A obra, escrita em 1837, é tida por grande parte da crítica como o primeiro texto de juventude que deixa transparecer certo amadurecimento de seu autor.

Suas fontes são incertas, apesar de a crítica apontar principalmente para dois elementos: primeiramente, é impossível negar o intertexto com a Medéia da mitologia clássica. É sabido que grande parte do programa dos alunos de Rouen, à época em que Flaubert freqüentava o *Collège Royal*, focalizava textos gregos e latinos. Outrossim, Flaubert escrevera, algum tempo antes, seu *Eloge de Corneille*, autor que, por sua vez, criou uma versão seiscentista da tragédia. É muito provável que o jovem escritor já houvesse lido a peça de seu conterrâneo.

A outra fonte identificada pela crítica é um texto judiciário que apareceu na *Gazette de Tribunaux* cerca de um mês antes da escritura do conto. Trata-se do relato de um *fait divers* em que uma mulher envenena seu marido respeitável e seus filhos; depois, comete suicídio.

O conto, freqüentemente aproximado de *Madame Bovary*, devido a semelhanças de enredo, encena o drama de Mazza, mulher casada e mãe de dois filhos.

Seduzida por Ernest, que a abandona e parte para a América, ela sucumbe à maldade e, na esperança de estar livre para o amante, envenena marido e filhos. Ao descobrir que Ernest irá se casar, ela se envenena, mas antes envia uma carta às autoridades policiais confessando seus crimes. O conto termina com a chegada da polícia, enquanto Mazza, retorcendo-se moribundamente, perece diante de seus olhos pasmos.

Por anos, a perspectiva dominante foi a de *Passion et Vertu* enquanto esboço de *Madame Bovary*. Contudo, a nosso ver, rotular o conto dessa maneira é amputar-lhe uma série de elementos vitais para a compreensão da obra de Flaubert. De fato, o fator *experiência* não pode ser ignorado; tampouco pode, entretanto, ocupar posição central. Se as obras de um escritor apresentam um caminho de amadurecimento (o que é, por si só, uma perspectiva polêmica), tratar o *antes* como mero precedente do *depois* significaria, em última instância, agora no caso de Flaubert, afirmar que sua obra máxima, o cume de seu fazer literário, o texto que concentra e, espantosamente, dilui todo o seu projeto ficcional é *Bouvard et Pécuchet*. Fica claro por que temos ressalvas em aceitar a perspectiva sem qualquer restrição. Sim, Flaubert amadureceu, sintetizou sua escrita verborrágica, calou a voz moralista de um narrador que intervinha em todos os instantes. Mas será apenas essa a função da crítica? Como bem apontou Moisés (op. cit.), deve-se sempre e apenas enfatizar o que foi aprimorado, de modo a melhor compreender a obra de um escritor? Para autora (e para nós também), não.

No caso de *Passion et Vertu*, vislumbrar a pluralidade das semelhanças faz calar, sub-repticiamente, a diferença. E a diferença, aqui, é fundamental, pois aponta para aspectos da obra de Flaubert que necessitam atenção: seria a fúria escritural realmente sinal de imaturidade, ou uma escolha estética, um projeto ficcional, como sugere Culler (op. cit.), engendrado pela mente adolescente de nosso autor? A confusão de gêneros (epistolar, folhetim, conto filosófico, *fait divers*) seria sintoma da inexperiência, ou aventuras (rebeldes) que visavam desbravar uma nova forma? A conspícua inconsistência do ente narrativo, que inclusive cede a voz, em determinado

momento do texto, à personagem central, seria indício de erro, ou planejada incongruência funcional? Enfim, a aparência de desordem, tão apontada no tocante aos contos juvenis, não seria (já) um dos elementos que o modernismo (e o pós-modernismo) colheram da obra de Flaubert?

Tais questões tomarão corpo, de maneira ou outra, ao longo do capítulo que segue, bem como durante as considerações finais. De modo a melhor organizar nosso trabalho, exporemos a fortuna crítica de *Passion et Vertu* para, em seguida, propor uma leitura que privilegia os conceitos de *desejo* e *escritura*, já discutidos anteriormente.

2. A Fortuna Crítica

Em 1965, Jean Bruneau publica sua tese de doutoramento intitulada *Les Débuts Littéraires de Gustave Flaubert*. No tocante a *Passion et Vertu*, não há perspectiva muito relevante, mas a abordagem merece atenção por seu caráter documental.

A apresentação do conto já contém a aproximação a *Madame Bovary*. “O último conto filosófico, *Passion et Vertu*, foi freqüentemente aproximado de *Madame Bovary*, pois se trata da história de uma mulher adúltera que acaba por se suicidar” (p. 131).⁶³ Bruneau fornece informações indispensáveis a esse respeito:

A aproximação começou a ser feita em 1908 por E. W. Fischer. [...] M. Pommier sugere que o nome de Marza [sic] poderia ser 'formado com as três primeiras letras de *Marie* e desse *Za*', como M. Schlésinger chamava sua esposa. [...] Flaubert emprega tanto *Mazza* como *Maza*, o que validaria tal hipótese. A origem do nome poderia ser também italiana: *mazza*, 'porrete', formou o verbo *ammazzare*, que significa 'matar'. Flaubert talvez houvesse acreditado que 'mazza' significasse 'a assassina'? A. E. Carter enxerga em Ernest Vaumont 'um nome obviamente derivado de Laclos' (*The idea of Decadence in*

⁶³ “Le dernier conte philosophique, *Passion et Vertu*, a été souvent rapproché de *Madame Bovary*, car c’est l’histoire d’une femme adultère qui finit par se suicider.”

O autor, apoiando-se em A. P. Coleman, atribui ao conto uma origem “toute stendhalienne”: um artigo da *Gazette des Tribunaux* de 4 de outubro de 1837. Bruneau reproduz o texto; todavia, ficaremos satisfeitos em apenas apresentar breve resumo salpicado de citações. *La Gazette* intitula o artigo *La Moderne Brinvilliers*, em menção à Marquesa de Brinvilliers, célebre assassina do século XVII que se utilizou de veneno para pôr fim à vida de seus desafetos (em tal categoria, incluíam-se seu pai e seus irmãos)⁶⁵. Trata-se de um *compte-rendu* sobre uma mulher que se casa com um

⁶⁴ “Le rapprochement a été fait dès 1908 par E. W. Fischer. [...] M. Pommier suggère que le nom de Marza (sic) pourrait être ‘formé des trois premières lettres de *Marie* et de ce *Za*’ dont M. Schlésinger appelait son épouse [...] Flaubert orthographie tantôt Mazza, tantôt Maza : ce qui appuierait cette hypothèse. L’origine du prénom pourrait aussi être italienne : *mazza*, massue, a donné le verbe *ammazzare*, qui signifie *tuer* en général. Flaubert a peut-être cru que ‘*mazza*’ signifiait ‘la tueuse’ ? A.E. Carter voit dans Ernest Vaumont « a name obviously derived from Laclos » (*The idea of Decadence in French Literature. 1830-1900*, University of Toronto Press, 1958, p.44).”

⁶⁵ MADAME DE SÉVIGNÉ (*Correspondance. Vol. II*. Pléiade. Texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne. Paris : Gallimard, 1974) traz valiosas informações sobre a marquesa em suas cartas a Mme. de Grigan. Reproduz-se aqui uma nota de Duchêne: “Marie-Madeleine d’Aubray, fille du lieutenant-civil au Châtelet de Paris, avait épousé à vingt et un ans en 1651 Antoine Gobelin, marquis de Brinvilliers, fils d’un président à la chambre des comptes, qui servait comme maître de camp au régiment de Normandie. La marquise se lia avec un capitaine de cavalerie, Gaudin de Sainte-Croix, ami de son mari, que d’Aubrey fit enfermer à la Bastille. Quand il en sortit, les deux complices, partie par vengeance et partie pour se procurer leurs successions, empoisonnèrent le lieutenant-civil d’Aubrey (1666) et ses deux fils (1670), père et frères de la Brinvilliers. A la mort de Sainte-Croix, le 30 juillet 1672, on saisit chez lui une cassette contenant des poisons et des lettres de sa complice ; elle s’enfuit en Angleterre, à Londres, qu’elle quitta au moment où on allait l’y arrêter en 1674. Elle fut prise le 25 mars 1676, à Liège. Denis de Palluau, conseiller au parlement de Paris, procéda à son premier interrogatoire, non à Rocroi mais à Mézières, le 17 avril. Ecrouée à la Conciergerie le 26, elle fut jugée, en raison de son privilège de noblesse, devant la Grand’Chambre et les Tournelles réunies, par un tribunal présidé par le premier président Lamoignon du 29 avril au 16 juillet. Elle fut exécutée le 17.” (p. 1219). E alguns trechos de Sevigné sobre a assassina: “Mme de Brinvilliers n’est pas si aise que moi ; elle est en prison. Elle se défend assez bien. Elle demanda hier à jouer au piquet, parce qu’elle s’ennuyait. On a trouvé sa confession. Elle nous apprend qu’à sept ans elle avait cessé d’être fille, qu’elle avait continué sur le même ton, qu’elle avait empoisonné son père, ses frères, un de ses enfants et elle-même, mais ce n’était que pour essayer d’un contre-poison ; Médée n’en avait pas tant fait. Elle a reconnu que cette confession est de son écriture (c’est une grande sottise), mais qu’elle avait la fièvre chaude quand elle l’avait écrite, que c’était une frénésie, une extravagance qui ne pouvait être lue sérieusement” (p. 278) ; “On est ici fort occupé de la Brinvilliers. Caumartin a dit une grande folie sur ce bâton dont elle avait voulu se tuer dans le pouvoir : ‘C’est, dit-il, comme Mithridate.’ Vous savez de quelle sorte il s’était accoutumé au poison ; il n’est pas besoin de vous conduire plus loin dans cette application” (p. 285) ; “L’affaire de la Brinvilliers va toujours son train. Elle empoisonnait de certaines tourtes de pigeonneaux, dont plusieurs mouraient qu’elle n’avait point dessein de tuer. Le chevalier du guet avait été de ces jolis repas et s’en meurt depuis deux ou trois ans. Elle demandait l’autre jour s’il était mort ; on lui dit que non. Elle dit en se tournant ‘Il a la vie bien dure.’ M. de La Rochefoucauld jure que cela est vrai” (p. 334) ; “Enfin c’en est fait, la Brinvilliers est en l’air. Son pauvre petit corps a été jeté, après l’exécution, dans un fort grand feu, et les cendres au vent, de sorte que nous la respirerons, et par la communication des petits esprits, il nous prendra quelque humeur empoisonnante dont nous serons tous étonnés. Elle fut jugée dès hier. Ce matin on lui a lu son arrêt, qui était de faire amende honorable à Notre-Dame et d’avoir la tête coupée, son corps brûlé, les cendres au vent. On l’a présentée à la question ; elle a dit qu’il n’en était pas besoin, et qu’elle

homem cujas “qualidades pessoais, a posição da fortuna e o mérito deviam assegurar sua felicidade.”⁶⁶ Sem embargo, ignorando o caráter doce de seu esposo e o fato de ter dado à luz duas crianças, ela se une a outro homem. O último, receoso da paixão brutal de tal mulher, foge para o Brasil e lhe envia uma carta na qual esclarece as razões de seu escape.

Ora, tal fuga deveria salvar Mme. N...; entretanto, uma única idéia ocupava-lhe a mente: seu marido era um obstáculo a sua felicidade. “Como ela foi de seus pensamentos de amor a uma resolução de morte e crime é o que não será possível a ninguém analisar.”⁶⁷ Subitamente, seu marido, cuja saúde sempre havia sido exemplar, começa a enfraquecer. Vômitos, dores no peito e outros sintomas intrigavam seus médicos. Enfim, “ele deu o último suspiro nos braços de sua esposa em desespero.”⁶⁸ Depois, descobrimos que o amante de Mme. N... escrevia-lhe com frequência; numa dessas cartas, ele havia pedido a ela que lhe enviasse inúmeras drogas indisponíveis no Brasil.

Mme. N... depara-se com outro entrave: sua prole. “Logo um de seus filhos ficou doente [...]; cuidados inúteis: em alguns dias, ele faleceu, com convulsões atrozes. [...] O mesmo ocorreu com o segundo: a mão da morte pairava sobre a família; este morreu quase que subitamente.”⁶⁹ No entanto, sua felicidade de mulher livre não

dirait tout. En effet, jusqu'à cinq heures du soir elle a conté sa vie, encore plus épouvantable qu'on ne le pensait. Elle a empoisonné dix fois de suite son père (elle ne pouvait en venir à bout), ses frères et plusieurs autres. Et toujours l'amour et les confidences mêlés partout. [...] A six heures on l'a menée, nue en chemise et la corde au cou, à Notre-Dame faire l'amende honorable. Et puis on l'a remise dans le même tombereau, où je l'ai vue, jetée à reculons sur de la paille, avec une cornette basse et sa chemise, un docteur auprès d'elle, le bourreau de l'autre côté. [...] Ceux qui ont vu l'exécution disent qu'elle a monté sur l'échafaud avec bien du courage” (p. 342-3) ; “Je crois que vous avez contentement, car il n'est pas possible qu'elle en soit en paradis ; sa vilaine âme doit être séparée des autres. *Assassiner est le plus sûr* : nous sommes de votre avis ; c'est une bagatelle en comparaison d'être huit mois à tuer son père, et à recevoir toutes ses caresses et toutes ses douceurs, à quoi elle ne répondait qu'en doublant toujours la dose” (p. 354-5).

⁶⁶ “qualités personnelles, la position de la fortune et le mérite paraissaient devoir assurer son bonheur.”

⁶⁷ “Comment elle fut entraînée de ses pensées d'amour à une résolution de meurtre et de crime ; c'est ce qu'il ne sera donné à personne d'analyser.”

⁶⁸ “il rendit le dernier soupir dans les bras de son épouse au désespoir.”

⁶⁹ “Bientôt un de ses enfants tomba malade [...] ; soins inutiles, en quelques jours il expira dans d'atroces convulsions. [...] Il en fut de même du second: la main de la mort s'était étendue sur la famille ; celui-ci mourut presque subitement.”

duraria muito, pois a polícia começava a colher informações, a encontrar provas. Enfim, emitiu-se um mandato de prisão contra Mme. N...

Os oficiais chegam em sua casa: tocam a sineta, não há resposta. Decidem entrar no apartamento: “vêm Mme. N... estirada sobre seu canapé, bela ainda, mas pálida, fria, inanimada, e sua mão direita segurando, com uma contração convulsiva, um frasco do qual ainda se exala o odor amargo do ácido prússico que a fulminou”(p. 135).⁷⁰

A *Gazette*, com estilo sensacionalista característico ao *fait divers*, apenas enxerga duas vítimas: a família e o amante, este amedrontado da paixão insaciável de Mme. N... Bruneau, por sua vez, sugere que Flaubert dá ao conto outro sentido: se o *fait divers* propunha que a conduta do amante era razoável, Flaubert é solidário à mulher adúltera e faz do amante um canalha frio e insensível (p. 135-6).

Bruneau cita a carta que Ernest envia a Mazza, aproximando-a daquela que Rodolphe escreve a Emma. O crítico acredita que Flaubert atribui ao amante a culpa pelos crimes de Mazza: ela, ao contrário de Ernest, tinha o dom de amar, particularidade muito cara aos escritores românticos, dos quais o jovem Flaubert é herdeiro (p. 136).

Ademais, Bruneau faz uma leitura do conto segundo a qual a paixão é o único dos afetos capaz de dar sentido à vida dos homens. Partindo de um *fait divers*, o jovem Flaubert tenta explicá-lo tanto de maneira psicológica, como sugere o autor, quanto social, o que o leva a relacioná-lo ao Stendhal de *Le Rouge et le Noir*. Mazza seria, desse modo, Julien Sorel de saias: ambos são capazes de uma grande paixão, e tal paixão os conduz ao crime. Por essa razão, *Passion et Vertu*, ao lado de *Mémoires d'un Fou*, permanece o conto mais romântico de Flaubert (ibid.).

Para Bruneau, trata-se da primeira vez que Flaubert faz uma verdadeira *análise*, ou seja, o primeiro esforço de descrever a psicologia de suas personagens (p.

⁷⁰ “on voit Mme N... étendue sur son canapé, belle encore mais pâle, froide, inanimée, et de sa main droite serrant par une contraction convulsive un flacon d'où s'exhale encore l'amère odeur de l'acide prussique qui l'a foudroyée.”

137). Contudo, as intervenções do autor são excessivamente abundantes para que o efeito surtido no leitor seja o mesmo de *Madame Bovary*. “Mas o grande princípio flaubertiano parece já estar insinuado, o que proíbe ao romancista qualquer intervenção em sua obra, a não ser as análises de personagens e, de vez em quando, uma máxima geral” (p. 138).⁷¹

Quando da abordagem de temas e motivos dos contos de juventude e sua relação com os grandes romances, Bruneau retoma a proximidade entre *Passion et Vertu* e *Madame Bovary*. Trata-se, em ambas as obras, de uma mulher que engana seu esposo e se envenena. Mazza consome ácido prússico, conforme descrito, segundo o crítico, no artigo da *Gazette*. Emma, por sua vez, escolhe arsênico. Bruneau prossegue: “Ernest Vaumont fazendo a corte a Emma [sic], falando-lhe de poesia, de frenologia, de magnetismo; Mazza odiando seu marido e indiferente a seus filhos; dominação do sedutor pela amante; carta de ruptura de Ernest: tudo isso estará presente em *Madame Bovary*.”⁷² Mas o autor admite que “as diferenças de intriga e de detalhe são inumeráveis, e o sentido profundo de ambas as obras sustenha poucas aproximações.”⁷³ Afirmar ainda que, em *Passion et Vertu*, Flaubert glorifica o amor e tenta justificar os crimes de Mazza através da intensidade de sua paixão; Emma, opostamente, deseja ser amada, mas nunca encontra alguém que a ame, e essa é a razão de seu suicídio. Entre as duas mulheres, haveria, portanto, a “éducation sentimentale” de Flaubert (p. 500).

Repensando a obra do crítico, seu trabalho exaustivo é ainda a abordagem mais vigorosa dos primeiros contos. Trata-se indubitavelmente de uma obra

⁷¹ Trata-se, a nosso ver, de afirmação altamente constetável. Cf. o capítulo *Desejo e Escritura em Passion et Vertu*. [“Mais le grand principe flaubertien semble déjà soupçonné, qui interdit au romancier toute intervention dans son œuvre, si ce n’est les analyses des personnages et, de temps à autre, une maxime générale.”]

⁷² “Ernest Vaumont faisant sa cour à Emma [sic] en lui parlant de poésie, de phrénologie, de magnétisme; Mazza haïssant son mari et indifférent à ses enfants; envoûtement de l’amant par la maîtresse; lettre de rupture d’Ernest: tout ceci se retrouvera dans *Madame Bovary*.”

⁷³ “les différences d’intrigue et de détail sont innombrables et le sens profond des deux œuvres n’offre que bien peu de rapports.”

fundamental, tanto por seu caráter documental, quanto por algumas leituras agudas dos primeiros textos.

Passamos a algumas obras que trataram ligeiramente de *Passion et Vertu*.

Starkie (1970) acredita que o conto é um “croquis” de *Madame Bovary* simplesmente por tematizar o suicídio de uma mulher adúltera. Com o artigo da *Gazette* em mente, Flaubert decide focar-se na psicologia dos protagonistas. Para a autora, Mazza é a primeira mulher da obra flaubertiana a sonhar mais do que pode realizar. Dessa forma, Mazza já dá sinais da exaltação romântica de Emma. Starkie também observa que Mazza tem caráter obstinado: nada a pode fazer abandonar a idéia de que seu marido e seus filhos são os únicos obstáculos a sua felicidade. Após visitar o químico e apanhar o ácido prússico que Ernest lhe pedira, Mazza faz pensar em Emma quando esta parte da residência de Rodolphe, antes de ingerir arsênico. Ademais, Starkie acredita que a maior diferença entre o artigo e a história de Flaubert é sua simpatia pela mulher adúltera. Para ela, a falta de moral de Ernest foi revisitada quando Flaubert escrevia *Madame Bovary*: “Flaubert se lembrará de tudo isso ao escrever seu célebre romance.”⁷⁴ *Passion et Vertu* também representa uma marcante evolução nos escritos de Flaubert: suas qualidades literárias são muito mais evidentes que as dos textos anteriores. Starkie afirma ainda que “a obra é notável, a maestria e a maturidade de concepção impressionam em um autor tão jovem.”⁷⁵ A autora também informa que o manuscrito apresenta raríssimas correções: não houve, portanto, re-escritura (p. 51-4).

Para Brombert (1971), *Passion et Vertu* encena a “tragédia de uma mulher adúltera que acaba por matar seu marido e seus filhos”⁷⁶, prefigurando, assim, o “drama de Emma Bovary”⁷⁷ (p. 34). Já Nadeau (1980) considera *Passion et Vertu* “um

⁷⁴ “Flaubert se souviendra de tout cela en écrivant son célèbre roman.”

⁷⁵ “L’ouvrage est remarquable, sa maîtrise et sa maturité de conception étonnent chez un auteur si jeune.”

⁷⁶ “tragédie d’une femme adultère qui finit par tuer son mari et ses enfants.”

⁷⁷ “drame d’Emma Bovary.”

aperitivo de *Madame Bovary*”.⁷⁸ Maza se apaixona por Ernest (ou cai em sua armadilha) e descobre o prazer. Ela o deseja loucamente. Ernest, apavorado com o vulcão que despertou, envia-lhe uma carta que poderia ser assinada “Rodolphe” e foge para a América. Mazza, “de quem não é possível se livrar facilmente e que não acredita na morte do amor”,⁷⁹ assassina esposo e filhos. Depois de uma outra carta de Ernest na qual ele lhe informa que decidiu se casar, ela comete suicídio. Nadeau propõe que Flaubert “tenta fazer discorrer naturalmente os fatos de suas premissas psicológicas” (p. 25-6).⁸⁰

Robert (1982) escreve que Mazza, abandonada por um amante afugentado por seu frenesi passional, quer libertar-se para poder estar junto desse homem que a introduziu na volúpia. Ela assassina seu marido a sangue frio e assiste à agonia de seus filhos com austeridade. Mazza lembra Emma de diversas maneiras: ela se mata logo após conseguir veneno com um farmacêutico (que, como propõe a autora, já seria um primeiro modelo de Homais); ela não conhece o remorso e, antes do suicídio, compreende que a sensualidade, na qual tentara se aniquilar, não passara de uma brutal auto-destruição (p. 27-8).

Llosa (1989) considera o texto “o primeiro rascunho de *Madame Bovary*”.⁸¹ A mulher adúltera sempre fora um “velho demônio que perseguia Flaubert desde a adolescência”.⁸² Llosa acredita que, quando Flaubert se enclausurou em Croisset para escrever seu romance, ele não se recordava do artigo que lera na *Gazette*, tampouco do conto que escrevera. Llosa observa que é possível associar uma série de incidentes de *Passion et Vertu* a *Madame Bovary*: Emma é abandonada por Rodolphe; ambas as mulheres se suicidam; Emma, assim como Mazza, tem um caráter corajoso e inconseqüente. Em *Passion et Vertu*, Flaubert muda a história que lera, o que também

⁷⁸ “un avant-goût de *Madame Bovary*.”

⁷⁹ “dont on ne se débarrasse pas si facilement, et qui ne peut croire à la mort de l’amour”

⁸⁰ “tente de faire découler naturellement les faits de leurs prémisses psychologiques.”

⁸¹ “el primer borrador de *Madame Bovary*.”

⁸² “viejo demonio que hostigaba a Flaubert desde la adolescencia.”

afetaria a *Bovary*. *La Gazette* fazia do amante um homem honesto e racional, sendo a mulher adúltera responsável pela tragédia que segue; em ambos os textos, há uma mudança drástica de papéis: Ernest e Rodolphe são seres execráveis (“Ernest Vaumont tem a suficiência de Rodolphe Boulanger, seu espírito seco e calculador”⁸³). As motivações psíquicas de Mazza e Emma atenuam seus erros e as tornam seres atraentes aos leitores. *La Gazette* menciona uma carta; no conto, há duas: Mazza recebe a segunda quando está prestes a fugir, do mesmo modo que Emma. Essa carta gera uma crise: Mazza se mata, enquanto Emma cogita o suicídio pela primeira vez. Ademais, ambas as mulheres são sonhadoras incorrigíveis que não reprimem suas buscas pela paixão. Finalmente, alguns momentos do conto parecem ser “versões primitivas de momentos da vida de Emma” (p. 117-8).⁸⁴

Enfim, para Biasi (2002), Flaubert, ao arquitetar a trama de *Madame Bovary*, “imagina integrar [à história de Delamare] alguns temas tirados de seus escritos de juventude, como *Passion et Vertu*, e de seus textos autobiográficos”(p. 42).⁸⁵ O consenso é raramente quebrado – um exemplo é Bardèche (1974): “Foi preciso uma grande engenhosidade a certos flaubertianos para verem nessa medíocre lucubração um primeiro esboço de *Madame Bovary*. Nada nessa narrativa incolor anuncia a precisão e a brutalidade medical do romance” (p. 33).⁸⁶

3. Sartre e *Passion et Vertu*

Impressiona que Sartre tenha dedicado cerca de duas mil páginas a um desafeto. Sabe-se que, em seu texto de 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*, a diferença

⁸³ “Ernest Vaumont tiene la suficiencia de Rodolphe Boulanger, su espíritu seco y calculador.”

⁸⁴ “versiones primitivas de momentos de la vida de Emma.”

⁸⁵ “imagine d’intégrer quelques thèmes tirés de ses écrits de jeunesse, comme *Passion et Vertu*, et de ses textes autobiographiques.”

⁸⁶ “Et il a fallu une grande ingéniosité à certains flaubertistes pour voir dans cette médiocre élucubration un premier dessin de *Madame Bovary*. Rien dans ce récit incolor n’annonce la précision et la brutalité médicale du roman.”

entre prosa e poesia servia como arma de militância: enquanto o poeta, criador de objetos, limitava-se ao vazio da produção estética ensimesmada (“arte pela arte”, idéia execrada por Sartre), o prosador, único tipo de escritor engajado, era aquele que se servia das palavras não para criar objetos, e sim para os *designar*. A prosa, cuja função é a de empreendimento, deve ser engajada, e o prosador não pode abandonar o importante papel que tem perante a sociedade; como esquecer a pergunta sartriana ao prosador: “a qual finalidade escreve?”⁸⁷

Não é assombroso, assim sendo, que o autor mantivesse antipatia pela obra de Flaubert, cujas idéias sobre literatura estão próximas de algumas das inúmeras correntes contemporâneas da crítica literária.⁸⁸ Se se perguntasse ao prosador Flaubert a qual fim ele escreve, a resposta certamente não contentaria o crítico francês. Exemplos de sua estética pouco ortodoxa em relação à literatura francesa que o precedia sobejam na *Correspondance* – e atestamos sem dificuldade sua presença em obras como *Madame Bovary*, *Salammô*, *L'Education Sentimentale* e *Bouvard et Pécuchet*.

Entretanto, no auge de sua carreira, Sartre reexamina sua posição e escolhe Flaubert, cuja obra vilipendiara durante anos, como exemplo de sua teoria fenomenológica. A pergunta desponta logo no prefácio: O que se pode saber de *um* homem?; e, a partir do que se sabe de *um*, o que se pode saber de *todos*? Põe-se o execrado no pedestal: houvesse Sartre admirado Flaubert, *L'Idiot de la Famille*, se ainda há o direito à conjectura, não ocuparia um dos lugares centrais da crítica flaubertiana.⁸⁹ Assim, vida e obra são submetidos ao método, que pode ser melhor descrito como a união de perspectivas existencialistas, psicanalíticas e marxistas.⁹⁰

No primeiro volume de *L'Idiot de la Famille*, Sartre faz uma leitura polêmica, profunda e consideravelmente original de *Passion et Vertu*. Estudá-la em

⁸⁷ “à quelle fin écris-tu?”

⁸⁸ Cf. Sarraute (1986), para quem Flaubert é o pai do *nouveau roman*.

⁸⁹ Jonathan Culler, renomado flaubertiano norte-americano, considera a obra de Sartre o que de melhor se escreveu sobre Flaubert. Cf. Culler (1974).

⁹⁰ Cf. Rybalka (1976).

detalhe é tarefa primordial, visto que muitas das reflexões que seguirão perpassam, de uma maneira ou de outra, seu raciocínio.

Sartre afasta Mazza dos heróis dos textos dos anos seguintes, e percebe-se claramente que ele tem um *parti pris*: ao contrário do Louco que oferece suas memórias, sua vida não se resume a pensamento; diferentemente daquela do herói de *Novembre*, ela não se limita ao tédio perpétuo muitas vezes ofuscado por lampejos de fúria. Para Sartre, sua vida é *completa*, e em breve a importância dessa afirmação será compreendida. Mazza ocupa posição central nos primeiros textos de Flaubert: diferentemente de outras personagens, ela não nasceu com o desejo de morrer (p. 197).

O autor apresenta um pequeno resumo da intriga do conto; lido atentamente, permite entrever diversos pontos pertinentes:

O coração de Mazza, para dizer tudo, é pouco tocado, mas seu sexo é uma fornalha. Um sedutor despertou seus sentidos: inicialmente desapontada, ela se inflama subitamente e gostaria de nunca mais deixar de se deliciar. Seu ardor assusta o amante, que foge [...]; conseqüentemente, o incêndio se espalha: é preciso que ela se consuma ou se libere e que vá ao encontro do sedutor atemorizado; para que isso ocorra, ela envenena todos os membros de sua família, um marido devoto, dois filhos pequenos. Inutilmente, pois seu bem-amado, no meio-tempo, casou-se e deixa-a ciente do fato, dos confins da América, onde ele se refugiou. Ei-la celerada e abandonada: o crime não compensa. Nada resta a Mazza senão se envenenar (ibid.).⁹¹

É decerto uma visão mordaz e pouco tradicional do texto. O trecho revela aguda assimilação do timbre flaubertiano: seu “vulcão” se desdobra em sartrianas similares, tais como “inflamar-se”, “incêndio”, “fornalha”, “consumir-se”. Além disso, o esquematismo de Sartre não pode ser tomado como arbitrário: sempre indeciso entre a comisseração e o escárnio, o autor vai contra o consenso crítico e nega que Mazza sofra

⁹¹ “Le cœur de Mazza, pour tout dire, n’est guère touché mais son sexe est une fournaise. Un séducteur a éveillé ses sens : d’abord désappointée, elle s’enflamme tout à coup et voudrait ne plus jamais cesser de jouir. Son ardeur effraie l’amant qui s’enfuit [...]; du coup l’incendie se porte partout : il faut qu’elle se consume ou qu’elle se libère et qu’elle aille rejoindre le séducteur effarouché ; qu’à cela ne tienne, elle empoisonne tous les membres de sa famille, un mari benoît, deux enfants à l’âge tendre. Bien inutilement puisque son bien-aimé, dans l’entre-temps, s’est marié et le lui fait savoir du fin fond de l’Amérique, où il s’est réfugié. La voilà scélérate et délaissée : le crime ne paie pas. Mazza n’a plus qu’à s’empoisonner.”

de amor perdido: como se vê acima, seu coração é debilmente tocado – para ele, é a sensualidade que define sua condição principal na narrativa. Seu grande problema não é, portanto, o amor, e sim a incessante vontade [“volonté”] do prazer perpétuo (“ne pas cesser de jouir”, nas palavras do autor).⁹²

A expressão é curiosa; apesar de Sartre não a ter utilizado lacanianamente, é possível tomá-la desse modo. E o que, em *Psicanálise*, chama-se *pulsão*, Sartre adota em sua obra como *instinto*: a aproximação de Mazza a um animal é incontestável; não apenas ela está “no cio”⁹³, mas, “nessa obra breve e bastante notável, Gustave nos faz ver *uma pessoa*: universalizada pela aparição brusca de uma necessidade animal, ela é individualizada pela intensidade pouco comum e a rigorosa especificidade de tal 'instinto'.” (p. 197).⁹⁴ Daí se infere que o mal de que Mazza padece não é de modo algum inesperado: os seres humanos têm todas as necessidades animais [“besoin animal”, supracitado], e é justamente essa característica que a universaliza. Seu traço individual, entretanto, reside na intensidade e na especificidade de tal necessidade⁹⁵: uma vez percebida, nada além dela restará. Depois de ser apresentada ao prazer, o instinto, segundo a terminologia sartriana, subjuga a heroína, que fica suspensa nesse excesso viscoso de sensações físicas. Mas Sartre afirma que há apenas um homem que a pode levar ao transporte sensual: Ernest é conquistador, o mestre do reino, o homem “que a soube deixar no cio pela primeira vez” (p. 197).⁹⁶

Trata-se de uma culpa de mão dupla: “A tal preferência absurda — pois o sedutor é abjeto — deve-se toda a sua infelicidade e toda a sua singularidade” (ibid.).⁹⁷

⁹² Análogo a esse, há uma série de termos empregados por Sartre que contradizem a abordagem textual pela qual optamos; no entanto, como se trata, neste momento, da exposição da bibliografia sobre a obra, manteremos os termos sartrianos, seguidos, sempre, do original em francês.

⁹³ “en rut”

⁹⁴ “en ce bref et très remarquable ouvrage, Gustave nous fait voir *une personne*: universalisée par l'apparition brusque, en elle, d'un besoin animal, elle est individuée par l'intensité peu commune et la spécification rigoureuse de cet 'instinct'.”

⁹⁵ Tenha-se em mente que, na teoria psicanalítica, há distinção entre necessidade, desejo e demanda. O que Sartre chama necessidade aparenta ser desejo.

⁹⁶ “qui sut la mettre en rut pour la première fois.”

⁹⁷ “A cette absurde préférence – car le seducteur est abject – tient tout son malheur et toute sa singularité.”

Mazza é culpada da intensidade de sua necessidade ou de seu “instinto” (Sartre utiliza aleatoriamente *désir*, *besoin* e *instinct*) e de não haver sabido escolher propriamente sua fonte de prazer, enquanto Ernest é tão-somente culpado de ser quem é – um canalha. “Mazza não é nada enquanto nada lhe acontece. Uma adormecida. E então o evento: um homem, lentamente, através de logros ensaiados, transforma-a em bacante e, ao obter sucesso, põe-se em fuga, aterrorizado pelo incêndio que ele mesmo iniciou” (p. 197-8).⁹⁸ É importante salientar que, para Sartre, Mazza não se torna alguém que anteriormente não era: Ernest é o estopim de algo latente, ele ateou fogo, de fato, mas não numa barra de ferro, e sim no palheiro, num frasco de querosene. “A boa esposa, terna e glacial, não passava de uma pata choca, uma tola. Sem o encontro que a lança nos braços de um sedutor, ela teria permanecido virtuosa. E nula” (p. 198).⁹⁹

Sartre persiste na idéia de que, em relação a Mazza, “trata-se [...] de uma existência inteira.”¹⁰⁰ O autor acredita que “a linha dessa vida é pura demais, clara demais, para que a reduzamos a uma sucessão de acasos.”¹⁰¹ É uma noção central para a compreensão do raciocínio sartriano. É preciso tomar Mazza, propõe o crítico, como uma criatura sólida e completa para entender seu desmoronamento. Além da conotação dessa “entièreté”, cabe precisar que Sartre escreve que Flaubert quer dizer tudo em um só livro. O que distingue o *tout dire* pretendido em *Madame Bovary* da busca desse mesmo *tout dire* em *Passion et Vertu* é que, caso se imagine Mazza indiferente ou apática, não haveria história (p. 198). Mazza é a criatura do *pathos*, ela é, conforme Sartre sugerirá à frente, a Paixão do título do conto; não há apatia e tampouco indiferença em Mazza – da mesma forma que não há um mínimo traço de desespero:

⁹⁸ “Mazza n’est rien tant que rien ne lui arrive. Une dormeuse. Et puis voici l’événement : un homme, lentement, par des ruses éprouvées, la transforme en bacchante et, quand il y parvient, prend la fuite, terrorisé par l’incendie qu’il a lui-même allumé.”

⁹⁹ “La bonne épouse tendre et glacée, ce n’était qu’une oie blanche, une sottie. Sans la rencontre qui la jette dans les bras d’un séducteur, elle fût demeurée vertueuse. Et nulle.”

¹⁰⁰ “il s’agit [...] d’une existence entière.”

¹⁰¹ “la ligne de cette vie est trop pure, trop nette, pour que nous la réduisons à une succession de hasards.”

“Para reencontrar Ernest, ela rapidamente compreende que basta que massacre sua família [...]. Jamais a dor prostrará essa Medéia” (p. 199).¹⁰²

Outro aspecto do conto que fascina Sartre é o caminho que conduz Mazza da completa passividade ao tríplice assassinato: foram os infanticídios que cometeu “preparados”? Sartre responde à questão da seguinte maneira: “[...] ela foi [...] infantilizada por Ernest. Antes de o conhecer, ela dormia, e essa alma sem corpo esperava [...] que a fizessem nascer. [...] O segundo nascimento de Mazza não é, a seus olhos [de Gustave], portanto, um produto do acaso [...]” (p. 200-1).¹⁰³

A posição de Sartre é evidente: a violência e os crimes de Mazza não são injustificáveis. Dupla culpa, sempre a dupla culpa: de um lado, o sedutor e abjeto Ernest, para quem “a sedução é uma arte”¹⁰⁴, o homem repleto de fórmulas e receitas para encantar as mulheres, o homem que acendeu a fogueira; do outro, Mazza, seqüestrada do Limbo, enganada, “arruinada pelo desejo infinito”¹⁰⁵, entregue às pulsões. Não se trata, certamente, de um raio que cruza os céus e acerta um alvo contingente. Ernest, amante “providencial – ou infernal”¹⁰⁶ impede, desse modo, que Mazza passe do sono em que vivia à morte: ele a desperta, e aí reside a gravidade de seu erro. Ao apresentá-la a um mundo desconhecido, mal sabia que ela nunca aceitaria partir (p. 198-201).

Caso se insista em acusar Ernest, é necessário inserir Mazza na equação. É exatamente esse aspecto da abordagem de Sartre que a afasta da de Bruneau, por exemplo. O último acredita que Mazza soube amar, mas a pobre acabou por ser vítima de um homem ignóbil, enquanto o primeiro, embora reconheça o vício moral de Ernest, atribui um caráter feroz à personalidade de Mazza que não advém do amor. Seu ponto

¹⁰² “Pour rejoindre Ernest, elle a vite fait de comprendre qu’il lui suffira de massacrer sa famille [...] Jamais la douleur ‘n’affaîssera’ cette Médée.”

¹⁰³ “[...] elle a été [...] enfantée par Ernest. Avant de le connaître, elle dormait, cette âme sans corps attendait [...] qu’on voulût bien la faire naître. [...] La seconde naissance de Mazza n’est donc pas, à ses yeux [de Gustave], un produit du hasard [...]”

¹⁰⁴ “la séduction est un art”

¹⁰⁵ “ravagée par l’infini désir”

¹⁰⁶ “providentiel – ou infernal”

central é a “bestialidade” latente, pois Sartre lhe atribui “instintos” e “necessidades animais” [*instincts, besoin animal*], além da visão de que ela é uma vítima voluntária:

Um só um imprevisto para Ernest: ele não havia cogitado [...] que essa jovem sonâmbula tão casta se tornaria [...] furiosa. [...] Esse medíocre [...] descobriu subitamente a cratera de um vulcão em erupção. [...] É preciso dizer mais: Mazza – como o título indica – é a própria Paixão, em maiúsculo. Não é através de um ato imprevisto que ela embarça Don Juan [...]: é através das tempestades que perturbam sua carne, pela necessidade louca de que padece [...]. Sim: Mazza é *faminta* (p. 201-2).¹⁰⁷

É exatamente essa fome perpétua que conduz Mazza ao crime. Sua maldade e ira são resultados de necessidades não satisfeitas: “O humor da jovem abandonada se amarga: ela fica louca de orgulho e de maldade; volta-se à ira, ao ódio.”¹⁰⁸ Curiosamente, entretanto, sua crueldade nunca tem como alvo seu algoz: “Mazza reserva seu desprezo e sua abominação às pessoas que a circundam: a felicidade mesquinha deles funda-se sobre mutilações premeditadas” (p. 202).¹⁰⁹

Cabe, acima, o termo necessidade. Sartre aparentemente não se refere a Mazza enquanto ser desejante, e sim um animal que não consegue satisfazer seus instintos. O crítico tem uma visão primordialmente bestial de Mazza: trata-se de uma fera no cio, como ele literalmente afirma. Ao dizer que Mazza é uma mulher faminta, o autor apenas reforça sua concepção da personagem como besta: há uma necessidade fisiológica (a fome, não importa qual seja sua natureza), e os instintos estarão sempre presentes para que a mesma seja saciada. Entretanto, percebe-se que a escolha terminológica de Sartre é um engodo: ao nos sentirmos chocados, tendemos a esquecer toda a abordagem metafísica e fenomenológica que ele imprime à argumentação: não se trata de uma fome qualquer, mas de uma *fome fundamental e insaciável*, o que, pouco a

¹⁰⁷ “Un seul imprévu pour Ernest: il n’avait pas songé [...] que cette jeune somnambule si chaste se changerait [...] en furieuse. [...] Ce médiocre [...] a découvert soudain le cratère d’un volcan en éruption. [...] Il faut dire plus: Mazza – comme le titre l’indique – c’est la Passion même, avec majuscule. Ce n’est point par un acte imprévu qu’elle décontenance Don Juan [...]: c’est par les orages qui troublent sa chair, c’est par le besoin fou qu’elle subit [...]. Oui : Mazza est *affamée*.”

¹⁰⁸ “L’humeur de la jeune abandonnée s’aigrit : elle devient folle d’orgueil et de méchanceté ; elle vient à la rage, à la haine.”

¹⁰⁹ “Mazza réserve son mépris et son abomination aux gens qui l’entourent : leur bonheur mesquin s’est bâti sur des mutilations préméditées.”

pouco, permite aproximar tal visão daquela de desejo (e, por extensão, de falta) em Psicanálise.

Ainda nesse contexto, o ódio aleatório seria um extremo caso de transferência: “Mazza maldiz seus semelhantes sem perceber – mas o autor está plenamente consciente – de que ela detesta neles a mesquinharia de seu amante fujão. [...] Essa frustração particular e *datada* [...] dá-lhe o orgulho louco de crer-se uma aristocrata da infelicidade” (ibid.).¹¹⁰ Crer-se infeliz para vingar-se tanto da apatia dos outros perante suas próprias necessidades [*besoin animal*] quanto de si mesma, por ser incapaz de conquistar tal apatia. Não é somente por Ernest a haver abandonado que ela é feroz: ela repele com horror a capacidade de controle dos outros. Por que o ódio aos padres e a piedade às prostitutas? Ora, segundo Sartre, Mazza sabe que não poderá aplacar sua fome. “O desespero e o orgulho dessa mulher medem, sem que ela duvide, a incrível desproporção entre o desejo infinito e seu objeto infinitesimal” (p. 203).¹¹¹

A inveja e o desdém são afetos de mesma natureza: despreza-se quando se quer o que o outro tem: “Ela rapidamente despreza seus semelhantes por medo de invejá-los.”¹¹² Para validar sua teoria de *Passion et Vertu* como um retrato de uma *vida inteira*, Sartre reafirma: “Na origem da maldade estão eventos precisos, as decisões de um Lovelace em fuga, uma situação singular gerando a raiva e a vergonha.”¹¹³ Estaria aí uma das mais espantosas diferenças entre Emma e Mazza: a primeira não deseja nada objetivo e concreto, salvo as ilusões que os maus romances que lera lhe sugeriram¹¹⁴, e seus amantes representam vãs tentativas de encontrar uma sorte de felicidade

¹¹⁰ “Mazza maudit ses ‘semblables’ sans s’apercevoir – mais l’auteur en est fort conscient – qu’elle déteste en eux la mesquinerie de son amant fuyard. [...] Cette frustration particulière et *datée* [...] lui donne l’orgueil fou de se croire une aristocrate du malheur.”

¹¹¹ “Le désespoir et l’orgueil de cette femme mesurent, sans qu’elle s’en doute, l’incroyable disproportion de l’infini désir et de son infinitésimal objet.”

¹¹² “Elle se dépêche de mépriser ses semblables par crainte de les envier.”

¹¹³ “À l’origine de la méchanceté [...], des événements précis, les décisions d’un Lovelace en déroute, une situation singulière engendrant la rage et la honte.”

¹¹⁴ Cf. Girard, René (1961): “Emma Bovary deseja por meio das heroínas românticas das quais sua imaginação está repleta. As obras medícores que ela devorou durante sua adolescência destruíram toda sua espontaneidade” (p. 18); “Emma Bovary não consideraria Rodolphe um príncipe charmoso se ela não imitasse as heroínas românticas” (p. 31).

inalcançável; já Mazza não deseja nada além de Ernest, “pois é na vida total de uma pessoa condicionada por outra antes mesmo de nascer, e mesmo em seus comportamentos físicos, mesmo em suas necessidades que ele [Gustave] busca os motivos das ações e dos pensamentos em sua singularidade” (p. 203).¹¹⁵

Ademais, Mazza não sente remorso: ela se satisfaz plenamente no crime. “A insignificância desse marido excessivamente confiante e a idade tenra dos dois filhos não nos devem despistar: trata-se de um engodo. [...] As pessoas não humilham Mazza, elas não a fazem sofrer deliberadamente, mas elas *incomodam*, portanto ei-la involuntariamente enraizada, e sua ira e seus dolorosos furores vêm indiretamente de sua família.”¹¹⁶ Ora, o fato de ter uma família impede-a de entregar-se completamente a Ernest. “Essas três vítimas inocentes são os disfarces de três culpados que são abatidos sem outra forma de processo” (p. 205).¹¹⁷ Não há dúvidas: ela tinha o direito de cometer seus crimes! Vale ressaltar que Sartre não simpatiza com infanticídios; ele meramente propõe que, enquanto *ser*, Mazza tinha o direito de livrar-se daqueles que a estorvavam. “Esses obstáculos não eram considerados, pois a impediam de estar com seu amante. [...] Pobres crianças, tive que os matar, não mereciam essa morte prematura, mas o céu o quis assim” (ibid.).¹¹⁸

O aspecto providencial da trama emerge inesperadamente no texto de Sartre, mas sua argumentação convincente e precisa não cede espaço à descrença. “A infinita frustração tornou Mazza má”¹¹⁹; ela não é apenas maldosa, ela é “infinitamente

¹¹⁵ “car c’est dans la vie totale d’une personne conditionnée par autrui avant même que de naître et jusque dans ses comportements physiques, jusque dans ses besoins qu’il cherche les motifs des actions et des pensées dans leur singularité.”

¹¹⁶ “L’insignifiance de ce mari trop confiant, l’âge tendre des deux enfants ne doit pas nous égarer : c’est une ruse. [...] Ces bonnes gens n’humilient pas Mazza, ils ne la font pas délibérément souffrir mais ils *gênent*, du coup la voilà enracinée malgré elle et sa rage, ses douloureuses fureurs viennent de sa famille, indirectement.”

¹¹⁷ “Ces trois innocentes victimes, ce sont les déguisements de trois coupables qui sont abattus sans autre forme de procès.”

¹¹⁸ “Ces obstacles ne comptaient pas pour elle parce qu’ils l’empêchaient de rejoindre son amant [...]. Pauvres enfants, j’ai dû vous tuer, vous ne méritiez pas cette mort prématurée mais le ciel l’a voulu.”

¹¹⁹ “L’infinie frustration a rendu Mazza méchante”

má”.¹²⁰ Ernest, que interpreta um papel-chave na abordagem providencial, curiosamente não é tão culpado quanto parece: “Sabemos agora *contra quem* ela ruminou por tanto tempo sua vingança: contra aquele que a retirou do nada antes mesmo que Ernest a fez renascer, contra aquele a quem ela atribui todos os seus infortúnios e que os produziu intencionalmente por uma planificação rigorosa: ela se vinga de Deus Pai.”¹²¹ Mazza desafia Deus ao recusar-se a aceitar as provas que ele lhe inflige: “notaremos que ao retribuir o mal com o mal, ela está convencida de que escapa a seu Destino pré-fabricado: a fatalidade, diz-se, zombou dela; agora é ela que 'caçoa' da fatalidade.”¹²² Mas não se pode fugir da vontade da Providência: “a cada um, os jogos estão prontos, antes do nascimento: não se lhes pode escapar, a não ser escolhendo o Mal radical.”¹²³ Mas como se dá tal processo? Ora, “a vítima escapa a seus algozes ao optar, por sua vez, pela maldade – que nada é que o sofrimento consciente de si e a compreensão de que ele está em sua natureza de ser injustamente *infligido*” (p. 206).¹²⁴ Como consequência, Ernest não é culpado: sua ignomínia é, na realidade, um “simples instrumento da Providência” (p. 207).¹²⁵ A verdadeira batalha se trava, portanto, entre Mazza e a Providência: “Mazza equipara-se a seus atormentadores [...] ao se recusar a jogar o jogo, isto é, a permanecer virtuosa e ser torturada na proporção direta de sua virtude [...]. O Mal radical, segundo o jovem autor, é o sofrimento a que se nega não mais suportar e que se transforma em *praxis*” (p. 206-7).¹²⁶

¹²⁰ “méchante infiniment”

¹²¹ “Nous savons à présent *contre qui* elle a si longtemps ruminé sa vengeance : contre celui qui l’a tirée du néant avant même qu’Ernest la fît renaître, contre celui à qui [...] elle attribue tous ses malheurs et qui les a produits intentionnellement par une planification rigoureuse : elle se venge de Dieu le Père.”

¹²² “on notera qu’en rendant le mal pour le mal, elle est convaincue qu’elle échappe à son Destin préfabriqué : la fatalité, nous dit-on, s’est jouée d’elle ; c’est elle, à présent, qui ‘se raille’ de la fatalité.”

¹²³ “pour chacun, les jeux sont faits, avant la naissance : on ne peut y échapper à moins de choisir de Mal radical.”

¹²⁴ “la victime échappe à ses bourreaux en optant à son tour pour la méchanceté – qui n’est autre que la souffrance consciente de soi et comprenant qu’il est dans sa nature d’être injustement *infligée*.”

¹²⁵ “simple instrument de la Providence.”

¹²⁶ “Mazza se range du côté de ses tourmenteurs [...] en refusant de jouer le jeu, c’est-à-dire de rester vertueuse et d’être torturée en proportion directe de sa vertu [...]. Le Mal radical, selon le jeune auteur, c’est la souffrance refusant d’être plus longtemps subie et se tournant en *praxis*.”

Todavia, se a virtude é punida, “o vício também o é. [...] À pobre mulher só resta morrer” (p. 207).¹²⁷ O desafio final de Mazza, o cume de sua zombaria – o suicídio –, é visto por Sartre como um terrível fracasso: “Eis o verdadeiro mal: um olhar obscuro a uma morta abandonada, a felicidade na mesquinharia; os *autres* triunfam completamente” (p. 208).¹²⁸ Ao tentar escapar a seu destino, Mazza ironicamente o abraça: “Um ato? Não: uma conduta provocada e previsível; o Criador zombeteiro, ao lhe insinuar que ela escaparia por um crime de suas fatalidades, conduzia-a, na verdade, à realização de seu destino até o fim” (ibid.).¹²⁹

Outrossim, Sartre contribui à questão escritural (aqui, tomada no sentido barthesiano), ao afirmar o que segue sobre o jovem Flaubert:

Um escritor *ativo* se poria furiosamente a buscar a fórmula exata, precisa, única, que diria tudo o que deve ser dito e nada mais. Flaubert, ao contrário, produz suas comparações por jatos sucessivos, ou melhor, elas se produzem nele, e ele delas padece e as transcreve sem as poder dominar por atos, cada uma delas se fecha sobre si e, como consequência, causa uma reação passional que será uma nova aproximação (p. 231).¹³⁰

Sartre engenhosamente sublinha um dos mais admiráveis aspectos de *Passion et Vertu*: o conto, uma “exploração literária da paixão” carregada de “justaposições” numa tentativa de “sugerir o indizível”, de fato jorrou “sob sua pluma como o sangue de uma artéria perfurada.”¹³¹ *Passion et Vertu* sustenta-se numa “violência ininterrupta”, “uma intenção maligna que a julga [Mazza] má para melhor sentenciar o responsável de sua desventura” (ibid.).¹³² Mazza exige “o Infinito através

¹²⁷ “le vice l’est aussi. [...] La pauvre femme n’a plus que mourir.”

¹²⁸ “Voilà le vrai mal: un regard obscène sur une morte abandonnée, le bonheur dans la mesquinerie; les *autres* triomphent sur toute la ligne.”

¹²⁹ “Un acte ? Non : une conduite provoquée, très attendue; le rusé Créateur en lui faisant accroire qu’elle échapperait par un crime à ses fatalités, la conduisait, en fait, à réaliser jusqu’au bout son destin.”

¹³⁰ “Un écrivain *actif* se serait acharné à trouver la formule exacte, précise, unique qui dit tout ce qui est à dire et rien de plus. Flaubert, au contraire, produit ses comparaisons par jets successifs ou plutôt elles se produisent en lui, il les subit et les transcrit sans pouvoir les dominer par des actes, chacune d’elles se renferme sur soi et du coup motive une réaction passionnelle qui sera une approximation nouvelle.”

¹³¹ “exploitation littéraire de la passion”; “juxtapositions”; “suggerer ‘l’indisable’”; “sous sa plume comme le sang d’une artère tranchée.”

¹³² “violence ininterrompue”; “une intention maligne qui le condamne comme méchant pour mieux porter sentence sur le responsable de son malheur.”

do finito” (p. 246)¹³³; em outras palavras, sua ascensão é planejada por meio de uma carnalidade básica; do mesmo modo, tem-se a sensação de que Flaubert, tão irresponsável quanto Mazza, deseja dominar o mundo ao seu redor por meio da finitude de um texto.

Recorrer à maldade como última saída significa também entrar em contato com o mundo da inveja. Em seu estado de sono, Mazza nada desejava. Quando Ernest lhe sugere nova perspectiva, toma corpo, então, o desejo. Ora, Sartre defende que, “para desejar [...], é preciso ter sido desejado” (p. 422).¹³⁴ A inveja não é um estado, e sim um processo. Flaubert parece crer que a inveja se resume num “movimento que vai do particular ao geral, passando por três patamares distintos.”¹³⁵ Devemos insistir um pouco: “Um invejoso, segundo ele, pode ser fabricado: nascido de uma frustração, o sentimento direciona-se primeiramente apenas ao usurpador. Com o tempo, ele se universaliza: o mal-amado inveja todo o mundo e se sente frustrado com toda a felicidade que os outros têm. Enfim, se a infelicidade persiste, o invejoso torna-se mau” (p. 423).¹³⁶

As conseqüências são esperadas: “a busca do prazer torna-se fúria” (p. 435).¹³⁷ Mas nunca há submissão ao objeto de desejo: “Mazza permanece egocêntrica.”¹³⁸ A paixão se torna ambígua: cabe ao objeto, na lógica passional de Mazza, ser passivo: “Ela ama Ernest apenas para si mesma, e não para ele. [...] A partir disso, o objeto cobiçado, sem proporção comum com o imenso e fundamental desejo que suscitou, deveria voltar *por direito* à alma infinita que o cobiça e cuja sede ele não

¹³³ “l’Infini à travers le fini”

¹³⁴ “pour désirer [...], il faut avoir été désiré.”

¹³⁵ “mouvement qui va du particulier au général en passant par trois paliers distincts.”

¹³⁶ “Un envieux, selon lui, ça se fabrique: né d’une frustration, ce sentiment s’adresse d’abord au seul usurpateur. Avec le temps, il s’universalise: le mal-aimé envie tout le monde et se sent frustré de tous les bonheurs qu’ont les autres. Pour finir, si le malheur persiste, l’envieux devient un *méchant*.”

¹³⁷ “la recherche du plaisir devient une rage.”

¹³⁸ “Mazza reste égocentrique.”

saberia saciar” (p. 438).¹³⁹ Sartre conclui que “a inveja não é desejo, ela é *paixão* em todos os sentidos do termo” (p. 440).¹⁴⁰

A maldade de Flaubert é, no entanto, inofensiva: “quando sua maldade cessa de ser contemplativa e prospectiva, é para se assentar na linguagem; ela se torna simplesmente verbal.”¹⁴¹ Enfim, “é a *frase* que é o Mal, nada mais” (p. 451).¹⁴² O que Sartre propõe corriqueiramente será de extrema valia para a abordagem que se proporá: como é que, textualmente, se organiza uma série de elementos a fim de se formar um todo estético?

Desse modo, a ferocidade, a maldade e a crueldade só podem ser produzidas num contexto escritural. Tais afetos ou características psíquicas se dissolvem de seus locais originais quando esteticamente metamorfoseadas por meio da escritura.

A originalidade de Sartre, aproveitada aqui, está na negação da visão bovarística de Mazza. Se há, de fato, semelhanças de enredo entre os textos de 1837 e 1857, Sartre, ao tomar *Passion et Vertu* como um conto de 1837 (e não como um conto de 1837 que tem relações com o romance de 1857), delineia Mazza distintamente. Não se trata mais da mulher ingênua enganada por um amante abjeto, e sim de uma alma feroz, mordaz, terrivelmente cruel, faminta, desejante (Sartre não o escreve, mas Mazza busca o desejo de desejar), que se transforma em assassina por puro escárnio, em sua batalha contra a Providência. Ernest, consensualmente o causador de toda a desgraça, ganha, em Sartre, papel coadjuvante (e providencial). De sua abordagem, tira-se vantagem da “desvitimização” de Mazza, conquanto sem se negar a canalhice de Ernest.

¹³⁹ “Elle aime Ernest pour elle et non pour lui. [...] A partir de là, l’objet convoité, sans commune mesure avec l’immense et fondamental désir qu’il a suscité devrait revenir *de droit* à l’âme infinie qui le convoite et dont il ne saurait d’ailleurs étancher la soif.”

¹⁴⁰ “l’envie n’est point désir, elle est *passion* dans tous les sens du terme.”

¹⁴¹ “quand sa méchanceté cesse d’être contemplative et prospective, c’est pour se déposer dans le langage; elle est alors simplement verbale.”

¹⁴² “c’est la *phrase* qui est le Mal, rien d’autre.”

Decerto há uma série de conceitos e colocações sartrianas que se chocam com a abordagem textual aqui escolhida; porém sua leitura, ao recolocar o desejo sob os holofotes, é certamente o que de mais consistente se escreveu sobre o conto.

4. O narrador

“Elle l’avait vu, je crois, deux fois.” É a primeira sentença do conto. Prontamente, três entes são apresentados: *elle*, *l’* (que identificamos ser um ente masculino, devido ao particípio do verbo *voir*) e *je*. Quem narra é *je*, índice de que, segundo as convenções narrativas contemporâneas, se trata de um narrador em primeira pessoa.

Contudo, o ente narrativo logo tem acesso a determinadas situações que, ainda na visão contemporânea, não condizem com seus aspectos ontológicos. Vejamos como se desenrola a abertura do texto:

Elle l’avait vu, je crois, deux fois: la première dans un bal chez le ministre, la seconde au Français, et, quoiqu’il ne fût ni un homme supérieur, ni un bel homme elle pensait souvent à lui lorsque le soir après avoir soufflé sa lampe elle restait souvent quelques instants rêveuse, les cheveux épars sur ses seins nus, la tête tournée vers la fenêtre où la nuit jetait une clarté blafarde, les bras hors de sa couche et l’âme flottante entre des émotions indécises et vagues comme ces sons confus qui s’élèvent des champs par les soirées d’automne.

Está evidente que, ainda segundo os padrões hoje adotados pelos estudos literários, em se tratando de um narrador em primeira pessoa, as informações contidas no quarto parágrafo deixam entrever duas possibilidades, ambas remotas e pouco convincentes: o narrador é confidente de Mazza; ou o narrador tinha acesso à alcova de Mazza (e à sua psique) durante os devaneios da última.

É impossível, contudo, ignorar o *je*. Ele ressurge ao longo do texto, algumas vezes de modo bastante peculiar. Tomemos a cena em que Mazza recebe a

primeira carta de Ernest: “Le lendemain Mazza reçut une lettre; elle était en papier satiné, toute embaumante de rose et de musc. Elle était signée par un E entouré d’un paraphe. Je ne sais ce qu’il y avait. [...] Ernest l’aime! il le lui a dit!”. O narrador não tem acesso à carta (“je ne sait ce qu’il y avait”), porém conhece seu conteúdo (“Ernest l’aime, il lui a dit”). A incongruência é desconcertante. Sabe-se, pela leitura completa do texto, que não se trata de um narrador participante da ação, de uma personagem presente na intriga que testemunha o desenrolar dos fatos para então narrá-los. Seria um equívoco aceitar o *je* como índice de primeira pessoa: é preciso considerar uma série de elementos de ordem narrativa antes de darmos prosseguimento a nossas indagações.

A pequena consideração feita acima tem suas raízes num deslocamento de conceito: no século XIX, não havia estudos que subdividissem o foco narrativo nas três categorias que hoje utilizamos – primeira e terceira pessoas e narrador onisciente.¹⁴³ Essa divisão é moderna — e, é necessário ressaltar, não pode dar conta irrestritamente da ficção pré-dezenoveana.¹⁴⁴

Anteriormente ao século XIX, o papel (função) do narrador, bem como sua presença no texto, se davam de modo distinto. A epopéia em prosa¹⁴⁵, por exemplo, avoenga do romance moderno, calcada em conceitos retórico-poéticos, seguia rígidos padrões narrativos. A narração, que modernamente é o fundamento da obra ficcional, era curiosamente considerada uma das diversas *partes* que constituíam o discurso.

Baseando a exposição na *Retórica* aristotélica, tinha-se uma série de partes da oração, e *diegesis*, ou *narratio*, na terminologia latina, era “própria apenas do

¹⁴³ Parece estranho separar narrador de terceira pessoa e narrador onisciente. Contudo, a distinção é válida se pensarmos a questão nos seguintes termos: o narrador de terceira pessoa focaliza-se em determinada personagem e narra a partir do ponto de vista da última. O narrador onisciente, por sua vez, transita livremente de personagem a personagem, não submetendo a narração a algum ente específico. Lembremos, também, a tipologia de Friedman (onisciente intruso, onisciente neutro, eu-testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva). Cf. Chiappini (2004).

¹⁴⁴ No contexto moderno, dentre os estudos pioneiros sobre o centro de consciência narrativo, destacam-se alguns prefácios de Henry James, compilados em *The Art of the Novel*, e os trabalhos de Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*) e E. M. Forster (*Aspects of the Novel*).

¹⁴⁵ Cf. Muhana (1997).

discurso judicial.”¹⁴⁶ Transposta ao discurso epidíctico, a *diegesis* torna-se “articulada em seções, pois é forçoso percorrer os factos de que o conteúdo do discurso é composto.” A função da *diegesis* era primordialmente “demonstrar quer que a acção se realizou, caso não seja credível, quer que ela foi de determinada qualidade ou ordem de grandeza, ou tudo isso ao mesmo tempo.”¹⁴⁷

A narração era, portanto, um dos momentos da oração reservado à exposição, à descrição, talvez mesmo à asserção. O *eu* do discurso é sempre o *eu* do expositor, que está, segundo os tratados retóricos, deliberando sobre determinado tema e pode se utilizar de *ilustrações* para confirmar ou refutar os entimemas que constituem seu enunciado. A narração tinha papel funcional: sua razão de ser, na oração, era a de fornecer provas que confirmassem ou anulassem determinados argumentos. Tratava-se, sumariamente, da exposição dos fatos para que então se pudesse deliberar.

A literatura dos séculos XVI e XVII, indissociável da Poética e da Retórica¹⁴⁸, utilizava-se da idéia do narrador enquanto expositor — orador —, e o *eu* do narrador era forçosamente o *eu* do discurso, da enunciação. Além disso, não se pode deixar de reiterar o papel constitutivamente persuasivo do orador: se a retórica é a técnica da persuasão, o narrador da literatura pré-século XIX tem como objetivo convencer seu leitor a aceitar suas considerações filosóficas, ilustradas numa série de fatos (a ilustração enquanto argumentação). Pouco importa se os fatos narrados são verdadeiros – Aristóteles já dizia que o que move o orador não é o verdadeiro, mas sim o verossímil, aquilo que o auditório aceitaria como possível. Os *pathos* do discurso entram então em cena, de modo a suscitar os afetos pertinentes à completa persuasão.

Muhana (2000) aponta que, “quando um poeta da Antigüidade, ou do Seiscentos diz 'eu', diz 'eu poeta', semelhante e diferente do verdadeiro, verossímil e

¹⁴⁶ Aristóteles (1998: 207)

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹⁴⁸ “De facto, até ao século XIX, o que hoje chamamos literatura era entendido como um ramo da retórica, vista então como a ciência do discurso e da escrita em todos os seus domínios.” Junior, Manoel Alexandre. *Os Exercícios Preparatórios de Retórica: Formas Básicas de Argumentação e Expressão Literária*. I Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Universidade de Lisboa, 2005.

nada mais. Nunca, em nenhuma das artes da linguagem antiga, a verdade esteve vinculada à primeira pessoa” (p. 339). Não há um *eu* narrante que se destaca do discurso: o *eu* e o discurso estão nivelados e indissociáveis.

O conto de Flaubert, na esteira — e no limite — de um gênero literário que o século XVIII viu nascer, e a que Balzac deu ares dezanoveanos, é nomeado *filosófico* pelo próprio autor. O gênero, cujos principais expoentes setecentistas na França são Sade, Voltaire e Marmontel, tratava sempre de provar alguma teoria filosófica através de ilustração ficcional. Na poesia narrativa, tem-se também as fábulas de La Fontaine, que, além da ilustração ficcional, traziam, sempre ao fim, aquilo que se vulgarizou como “moral da história”: uma consideração filosófica que é simultaneamente o germe e a finalidade do texto literário. Pouco importa se tratamos de prosa ou poesia, o *eu* está sempre presente, no sentido que vimos de apresentar: eu do discurso, eu-orador, eu que enuncia para um auditório e que emprega a *narratio* em momento estrategicamente pensado (*dispositio*), a fim de melhor persuadir.

Não é possível, na prosa pré-dezanoveana, atribuir ilimitadamente ao narrador nossas categorias modernas, sob o risco de abordagem equivocada: o que se convencionou chamar “literatura” antes do século XIX era minuciosamente regido pela Poética e pela Retórica.¹⁴⁹ Há que se pensar que a forma de narrar é vinculada ao orador, que fala a um determinado auditório e que tem em mente a persuasão; para tanto, fará uso de uma série de recursos lingüísticos (figuras) e estratégicos (*dispositio*), de modo a mobilizar o *pathos* de seus ouvintes/leitores.

Nesse contexto, o conto de Flaubert se liga, ao menos de modo relativo, à tradição clássica — quanto ao aspecto narrativo —, em detrimento de ideais românticos do *eu* enquanto centralizador da experiência. O *eu* de *Passion et Vertu* não é, em

¹⁴⁹ É pertinente recordar Barthes — *Flaubert e la Phrase* —, que identifica em Flaubert, pela primeira vez na literatura francesa, o abandono da “surveillance rhétorique”.

momento algum, um *eu* que aponta para o subjetivismo. Trata-se de um *eu* filosófico, interpelativo e retórico.

O conto filosófico, como já dissemos, é filho do século XVIII. A crítica social está necessariamente por trás de sua forma fictícia; dentre os outros gêneros em voga na época, tal tipo de produção literária era provavelmente uma das mais pragmáticas, pois tinha um propósito claro: influenciado pelos ideais iluministas, o conto filosófico pretendia instruir ao atacar costumes sociais.

De Marmontel e seu *Heureusement*, em que uma mulher narra a um eclesiástico os momentos em que quase cedeu ao adultério (*heureusement*, ela pôde controlar-se), a *Justine ou Les Malheurs de la Vertu*, em que Sade intenta demonstrar “le Vice triomphant et la Vertu victime de ses sacrifices”, o conto filosófico, ao “fabular” as relações sociais para, assim, denunciar sua perfídia, além de escapar “aos rigores da censura”, concilia narração e reflexão filosófica.¹⁵⁰

Em sua forma dezenoveana, o conto filosófico é rebento de Balzac, que, em 1831, publica três volumes de *Romans et Contes Philosophiques*. Contudo, o conto filosófico setecentista de cunho moral tem, em sua forma romântica, propósito mais abrangente. Balzac afirma que o adjetivo *philosophique* significa que a obra “montre l’esprit d’un temps”, deixando entrever claramente “l’influence de la pensée.”¹⁵¹ Nesse contexto, o conto filosófico balzaquiano tem, como sustentáculo de seu enredo, um conceito específico. “Filosófico” vincula-se a “humano”, porquanto propõe reflexões sobre a natureza do homem de determinado momento histórico.¹⁵²

A respeito dos contos filosóficos de Flaubert, Bruneau escreve:

¹⁵⁰ Leoni, Sylvaine. *Introduction*. In: Voltaire. *Candide*. Paris: Le Livre de Poche, s/d.

¹⁵¹ *Sur Catherine de Médicis*, éd. Conard, t. 30, p. 16-17 apud Bruneau (op. cit.:110).

¹⁵² Bruneau pertinentemente cita Madame de Staël. Transcrevemos aqui a citação: “Il faut rappeler ici de nouveau le sens que j’ai constamment attaché au mot philosophie dans le cours de cet ouvrage. J’appelle philosophie l’investigation du principe de toutes les institutions politiques et religieuses, l’analyse des caractères et des événements historiques, enfin l’étude du cœur humain et des droits naturels de l’homme. Une telle philosophie suppose la liberté, ou doit y conduire.” (*De la littérature...*, première partie, chapitre 1er; In: Œuvres de Madame de la baronne de Staël-Holstein. Paris: Lefèvre, 1838, t. II, p. 242).

Primeiramente, as intervenções do autor são extremamente frequentes nos contos filosóficos, como era de se esperar. Elas se apresentam de duas formas essenciais: o emprego do *eu*, ou *nós*, e de *o senhor* dirigindo-se ao leitor, e por outro lado as digressões, nas quais o autor exprime suas idéias gerais. [...] A narrativa é constantemente interrompida pelas reflexões do autor, que destaca o 'sentido' da obra. A alma do conto, como nas *Fables* de La Fontaine, é a longa 'moralidade' que resume, em conclusão, as digressões pessoais e as máximas gerais com as quais o autor pontuou sua obra (p. 137).¹⁵³

Especificamente sobre *Passion et Vertu*, Bruneau constata que “apresenta vinte intervenções em trinta e cinco páginas, portanto a mesma proporção que os contos precedentes. Mas elas estão repartidas de maneira distinta: nove empregos de pronomes pessoais e onze máximas gerais”(p. 138).¹⁵⁴

Fica evidente que o *eu* é filosófico e não-participante, o *eu* de um homem sábio que pretende ilustrar algum conceito sobre a existência humana. Entretanto, isso não dá conta das oscilações do narrador sobre a ciência dos fatos expostos. Ora ele sabe, ora ele crê, ora ele não sabe. Tem acesso aos afetos de Mazza, e no entanto não sabe o que Ernest lhe escreveu na carta lançada ao fogo. Curiosamente, podemos dizer que se trata de um narrador onisciente que apresenta certas “convulsões” de ignorância. O início de *Madame Bovary*, por exemplo, apresenta a mesma circunstância inquietante: “Nous étions à l'étude...” Como bem aponta Culler (2007),

o 'eu' da narração em primeira pessoa [...] situa-se na cena [...] e propõe-nos um relato de como os garotos vêm e recebem o *nouveau* Charles Bovary. Mas essa voz narrativa em primeira pessoa, que parecer reclamar a si a autoridade de alguém que experienciou o que relata, oferece uma descrição aguda e sintética do pai de Charles e de sua vida anterior [...]. Analisei previamente a introdução e a conseqüente eliminação da narração em primeira pessoa como uma paródia da autoridade narrativa, uma paródia da tradicional técnica narrativa do observador conhecedor [...] Isso torna a voz narrativa fantasmagórica, ficcional – uma instância narrativa ficcional que

¹⁵³ “tout d’abord, les interventions de l’auteur sont extrêmement fréquentes dans les contes philosophiques, comme on pouvait s’y attendre. Elles se présentent sous deux formes essentielles: l’emploi du *je*, ou *nous*, et du *vous* s’adressant au lecteur, et d’autre part les digressions, où l’auteur exprime ses idées générales. [...] Le récit est constamment interrompu par les réflexions de l’auteur qui souligne le “sens” de l’œuvre. L’âme du conte, comme pour les *Fables* de La Fontaine, c’est la longue “moralité” qui résume en conclusion les digressions personnelles et les maximes générales dont l’auteur a ponctué son œuvre.”

¹⁵⁴ “comporte vingt interventions pour trente-cinq pages, donc la même proportion que les contes précédents. Mais elles se répartissent de manière différente: neuf emplois de pronoms personnels, et onze maxime générales[...]”.

difere de um personagem narrativo, inteiramente convencional (p. 692-3).¹⁵⁵

O problema, aqui, é, no entanto, de outra ordem. Se o *nós* bovariano desaparece, o *eu* que ora sabe, ora não sabe de *Passion et Vertu* está presente ao longo do conto. Ora, por que o narrador não tem acesso à primeira carta, mas o tem em relação à carta de despedida de Ernest e àquela em que ele anuncia seu casamento e pede a Mazza que não lhe escreva mais? Por que as cartas de Mazza a Ernest, por sua vez, são silenciadas (a única menção a elas surge, curiosamente, numa carta *de* Ernest), ao passo que aquela que Mazza escreve à polícia chega ao leitor? Qual é o critério empregado pelo narrador sobre o que revela e o que oculta? Por que não tem acesso a uma carta, mas o tem à alcova em que o adultério ocorre? Por que, enfim, Mazza bruscamente toma conta da voz narrativa ao fim do texto, quando maldiz o mundo e Ernest, tomando a decisão do suicídio?

Tais perguntas são certamente retóricas; qualquer tentativa de explicação significaria fornecer ao texto certa lógica que não lhe pertence. Podemos decerto atribuir a peculiaridade narrativa do conto a falhas causadas pela imaturidade de Flaubert. Posição teórica mais sedutora, talvez influenciada por leituras pós-estruturalistas, seria a de não submeter o narrador a padrões de coerência, e sim apreciá-lo em sua fundamental inorganicidade e auto-traição. Se é evidente que o filósofo que ilustra um conceito é uma das possibilidades de leitura do *eu*, sua alternância entre ciência/ignorância, desvelamento/ocultamento, coerência/discrepância mina uma abordagem unívoca da questão narrativa. Se o *nós* de *Madame Bovary* é paródico, o *eu*

¹⁵⁵ “The ‘I’ of the first person narration [...] situates himself in the scene [...] and gives us an account of how the boys see and receive the *nouveau* Charles Bovary. But this first person narrative voice, which seems to claim the authority of someone who has experienced what he reports, then goes on to provide a witty synthesizing description of Charles’ father and Charles’ previous life [...]. I have in the past analyzed the introduction and then elimination of first person narration as a parody of narrative authority, a parody of the traditional narrative technique of the knowledgeable observer [...] This marks the narrative voice as ghostly, fictional – a fictional narrative instance that is different from a narrating character, entirely conventional.”

de *Passion et Vertu* deve residir em seu próprio paradoxo para poder, enfim, se constituir.

Um exemplo claro da natureza incongruente do *eu* em *Passion et Vertu* não está apenas em meras listagens de termos antitéticos. Não se trata somente de sua ontologia incompatível ou paradoxal, ou seja, sua natureza narrativa: surpreendentemente, sua própria narração (seu ofício) é permeado por inegável discrepância. Em outros termos, sua incongruência constitutiva intervém não só no ato de narrar, mas na narração (tessitura) em si, como demonstraremos a partir de agora. Há, nas primeiras páginas, um tipo de síntese, um resumo filosófico de toda a intriga, bastante ao modo de Balzac¹⁵⁶. Reproduzimos aqui tal trecho, para melhor evidenciar sua imprecisão:

Mais maintenant un homme s'avance vers une femme, il la lorgne, il la trouve bien – il en fait le pari avec ses amis. – Est-elle mariée, la farce n'en sera que meilleure. Alors il s'introduit chez elle.[...] Enfin la pauvre femme s'aperçoit du piège, elle veut le chasser comme un laquais, mais celui-ci s'indigne à son tour, il la menace de publier quelque lettre bien courte mais qu'il interprétera d'une façon infâme n'importe à qui fût-elle adressée et il répétera lui-même à son époux quelque mot arraché peut-être dans un moment de vanité, de coquetterie ou de désir. [...] Alors cette pauvre femme éperdue pleure et supplie. Point de pardon pour elle, point de pardon pour ses enfants, son mari, sa mère. Inflexible, car c'est un homme, il peut user de force et de violence, il peut dire partout qu'elle est sa maîtresse, le publier dans les journaux, l'écrire tout au long d'un mémoire et le prouver même au besoin. – Elle se livre donc à lui à demi morte. Il peut même alors la faire passer devant ses laquais qui tout bas sous leurs livrées ricanent en la voyant venir si matin chez leur maître et puis quand il l'a rendue brisée et abattue – seule avec ses regrets, ses pensées sur le passé, ses déceptions d'amour – il la quitte, la reconnaît à peine, – l'abandonne à son infortune. Il la hait même quelquefois. Mais enfin il a gagné son pari – et c'est un homme à bonne fortune.

Trata-se de esquematização dos métodos de sedução em voga; o texto apresenta, de maneira sistemática, como seduzir uma dama. A descrição é longa e

¹⁵⁶ Patrizia Lombardo, no seminário *Le Roman et le Romanesque: Balzac, Stendhal, Melville*, oferecido na Universidade de Genebra entre março e junho de 2007, engendra, a partir de uma série de leituras teóricas, o que batizou de *moment statique*: trata-se, nos romances de Balzac, da longa descrição que precede a ação, põe o leitor em suspense e serve para compor o quadro sobre o qual a intriga se desenvolverá. É precisamente o momento de fazer com que o leitor deseje que a ação se inicie. Aqui, adotamos a perspectiva da autora.

situacional. Ninguém é nomeado – e, a partir disso, é importante notar que, até o momento, nenhuma personagem do conto recebeu nome algum. Sugestivamente, a nomeação apenas se dará após a exposição do método de sedução, talvez com o intuito de *exemplificação* de uma *teoria*. Contudo, seguindo tal perspectiva, encontraremos sérios problemas, ou, para evitar a palavra de carga negativa, desafios: o enredo transcende a teoria filosófica, e o encadeamento narrativo não nos leva aos fins descritos. Desse modo, o que é previsto na esquematização pode ser categorizado como logro.

Mazza, desafiadora de qualquer ordem, subverte o método de sedução. O amante, erroneamente interpretando que está lidando com uma das muitas mulheres que já encantou, não pode dar conta de Mazza, mulher que não sabe – e não quer saber – se inserir no jogo social do adultério. Apavorado com as pulsões da *maîtresse*, Ernest tem de fugir para a América, único local seguro. Assim, a sistematização de ‘como e por que seduzir uma mulher’ torna-se falaciosa; esteticamente, portanto, tem-se sensação de estranheza e inadequação, pois, previamente, tinha-se a expectativa, em termos jaussianos, de que o texto tomasse certo caminho.

Inserido antes do desenvolvimento da intriga — e após as primeiras linhas, que põem em cena o jogo escritural (Mazza, lânguida de paixão, mal pode resistir à figura de Ernest) —, o trecho tem função prognóstica: depois de lê-lo, começa-se a imaginar como se dará a ação de *Passion et Vertu*. Se enfatizarmos o que é “enganoso”, teremos:

Enfin la pauvre femme s’aperçoit du piège, elle veut le chasser comme un laquais, mais celui-ci s’indigne à son tour, il la menace de publier quelque lettre bien courte mais qu’il interprétera d’une façon infâme n’importe à qui fût-elle adressée et il répétera lui-même à son époux quelque mot arraché peut-être dans un moment de vanité, de coquetterie ou de désir. Il peut user de force et de violence. Et [elle reste] seule avec ses regrets.

A única afirmação do trecho que se aplica ao enredo é Mazza, sozinha, entregue a seus *regrets*. Absolutamente nada do que é exposto acima toma corpo na ação: contrariamente à expectativa criada (novamente em termos jaussianos, o horizonte de expectativa engendrado *pelo próprio texto*), Mazza não se dará conta do ardil; ela não tentará romper com Ernest; ele não ficará indignado com o rompimento e tampouco a irá ameaçar de publicar suas cartas (lembremos que não temos, em momento algum, acesso às cartas de Mazza). Ele não empregará força ou violência. Mazza não será a vítima, portanto, de um *Don Juan* motivado por uma aposta, como o texto dá inicialmente a entender. O momento estático é, na verdade, um momento de engodo.

Por uma teorização do logro no discurso, recorramos a Barthes (1970), que o concebe como uma contra-comunicação: quando da leitura, consome-se justamente esse “defeito de comunicação, essa falta de mensagem.”¹⁵⁷ Tal contra-comunicação (como se o discurso, por si só, começasse a falhar) produz um *ruído* (e Barthes enxerga a literatura como a soma das artes do ruído), que “torna a comunicação obscura, falaciosa, arriscada” (p. 50).¹⁵⁸ De um lado, o discurso avança, revela; do outro, barra e oculta: “ele põe-se a impregnar o vazio do que ele cala da plenitude do que diz, de modo a confundir duas verdades diferentes, aquela da fala e aquela do silêncio” (p. 168). Contudo, ao contrário de *Sarrasine*, a novela de Balzac que Barthes analisa, na qual tudo é dito “pela metade”¹⁵⁹, trata-se de um discurso imerso no paradoxo.

Dizendo de maneira outra, tendo-se em mente a descrição filosófica, *Passion et Vertu* apresenta a verdade e o logro no mesmo plano. Não se trata de uma “mentira metonímica”¹⁶⁰, como no caso de Balzac. A verdade e o logro são cúmplices, e não se pode afirmar que haja um ruído de comunicação. Após a leitura do conto, identifica-se claramente como o prognóstico do enredo era enganoso: nesse caso, o

¹⁵⁷ “défaut de la communication, ce manque du message.”

¹⁵⁸ “rend la communication obscure, fallacieuse, risquée.”

¹⁵⁹ “il s’active à imprégner le vide de ce qu’il tait du plein de ce qu’il dit, à confondre deux vérités différentes, celle de la parole et celle du silence”; “pour la partie”

¹⁶⁰ “mensonge métonymique”

discurso não seria ambíguo. O equívoco é explícito. Não há mais a possibilidade da contingência, um mero problema de decidir entre duas alternativas: resta aceitar o paradoxo como elemento constituinte da ente narrativo.

Segundo o prognóstico, espera-se que Mazza, após descobrir que Ernest não a ama e que, na realidade, a seduziu por conta de uma aposta, queira abandoná-lo. Ernest lhe fará ameaças, e a pobre mulher estará privada de sua virtude e de sua honra. Não é o que ocorre. Quem foge é Ernest. Mazza não o quer abandonar.

A pergunta é: existe a pragmática do discurso enganador? O dispositivo narrativo empregado por Flaubert tem consideráveis conseqüências textuais. Trata-se de uma maneira que contradiz as veredas que o discurso segue ao longo do conto. Tal mecanismo de desvio, ao mínimo, desestabiliza a leitura.

O que é narrado, portanto, pode ser um engodo deliberado, mas também é possível enxergar a incoerência de modo irreduzível. Por que dar ordem ao discurso, dar coerência à desarmonia? A vontade de verdade (poder), em termos foucaultianos, de encontrar, no texto, a lógica da organicidade acaba por dismantelar uma de suas características mais pertinentes, que é justamente a incapacidade de dialogar com suas próprias partes.

O jovem Flaubert, banhando-se em diversos gêneros e contando com um *ethos* altamente egocêntrico, inadvertidamente começa a dar a seus textos, mesmo que por motivos escusos (imaturidade?), o caráter fragmentário da modernidade, tão festejado ao longo do século XX. A fragmentação do *eu*, do filósofo que narra, do sábio que ilustra, pode ser indício do colapso das formas clássicas de narrar. Longe de se inserir categoricamente na mudança, *Passion et Vertu* já dá, no entanto, sinais da desordem. É como destoante e desconexo que aceitamos enxergar o ente narrativo.

Se o texto de Flaubert se inicia como um texto de Balzac, pode-se sentir, no entanto, uma espécie de tremor na maneira clássica de contar.¹⁶¹ Um lampejo da ação – deveras inocente, pois nada revela – e, em seguida, o momento estático, que interrompe o desenvolvimento narrativo e cria uma espera ansiosa no leitor. A cena filosófica e a ação são contraditórias, mas coexistentes. Seja o engodo pragmático, seja ele contingente, há decerto interferência na leitura.

De qualquer modo, o momento estático balzaquiano não é mais balzaquiano. O narrador inicialmente sugere que Mazza é vítima; o relato, no entanto, fará dela uma fera. Quando lemos “Alors cette pauvre femme éperdue, pleure et supplie” etc., não temos dúvida de que se trata da verdadeira história que leremos: uma mulher, seduzida por um canalha, será vítima. O modelo emprestado de Balzac falha nas mãos de Flaubert. Cremos não ser exagero afirmar que a ruptura com o texto clássico, desse modo, começava a tomar corpo.

5. Ligações Perigosas: Cartas de Ernest

Curiosamente, a estrutura textual é montada mediante uma série de cartas, as quais, ainda curiosamente, têm estranho poder de desestabilização, especialmente aquelas escritas por Ernest. A cada nova carta do amante — que não compreende o poder devastador de sua pena —, a configuração dos afetos de Mazza sofre alteração. O poder da *lettre* (termo para “carta” e “letra”, em francês) de organizar as principais unidades textuais será o objeto de nosso estudo neste momento.¹⁶²

¹⁶¹ A morte de Balzac afetou Flaubert. Em carta de 14 de novembro de 1850, em Constantinopla, ele escreve a Louis Bouilhet: “Pourquoi la mort de Balzac m’a-t-elle *vivement affecté* ? Quand meurt un homme que l’on admire on est toujours triste. – On espérait le connaître plus tard et s’en faire aimer. Oui, c’était un homme fort et qui avait crânement compris son temps. – Lui qui avait si bien étudié les femmes, il est mort dès qu’il a été marié, et quand la société qu’il savait a commencé son dénouement” (*Correspondance. Tome I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1973, p. 710).

¹⁶² Não podemos esquecer o seminário sobre *La Lettre Volée* (*The Purloined Letter*, no original) em que Lacan, a partir do texto de Poe, faz uma série de considerações sobre a relação entre sujeito, significante e poder. Em linhas gerais, Lacan identifica, no conto de Poe, duas cenas: a primeira delas é chamada

Dividimos nossa exposição em subitens, quatro deles correspondentes às quatro cartas que Ernest envia a Mazza. Contudo, o primeiro diz respeito à situação anterior à primeira carta, a prefiguração da estrutura epistolar do conto, a carta zero, portanto.

5.1. Antes da Letra: Olhares, Sorrisos, Palavras

Quando o jogo de sedução se instala, o elemento primário é o olho: “Elle l’avait déjà vu, je crois, deux fois.” E depois: “Ernest s’était aperçu que Mazza souriait à ses regards.” A segunda frase introduz outro elemento presente na sedução: a boca que sorri.

É espantoso notar que, nas primeiras páginas, antes do advento da primeira carta, momento em que o texto sofre seu primeiro revés, os significantes *sourire* e *regard* surgem cinco e sete vezes, respectivamente. Além disso, de um lado, há o orgulho de Mazza; de outro, seu pudor. Por meio de olhares e sorrisos, Ernest tenta

primitiva, e a segunda, a repetição da primeira. Ambas as cenas são montadas em estrutura triangular. Há três momentos em cada uma delas, a saber: o primeiro é o olhar que nada vê; o segundo constata que o olhar nada viu e se engana ao pensar que, devido à cegueira alheia, a carta está escondida; o terceiro identifica que os dois primeiros olhares negligentes trazem à tona o que deveria estar escondido. Na primeira cena, o Rei vê a carta incriminadora sobre a escrivaninha, mas não lhe dá importância; a Rainha, por sua vez, constata que o Rei nada viu, aproveitando-se, assim, da cegueira do Rei; já o Ministro, ao constatar que a Rainha havia deixado a carta à mostra, apossa-se da mesma, sabendo que ela nada dirá, para não chamar a atenção do Rei. A segunda cena, repetição da primeira, constrói-se com a polícia não encontrando a carta, que estava em evidência, nos aposentos do Ministro. O último, tomando a incompetência (cegueira) da polícia como competência sua para esconder a carta, mantém-na no mesmo local. O terceiro momento se dá com Dupin, que identifica onde a carta está e constata a negligência tanto da polícia quanto do Ministro.

Há, portanto, três posições bem delineadas, mas as personagens que as ocupam são sempre distintas. O Ministro, único participante das duas cenas, desliza da terceira para a segunda posição; tal deslize conota, também, em última instância, os deslocamentos do poder ao longo da cadeia significante. A letra (carta), significante materializado, organiza, sob a égide do Simbólico, os sujeitos falantes em posições distintas, mas nunca fixas. As relações do sujeito com o significante são constantemente alteradas, de modo que o poder sempre está associado àquele que possui a carta. Não a possuir, nesse sentido, lança o sujeito falante para fora do Simbólico, o que necessariamente produz angústia.

É possível traçar um paralelo com a situação em que se encontram Mazza e Ernest, levando-se em conta a estrutura epistolar que o conto assume. A idéia de cegueira, ou seja, do sujeito que olha sem ver, é pertinente se pensarmos na leitura que Mazza faz das cartas que seu amante lhe envia. Em momento algum ela percebe que ele quer se afastar dela: ela lê as cartas e as interpreta de modo a confirmar seu desejo de que Ernest permaneça com ela. O amante, por sua vez, não compreende que Mazza interpreta erroneamente seus propósitos: ele a mantém, de modo a preservar seu ethos, na ignorância de suas intenções. Cabe ao leitor constatar a cegueira de ambos e, desse modo, identificar a situação de falha na comunicação. Trataremos do assunto à frente com mais detalhes.

desmantelar ambos, a fim de conquistá-la, enquanto ela oscila entre dois pólos, ora enaltecendo seu próprio orgulho, ora hasteando seu pudor, para, assim, manter seu amante prospectivo em seu devido lugar.

O narrador insiste no fato de que, na arte da sedução, conhecida por Ernest com maestria, o pudor de uma mulher não pode ser destruído sem que antes se exalte seu orgulho. Primeiramente, Ernest não a elogia: ele nem mesmo se atreve a falar da brancura de sua mão ou mesmo da beleza de seus anéis, como sugere o narrador; todavia, delicia-se no ataque à reputação de outras mulheres. Mas por que o orgulho de uma mulher é exaltado quando a virtude de outras é massacrada? O texto responde à questão com justeza: “Il avait sur chacune les aventures les plus inconnues et les plus étranges et tout cela la faisait rire et la flattait secrètement quand elle pensait que sur elle on n’avait rien à dire.” Podemos corrigir o que dissemos: o único tipo de elogio que Ernest faz a ela é justamente disparatar a reputação de outras mulheres. Mazza se orgulha de seu pudor e de sua força moral; o bom sedutor é, enfim, aquele que, inicialmente, não induz a mulher seduzida a cogitar da hipótese de adultério. Ele deve fazê-la crer na indestrutibilidade de sua virtude.

Note-se que a melhor maneira de manipular o pudor de uma mulher é fazê-la orgulhar-se de sua imaculabilidade. O texto logo prova que tal tipo de técnica de sedução é extremamente funcional: o pudor não é *diretamente* tocado, mas algo o enfraquece sutilmente. Orgulho e pudor coexistem no mesmo contexto: um depende do outro, e apenas aquele que compreende perfeitamente como deslizar em tal intercâmbio afetivo é que poderá seduzir com eficácia.

Temos, portanto, três armas de sedução: sorrisos, olhares e palavras *ditas*, é preciso ressaltar. Mazza e Ernest se olham longamente, sorriem um para o outro e falam verborragicamente. É interessante salientar que os três significantes não pertencem com propriedade a uma personagem exclusiva: eles se alternam entre Mazza e Ernest, ao menos nesse primeiro momento.

Ele a seduz ao falar de Byron e Dumas¹⁶³ — que, por sua vez, haviam seduzido Flaubert, diga-se de passagem —, de poesia em geral, da vida, da morte, da natureza, do mar, ao protestar contra as regras sociais que os impediam de estar juntos. Trata-se claramente de um sedutor romântico; o homem libertino cede espaço àquele que sabe apreciar o sublime da natureza, a injustiça do mundo, a transcendentalismo da poesia, os avanços da ciência. O olho é espelho da alma, centralizador das experiências do sujeito, porta de entrada ao que há no 'interior': o olho tem a capacidade de falar: “leurs regards s’étaient même plus parlé que leurs lèvres qui se touchèrent si souvent.”

A trindade perpassa os momentos iniciais do texto de forma insistente. Gostaríamos apenas de reforçar a idéia de que tanto o olhar quanto o sorriso têm poder similar ao da palavra dita. Por exemplo, Mazza não apenas sorria quando ele a olhava: “chaque fois qu’il lui [a Ernest] échappait un sourire, un regard, un cri d’amour, Mazza ne répondait pas. Elle le regardait silencieuse avec ses deux grands yeux noirs”. No entanto, mesmo se tais significantes funcionam como instrumentos que tornam possível o jogo de sedução, a palavra falada será, em breve, substituída pela palavra escrita; essa substituição constituirá uma crise; como resultado, o olhar e o sorriso assumirão papéis diferentes (associados à maldade, a saber).

Enquanto as palavras ditas têm o poder de fortalecer o orgulho de Mazza, os olhares e os sorrisos inquietam seu pudor, mas não o suficiente para o dissolver. Ernest ataca as leis sociais que os impedem de se amar — o que não deixa de ser novamente um elogio à virtude de Mazza: ela sabe se submeter à ordem imposta, ela vive dentro das dimensões da Lei. Contudo, quando ele deseja ir além, quando alguns lampejos de ousadia se deixam entrever em meio ao marasmo e ao langor da sedução, é sempre através dos olhares e dos sorrisos que ele a ataca. Mazza cai na armadilha: ela

¹⁶³ Flaubert havia lido com entusiasmo o *Don Juan* de Byron. Novamente, Mazza interpreta erroneamente a menção ao autor inglês, não identificando em Ernest o sedutor sem escrúpulos da obra que ele lhe menciona.

também começa a jogar, ao falar com ele por meio de seus grandes olhos negros e seus lábios sorridentes e entreabertos.

Outro aspecto desse primeiro instante do texto é a languidez que se apodera da protagonista. Mazza se encontra, por exemplo, “à demi couchée sur le sofa”, ela deita-se em seu leito com “les cheveux épars sur ses seins nus” e “les bras hors de sa couche”. Os dias são descritos como escuros e mornos, “qui portent à l’âme une vague amertume”. Nos momentos de solidão, Mazza e Ernest “se regardaient longtemps en silence respirant à peine, ivres et contents de leurs regards et de leurs soupirs.” A estagnação exterior, no entanto, contrasta com a agitação psíquica de Mazza, que acreditava constantemente que irá “défaillir de bonheur et d’amour.”

Em determinado momento, o narrador anuncia que os amantes “étaient restés longtemps, bien des heures à causer, à se dire qu’ils s’aimaient”; todavia, não é até o *je t’aime* escrito que a disposição afetiva de Mazza se altera. Isso nos leva a crer que a oralidade nas confissões de amor tem pouca relevância para ambas as partes. Se assim fosse, como explicar a surpresa de Mazza quando lê, na primeira carta, que Ernest a ama? A palavra escrita, *contratual*, portanto, *institucionaliza aquilo que, apenas pronunciado, tem valor pífio*. O significante pronunciado é vazio, nulo, não se liga a significado pertinente; o único significante capaz de transforma-se em signo é aquele materializado no papel. Mazza, nesse sentido, só consegue ver o escrito, nunca escutando, portanto, o dito. A carta (*lettre*) insere Mazza no Simbólico, institucionaliza o dito, materializa o poder do significante.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Haroche-Bouzinac (1995: 63) atribui à carta poder de transformar o Real: “A carta por vezes antecipa a própria vida; ela provoca acontecimentos, transforma situações, faz-se embaixadora numa situação que oscila. Ela pode alterar o real e adquire propriedades performativas. No campo afetivo, a declaração de amor é um dos exemplos mais esclarecedores da eficácia dessa transformação.” [“La lettre anticipe quelquefois sur la vie; elle provoque des événements, transforme des situations, se fait l’ambassadrice d’une situation qui bascule. A elle seule, elle peut infléchir le réel et acquiert des propriétés performatives. Dans le domaine affectif, la déclaration d’amour est un des exemples les plus éclairants de l’efficacité de cette transformation.”]

O jogo de sedução poderia durar, não fosse a palavra escrita. O oral é efêmero: esvai-se rapidamente, toma novos contextos na memória, pode ser re-dito, reformulado, negado: enfim, não há provas de sua existência. O escrito, contudo, é contratual: ele permanece, resiste ao apagamento e ao esquecimento, anula a efemeridade das palavras ditas. O oral se dissolve, mas o escrito permanece. Ora, o início do conto é repetitivo: ambos sorriem e se olham infinitamente, Ernest lhe diz que sente muito por não lhe poder fazer a corte, é uma vergonha que não a possa amar, e ela se sente cada vez mais orgulhosa da força de sua virtude e de sua fantástica capacidade de resistir à tentação.

O ciclo é brutalmente interrompido pela inconseqüente frase de Ernest: “Demain je vous écrirai”. Basta para o rumo da narrativa ser completamente alterado. Mal sai ele da casa de Mazza, ela começa a ter “des pensées accablantes” e ver “des images terribles qui l’enveloppaient tout entière en la roulant dans ses draps”. O anúncio da palavra escrita debilita seu orgulho, deixa seu pudor desprotegido e fornece campo fértil à ascensão de fantasmas.

A partir da primeira carta, a função inicial dos três grupos de significantes se altera fundamentalmente. A ferocidade latente de Mazza apenas esperava pelo beijo do príncipe — a palavra escrita — para insurgir. Olhares e sorrisos não mais serão armas sedutoras, e sim índices e instrumentos da maldade.

A noite que sucede à promessa de Ernest de que escreveria é turbulenta. Mazza pressente que está “entre un monde de vertu qui s’en va et l’avenir d’amour qui arrive.”

5.2. A Letra: Destroçando o Pudor

Le lendemain Mazza reçut une lettre. Elle était en papier satiné, toute embaumante de rose et de musc. Elle était signée par un *E* entouré d’un paraphe. Je ne sais ce qu’il y avait. Mais Mazza relut la lettre plusieurs fois, elle en retourna les deux feuilles, en considéra les plis, elle s’enivra de son odeur embaumée.

A materialidade da carta — ela a relê, cheira e queima — afeta-a profundamente. Há mesmo certo impulso de contemplá-la, pô-la perto de suas narinas, como para aspirá-la por completo, sorvê-la, ingeri-la. Ora, é o momento, enfim, da destruição definitiva do pudor:

Ernest l'aime, il le lui a dit. Ô elle est heureuse, le premier pas est fait, les autres ne lui coûteront plus. Elle pourra maintenant le regarder sans rougir, elle n'aura plus besoin de tant de ménagements, de petites mines de femme pour se faire aimer, – il vient lui-même, il se donne à elle. Sa pudeur est ménagée, et c'est cette pudeur qui reste toujours aux femmes, ce qu'elles gardent même au fond de leurs amours plus brûlants, des plus ardentes voluptés comme un dernier sanctuaire d'amour et de passion où elles cachent comme sous un voile tout ce qu'elles ont de brutal et d'effréné. – Quelques jours après une femme voilée passait presque en courant le Pont des Arts.

Tal trecho contém o gérmen de toda a cadeia de ações que segue. A carta desmantela Mazza: aniquila o jogo de sedução, faz com que a heroína abandone seu orgulho e, sobretudo, destroça seu pudor. O texto é claro: o primeiro passo foi dado. Os próximos não serão tão complicados. Sorrisos e olhares perdem seu sentido anterior: quando o pudor de uma mulher é removido, o que resta é algo brutal, diz o texto: o desejo finalmente dá as caras. O que ocorre entre a primeira carta e a segunda é, na verdade, uma preparação para a ascensão da ferocidade. Basta apenas que Ernest parta para que o ciclo se conclua.

Na manhã seguinte, ela vai à casa de Ernest e se entrega a ele; ela pensa no que acabara de vivenciar e raciocina que a soma de suas sensações é uma irreversível decepção. “Oh, ce n'est pas là ce que j'avais rêvé”. A busca não é apenas pela materialidade dos sentidos: Mazza depara-se irrefutavelmente com o desejo. Victor Brombert (1966: 36) argumenta que Mazza foi dotada por Flaubert de certo “desejo congênito”, ou seja, um desejo não “apenas da carne, mas do espírito que aspira a “espaços imensos e horizontes sem limite.”¹⁶⁵ Ela inclusive indaga se, por trás de

¹⁶⁵ “congenital desire”; “of the flesh alone, but of the spirit which longs for ‘immense spaces and boundless horizons.’”

todos os prazeres que conheceu, não haveria um prazer maior e mais obliterante. O texto é didático: “Car elle avait une soif inépuisable d’amours infinis, de passions sans bornes.”

Trata-se de um problema recorrente na juvenília. Ao desejo, soma-se sempre a demanda amorosa (em *Passion et Vertu*, o objeto é claramente um único ser, Ernest, no caso, bem como em outros textos, por exemplo, *Un Parfum à sentir*, *Quidquid Volueris*; no entanto, em outros escritos, a demanda amorosa tem como objeto algo material, como no caso de *Bibliomanie*, em que o sujeito se foca em livros raros). Em termos filosóficos, poderíamos falar em desejo material e desejo metafísico (a transcendência através da matéria), mas ficaremos restritos, por razões inúmeras, a conceitos psicanalíticos. Ora, isso não nos parece, nos dias de hoje, grande novidade; no entanto, a percepção arguta do jovem Flaubert, que põe Mazza junto de um amante que ela julga ser o único a poder satisfazê-la, mas que, curiosamente, não tem o poder de matar-lhe a sede de paixões sem fronteiras, deixa-nos profundamente intrigados. Não há limite à busca de sensações, e o desapontamento vem da efemeridade do prazer em face aos devaneios pré-adultério. Sem embargo, a ferocidade ainda é intimamente relacionada à materialidade dos sentidos. Ao escolher Ernest como o único homem capaz de corresponder às suas pulsões, ao concentrar nele toda a sua demanda amorosa, obviamente ela tentaria sobrepujá-lo. Pouco lhe importa sua reputação – ademais, os salões já começavam a destruí-la “à belles dents.”

A frustração não poderia dar espaço a outro recurso senão a compulsão de repetição: se a demanda amorosa está aquém do desejo, resta-lhe tentar pô-los em equação: ela repete *ad infinitum*. “Chaque jour cependant elle sentait qu'elle aimait plus que la veille, que cela devenait un besoin de son existence, qu'elle n'aurait pu vivre sans cela.” A repetição – busca do infinito através do corpo, frustração do desejo, persistência na busca – configura claramente a *jouissance* lacaniana. “Cette passion”, o texto elucida, “finit par devenir sérieuse et terrible, une fois entrée dans son cœur, elle

devint un amour violent, puis une frénésie, une rage.” Mazza se consumia, em sua procura fadada ao insucesso, em “feu” e “chaleur”, “une telle soif de délices et de voluptés qui étaient dans son sang, dans ses veines, sous sa peau, jusque sous ses ongles, qu'elle était devenue folle, ivre, éperdue, et qu'elle aurait voulu faire sortir son amour des bornes de la nature.” A repetição parece-lhe a maneira mais profícua de plenitude: “en brûlant sa vie dans des nuits pleines de fièvre, d'ardeur, en se roulant dans tout ce que la passion a de plus frénétique, de plus sublime, il allait s'ouvrir devant elle une suite continue de voluptés, de plaisirs.” Ernest deparava com a insatisfação perpétua de Mazza: após os momentos íntimos, ela “lui demandait encore de nouveaux baisers, de nouvelles étreintes.”

Ernest é de fato sobrepujado, mas pelo horror. No entanto, ele é um péssimo pupilo: se Mazza-feroz veio ao mundo após a primeira carta, voltar a empunhar a pena é ato nocivo. Mazza, segundo a raciocínio de Ernest, é incapaz de gozar os prazeres materiais sem os levar a sério. Sua fome por “algo mais” aterroriza-o. Note-se que é através da perspectiva de Ernest que o conto nos deixa entrever a crescente ferocidade de Mazza: “s’il sortait de chez elle avec quelque émotion dans l’âme c’était comme les gens qui viennent de voir des fous.” Por vezes, sua fome era tão imensa que, para acalenta-la, Mazza tentava morder Ernest, ingerir sua carne: trata-se da comunhão por excelência: “Un jour dans un transport de fureur et de délire Mazza le mordit à la poitrine et lui enfonça ses ongles dans la gorge.”¹⁶⁶ A ferocidade, enfim, torna-se significativa explícito: “Ernest comprit que la passion de cette femme était féroce et terrible.” Caso não a abandonasse, sabia que a ferocidade de sua amante tornaria, em breve, em sua direção.

¹⁶⁶ RICHARD (1954), no capítulo sobre Flaubert, escreve que “come-se bastante nos romances de Flaubert” (p. 119); “perceber, pensar, amar é, enfim, uma maneira de devorar. O objeto permanece em sua distância e estranheza: para torná-lo nosso, será preciso fazê-lo entrar em nós, impregnarmo-nos dele, ou, como diz Flaubert, *absorvê-lo*” (p. 122). [“on mange beaucoup dans les romans de Flaubert”; “Percevoir, penser, aimer, c’est donc d’une certaine façon dévorer. L’objet se tient là, dans sa distance et son étrangeté : pour le rendre nôtre il faudra le faire entrer en nous, nous pénétrer de lui, ou, comme dit encore Flaubert, *l’absorber*.”]

Já é noite quando a segunda carta cai nas mãos de Mazza.

5.3. A Segunda Letra: Ascensão da Maldade

“Adieu Mazza! Je ne vous reverrai plus. Le Ministre de l’intérieur m’a enrôlé d’une commission savante qui doit analyser les produits et le sol même du Mexique. Adieu! je m’embarque au Havre. Si vous voulez être hereuse ne m’aimez plus, aimez au contraire la vertu et vos devoirs; c’est un dernier conseil. Encore une fois adieu! je vous embrasse. Ernest.”

A narrativa anuncia que a carta continha todo o desespero e a infelicidade de Mazza. Não há tempo, no entanto, para gritos e lágrimas. Há apenas tempo para uma viagem desabalada ao Havre. Ao chegar ao porto, ela apenas vê a vela do navio que leva o amante ao Novo Mundo desaparecer no horizonte (cf. tópico 6, *Fantasmas*).

A carta constrói uma oposição curiosa. Ela determina que há dois vetores contrários em ação: um deles é o amor de Mazza por Ernest; o outro é o amor à virtude e aos deveres (de mãe, de esposa, de mulher dezenoveana). A felicidade encontra-se no segundo amor: permanecer ao lado de Ernest seria garantia de sofrimento. A oposição é construída, na realidade, numa sentença condicional e em tom de conselho: se quer ser feliz, não me pode amar, tem de amar a virtude, a honra, enfim, no sentido oitocentista. O estilo douto da carta (*Ministre de l’intérieur, commission savante, un dernier conseil*) serve como reforço retórico: Mazza tem de acreditar em Ernest: seu *ethos* é irresistível. Ele não apenas é apontado pelo Ministro do interior para fazer parte de uma comissão especializada, mas também, segundo o terceiro capítulo, havia se juntado como colaborador ao *Journal des connaissances utiles* e ao *Musée des familles*, dois periódicos moralistas. O tom ético se repetirá nas cartas posteriores: o sedutor abjeto se torna conselheiro virtuoso.

A ferocidade se transforma em maldade logo que Mazza parte do Havre. Evidentemente, ela se sente desgraçada, mas em breve o texto a lançará numa situação em que terá a primeira oportunidade de ser pernicioso. No caminho de volta a Paris, sua

caleche passa por uma vila em que um casamento está ocorrendo. Ela suspira: “Oh! comme il y a des gens heureux.” Terrível percepção: é através da alegria dos outros que ela se dá conta de sua desventura. A crueldade é o único meio de tolerar a inveja: os recém-casados serão suas primeiras vítimas:

Quand elle eut relayé, elle rencontre au bout du pays le cortège qui entrait à la mairie, et le sourire vint sur sa bouche quand elle vit l'écume de ses chevaux qui tombait sur les mariés et la poussière de leur pas salissait leurs vêtements blancs; elle avança la tête et leur lança un regard de pitié et d'envie. Car de *misérable elle était devenue méchante e jalouse* (grifo nosso).

O olhar e o sorriso retornam ao texto, contudo sua função é outra: não mais se apresentam como significantes cujo emprego se dá para descrever o jogo de sedução; agora, apesar de continuarem a ser recursos, seu emprego ocorre num contexto de manifestação da maldade. A ferocidade e a malevolência residem em seu sorriso, e é com inveja, prazer e escárnio que ela fita os recém-casados, cujas vestimentas são manchadas pela saliva do cavalo e pela poeira levantada pela caleche. Anteriormente à partida de Ernest, a ferocidade era o desejo de infinito concentrado na busca de prazer junto ao amante. Ora, ele não está mais presente, portanto a ferocidade estoura, metamorfoseia-se em crueldade e é direcionada ao outro.

A cena é ritualística: a iniciação à ferocidade, que por sua vez estava, antes da consumação do adultério, mascarada pelo pudor, dá-se em duas instâncias: primeiramente, ela é a busca pelo infinito através do infinito (o desejo, a demanda e o corpo); quando o corpo do outro se esconde (o único indício de sua presença – e ausência –, como veremos, é a vela do barco), a ferocidade tem de se direcionar não mais ao corpo do amante, e sim ao corpo *alheio* em geral: é através da maldade aleatória, através das chagas que Mazza causará naqueles que a rodeiam, e em especial em sua família, que o desejo procurará encontrar a realização. A ferocidade, produto da primeira e elaborada após a segunda carta, encontra seu primeiro momento de *praxis* na cena do casamento. Como vimos na sentença grifada, de miserável ela se torna má e

invejosa. O desejo não se altera: são seus envelopes que tomam formas distintas, de acordo com os diferentes estágios de organização textual.

Quando a caleche entra em Paris, Mazza “se plonge avec délices dans les rues les plus tortueuses”, mantendo sempre “un sourire sur la bouche”, e ela “aspire cet air de corruption à pleine poitrine” – Mazza “comprit tout ce qu’il y avait de large et d’immense dans le vice – et de voluptueux dans le crime.” É evidentemente uma situação de completude no vício: o infinito não está mais no prazer carnal, e sim na maldade aleatória. A volúpia não é mais “un moment de délires où se roulent entrelacés, avec des cris de joie, l’amant et sa maîtresse”, e sim a *ação criminosa* do sujeito.

O delito, entretanto, ainda não foi cogitado tendo-se como objeto os de sua família: Mazza crê, no momento, que Ernest a abandonou pois, de fato, é um homem ético (ela se deixa seduzir, portanto, por seu *ethos*). Nesse instante, a inveja diante da alegria alheia não invade o círculo familiar. Não será até a chegada da terceira carta que ela irá “du dégoût à l’amertume”, odiando, assim, aqueles que considera responsáveis por sua infelicidade: sua família.

5.4. A Terceira Letra: No Matadouro

A terceira carta chega ao leitor através do olhar do narrador. Se o conteúdo da primeira carta lhe era desconhecido e o da segunda, explícito, no sentido de que se tem acesso a ela textualmente, o da terceira é recontado em discurso indireto livre.

La lettre était longue, bien écrite, toute remplie de riches métaphores et de grands mots; Ernest lui disait qu’il ne fallait plus l’aimer, penser à ses devoirs et à Dieu, et puis il lui donnait en outre d’excellents conseils sur la famille, l’amour maternel – et il terminait par un peu de sentiment comme M. de Bouilly ou Mme Cottin.

O modelo da carta, segundo o narrador, é o de autores como Bouilly, que escrevia textos supostamente edificantes, e Cotin, que narrava as aventuras de mulheres

apaixonadas em seus romances.¹⁶⁷ Novamente, Ernest recorre à retórica: não apenas tenta reforçar seu *ethos*, como emprega metáforas e palavras solenes. Convencê-la das benesses da virtude é livrar-se do inconveniente e intempestivo assédio que ela lhe faz. A oratória de Ernest, seu *raisonnement*, enfim, decerto a afeta. Como seria possível a Ernest, ela elucubra, não sentir sua falta? A desdita basta para que o mundo se lhe torne o inferno.

“Elle n'aimait rien et portait de la haine à tout.” O ódio consome todos os sentimentos que outrora habitavam seu coração, o narrador nos informa. O ódio aleatório, complementar, aqui, da inveja, dá as caras em quaisquer situações: no parque, ao ver famílias risonhas e felizes, ela os maldizia e invejava: “elle eût voulu pouvoir les écraser tous du pied, et sa lèvre ironique leur jetait en passant quelque mot de dédain, quelque sourire d'orgueil.” Na igreja, Mazza fazia com que os padres rugissem “par un regard lascif.” O sorriso, agora, é maledicente, e o olhar é índice de luxúria. O olho do condenado, que fantasmaticamente surgira em sua alcova antes do adultério, como veremos à frente, no capítulo *Fantasmas*, é agora seu: “et puis on se demandait quelle était cette femme pâle et amaigrie, ce fantôme errant, avec ses yeux de feu et sa tête de damné.” A plenitude na maldade é, enfim, consolidada: “Elle trouvait alors des joies dans l'orgueil, des délices dans le dédain, et elle crachait en passant sur le seuil des églises.”

Entretanto, Mazza se recorda da carta de Ernest, na qual ele louvava os deveres de mãe e de esposa que uma mulher devia abraçar. O *ethos* de Ernest terá efeito contrário: ao afirmar-lhe que não estavam juntos devido a suas obrigações matrimoniais e maternos, ele faz com que ela os encare não como deveres, e sim como obstáculos. Acidentalmente, por razão de suas intenções retóricas, Ernest sugere-lhe, sempre através

¹⁶⁷ Flaubert, a respeito de Bouilly: “J'ai lu aujourd'hui deux volumes de Bouilly: pauvre humanité! Que de bêtises lui sont passées par la cervelle depuis qu'elle existe!” (carta a Louise Collet, 3 de março de 1852); “Il me semble que tu deviens bien élégiaque. Est-ce que tu te livreras à la lecture de M. de Bouilly?” (carta a Ernest Chevalier, 30 de novembro de 1841). Apud volume da *Bibliothèque de la Pléiade*, nota de Guy Sagnes, p. 1305.

da *letra*, a idéia de assassinato. A terceira carta é definitivamente nociva. Como vemos, desde a primeira, Ernest age inconseqüentemente: deixa escapar o pernicioso *je t'aime* e cria um *ethos* que surte resultado inesperado. A urgência de seus deveres convence-a de que, para rejunta-se ao amante, é preciso eliminar a fonte primária de sua adversidade.

Em *Passion et Vertu*, as cartas são, necessariamente, *ruídos de comunicação*. O problema da interpretação, que Flaubert levaria ao extremo em *Bouvard et Pécuchet*, é a base sobre a qual se desenvolve a intriga do texto. Ernest interpreta Mazza erroneamente, ao julgá-la uma mulher como qualquer outra. Mazza interpreta as intenções de Ernest erroneamente, ao julgar que ele a desejava fora do círculo adúltero: ela não sabe interpretar o próprio conceito de adultério. Mazza interpreta erroneamente sua demanda amorosa, crendo que a mesma e o desejo são instâncias indissociáveis. Ernest escreve cartas e ignora que os resultados serão opostos àqueles a que visava. Mazza não sabe interpretar o *ethos* do amante, como não saberá interpretar a menção literal do ácido prússico: ela a toma como sugestão de suicídio, e não como algo fortuito. O próprio narrador interpreta equivocadamente a intriga do texto: ao apresentar-nos, no momento filosófico *à la* Balzac, ao enredo de maneira imprecisa, ele mina seus objetivos filosófico-morais, pois o texto lhe escapa ao controle e não se mantém nas próprias premissas. *Passion et Vertu* é exemplar na construção da contra-comunicação, da má interpretação, dos ruídos produzidos pela letra. Retomamos aqui a noção de cegueira: nossa heroína faz das palavras de Ernest a confirmação daquilo que deseja: ela as toma de maneira equivocada a fim de ver seu desejo realizado. Movida pelo mesmo, ela se torna cega.

A má interpretação por Mazza da situação em que está será, novamente, causa de infortúnio. Ao pensar em Ernest, convence-se de que ele está terrivelmente só nas Américas; ele provavelmente sentia sua falta, e os apelos para que ela se mantivesse fiel a marido e filhos soam a ela como as palavras de um cavalheiro. Novamente, a interpretação equivocada da palavra escrita (o *ethos* persuasivo tornou-se *ethos* sedutor).

Mazza está convencida de que Ernest a abandonou pois a amava realmente: partir foi “agir en citoyen”. Mazza “mourait d’ennui croyant aussi qu’Ernest ne vivait que pour elle.”

E ela espera. Ela fere os outros e espera. Ela espera a volta de Ernest, o desaparecimento accidental (e funcional) de sua família, a chegada de Satã, por quem ela clamava repetidamente, em especial nos momentos de investida contra Deus. Todavia, Ernest não retorna, sua família não desaparece e Satã, apesar de suas invocações, não vem em seu auxílio. A espera levou-a ao tédio. E, inspirada pela palavra escrita, ela sucumbe a “l’abîme d’un crime.”

Primeiramente seu marido. O texto descreve sua reação diante da morte do esposo como *alegria convulsiva*. Depois, os filhos. E Mazza “contemplant leur agonie avec un sourire sur les lèvres – qui était rempli de colère et de vengeance.” O sorriso agora se volta aos seus, imantado de cólera e, curiosamente, de vingança. Pois está claro que a morte de sua família é uma vendeta ao escárnio divino, a seu destino pré-fabricado, como afirma Sartre. E, sem remorsos, enquanto “la terre du cimetière où reposaient ses enfants était encore fraîche et mouillée d’eau bénite”, ela permanece à espera, agora “heureuse et confiante”. Não há mais obstáculos para a repetição: ela voltará à demanda através do corpo junto a Ernest.

Na manhã seguinte à morte de seus filhos, ela recebe a quarta carta.

5.5. A Quarta Letra: Ácido Prússico

A quarta carta, à qual temos acesso *ipsis litteris*, chega com sete meses de atraso. Mazza a lê rapidamente e, em seguida, torna a lê-la, para procurar nas frases explícitas de Ernest algo que lhe dê margem à má interpretação (a releitura tem como propósito encontrar alguma frase dúbia que possa interpretar erroneamente). “Voici ce qu’il y avait:

Pourquoi, madame, vos lettres sont-elles toujours peu honnêtes, la dernière surtout? Je l'ai brûlée, j'aurais rougi que quelqu'un y jetât les yeux. Ne pourriez-vous enfin avoir plus de bornes dans vos passions? Pourquoi venez-vous sans cesse avec votre souvenir me troubler dans mes travaux, m'arracher à mes occupations? que vous ai-je fait pour m'aimer tant?

Encore une fois, madame, je veux qu'un amour soit sage. J'ai quitté la France, oubliez-moi donc comme je vous ai oubliée, aimez votre mari; le bonheur se trouve dans les routes battues par la foule; les sentiers de la montagne sont pleins de ronces et de cailloux, ils déchirent et vous usent vite.

Maintenant je vis heureux, j'ai une petite maison charmante sur le bord d'un fleuve, et dans la plaine qu'il traverse je fais la chasse aux insectes, j'herborise et quand je rentre chez moi je suis salué par mon nègre qui se courbe jusqu'à terre et embrasse mes souliers quand il veut obtenir quelque faveur. Je me suis donc créé une existence heureuse, calme et paisible au milieu de la nature et de la science, que n'en faites-vous autant? qui vous en empêche? On peut ce qu'on veut.

Pour vous, pour votre bonheur même, je vous conseille de ne plus penser à moi, de ne plus m'écrire. A quoi bon cette correspondance? à quoi cela nous avancera-t-il quand vous direz cent fois que vous m'aimez et que vous écrirez encore sur les marges tout autant de fois "je t'aime"? Il faut donc oublier tout, madame, et ne plus penser à ce que nous avons été l'un vis-à-vis de l'autre. N'avons-nous pas eu chacun ce que nous désirions?

Ma position est à peu près faite, je suis directeur principal de la commission des essais pour les mines; la fille du directeur de première classe est une charmante personne de dix-sept ans, son père a soixante mille livres de rentes, elle est fille unique. Elle est douce et bonne, elle a beaucoup de jugement et s'entendra à merveille à diriger un ménage, à tenir une maison. Dans un mois je me marie. Si vous m'aimez comme vous le dites toujours, cela doit vous faire plaisir puisque je le fais pour mon bonheur.

Adieu, madame Willers! ne pensez plus à un homme qui a la délicatesse de ne plus vous aimer, et si vous voulez me rendre un dernier service, c'est de me faire passer au plus vite un demi-litre d'acide prussique, que vous donnera très bien sur ma recommandation le secrétaire de l'Académie des sciences; c'est un chimiste fort habile.

Adieu, je compte sur vous; n'oubliez pas mon acide.

Ernest Vaumont.

Ernest não poupa expressões, verbos e adjetivos cáusticos: *peu honnête, avoir plus de bornes dans vos passions, me troubler, m'arracher, on peut ce qu'on veut.*

O *ethos*, contudo, subsiste, apesar de algumas modificações (em especial o tom agressivo de algumas passagens). Não apenas ele a chama de volta ao mundo da honra; emprega também uma série de expressões gnômicas dignas de um *sottisier*. A notícia do casamento e a descrição de sua esposa (*elle est douce et bonne, elle a beaucoup de*

jugement et s'entendra à merveille à diriger un ménage, à tenir une maison) se dão em situação de oposição: Mazza está sozinha, e Ernest se casa; sua esposa, ao contrário de Mazza, não se entregará a uma relação adúltera; ela, ao contrário de Mazza, é doce e boa, saberá como comandar uma casa, *saberá, sobretudo, como se portar como uma mulher de respeito*. Se a urgência a Mazza de se voltar a ser uma mulher honrada é preponderante na carta, Ernest humilha-a ainda mais ao submetê-la a uma lógica pouco convincente: “si vous m'aimez comme vous le dites toujours, cela doit vous faire plaisir puisque je le fais pour mon bonheur”. E a frase definitiva: “N'avons-nous pas eu chacun ce que nous désirions?” Ernest, decerto; Mazza, absolutamente. A incompreensão de Ernest reside no fato de que julga que uma relação adúltera era apenas o que Mazza procurava. Mazza, por sua vez, se engana ao ver em Ernest o único foco de sua demanda amorosa. Não esqueçamos, contudo, a frase que ela deixa escapar logo após a consumação do adultério: “Oh! ce n'est pas là ce que j'avais rêvé.”

Ela se livrou do marido, mas Ernest encontrou uma esposa para si. Desenlace de um lado, enlace de outro, ambos coroados pela falha dos serviços postais. A letra, novamente, é inconseqüente, e um evento fortuito – o pedido do ácido prússico – torna-se uma sugestão funesta. A situação se repete: Ernest escreve com um objetivo, Mazza interpreta a letra de maneira particular. Curiosamente, o texto diz que se trata de “la lettre fatale”.

Mazza, finalmente, compreende que Ernest não passa de um “lâche”, que ela migrou de “l'abattement” a “rage” e “fureur” depois de sua partida; sua interpretação errônea de todos os fenômenos e seu julgamento ingênuo do caráter do amante são responsáveis por sua situação miserável, ela crê. Começa a metamorfose. “Elle courait éperdue, et puis elle tombait, se roulait par terre, [...] elle arrachait de sa tête des poignées de cheveux et ses ongles étaient rouges de sang.” O trecho impressiona.

Mais impressionante ainda é a consciência de sua corrupção. Ela compreende o grau irreversível de sua ferocidade – como a demanda amorosa, posta em evidência através dos sentidos, transformou-se gradativamente em maldade aleatória, sob a plenitude do desejo: “J’étais bonne alors quand tu me vis et maintenant je suis féroce et cruelle, je voudrais avoir quelque chose à broyer, à déchirer, à flétrir et puis après à jeter au loin comme moi.” Todavia, conscientizar-se da ferocidade não a torna mais branda. Ela pode notar a metamorfose, mas não move um dedo para reverter o processo. As possibilidades que se abrem a ela são a insistência na maldade aleatória, que apaziguaria sua frustração, mas nunca a calaria definitivamente, ou o suicídio, visando à morte do desejo, ao equilíbrio tanatóide. Seguindo a letra, ela faz uma visita ao químico e obtém o ácido prússico.

A ferocidade coroa o desfecho do conto (ou o desfecho coroa a ferocidade – uma inversão completamente aceitável). “Quand le commissaire entra – Mazza râlait encore.” Como um tigre, ela rugiu. Como uma serpente, “elle fit quelques bonds par terre, se tordit plusieurs fois, tous ses membres se raidirent ensemble.” Como uma ave de rapina, “elle poussa un cri déchirant.” É, de fato, uma metamorfose. Mazza e o significante finalmente se integram.

5.6. Adendo: A Letra Silenciada

Não há senão uma única carta de Mazza que chega ao leitor – a carta não propriamente de confissão, e sim de desafio, que ela envia ao comissariado de polícia, antes do suicídio. Ei-la: “J’amaï un homme; pour lui j’ai tué mon mari, pour lui j’ai tué mes enfants. Je meurs sans remords, sans espoir, mais avec des regrets.”

Um olhar incauto veria uma explanação condensada e justa da intriga do conto. Mazza amou um homem, matou os seus por conta do mesmo, não se arrepende do que fez, não tem esperança alguma, mas sente algo que define como 'regret'. A

tradução é difícil, pois somos tentados a pensar em 'regret' enquanto 'arrependimento'. A frase, contudo, seria paradoxal: ela sente remorso, mas não arrependimento. A melhor solução seria compreender *regret* segundo a seguinte definição (*Litttré*): “*déplaisir d’avoir perdu, ou de n’avoir pu obtenir quelque chose.*” E *remords* é “*le reproche que le culpable reçoit de sa conscience.*” Não sente remorso ou arrependimento do que fez, mas sente a perda de uma série de elementos tanto pré quanto pós-Ernest. Não sente por haver perdido o pudor, não sente por haver traído o marido, não sente por haver cometido assassinatos, não sente, enfim, por haver ferido aleatoriamente, ao crer-se a rainha dos condenados; sente, no entanto, haver perdido Ernest, que julga ser a resposta à demanda amorosa e, em última instância, ao desejo. Sente haver-se tornado má (pois, como ela mesma diz, era boa antes de conhecer o amante).

Não há, portanto, expiação, pois ela apenas tem nostalgia de coisas que foram e não foram, e nunca arrependimento por ter feito o que fez. O único pensamento contrário ao suicídio resulta de seu desejo de *continuar em sua empreitada da maldade*: “*Oh, je sens que je voudrais pourtant vivre et faire souffrir comme j’ai souffert.*” A única razão para viver é continuar a ferir.

Voltemos, contudo, à questão: por que as cartas de Mazza, com exceção da confissão ao comissário de polícia, são silenciadas? Ora, sabemos que Mazza escrevia a Ernest por conta da última carta que ele lhe envia: “*Pourquoi, madame, vos lettres sont-elles toujours aussi peu honnêtes, la dernière surtout?*” O silenciamento é tamanho que o narrador evita mencionar tais cartas, relegando ao discurso de Ernest, ofensivo e claramente incandescente, deixar o leitor ciente de sua existência. Segundo o amante, ela escrevia com constância, sendo, na maioria das vezes, pouco honesta: ele não pode compreender (ou prefere esquivar-se da compreensão) a demanda amorosa da amante. Ora, por que ela não sabe se comportar *honradamente*, ou seja, portar-se segundo as regras que, embora nunca escritas, suas amantes precedentes conheciam com clareza? Mazza é esposa; Mazza, sobretudo, é mãe. Não cai bem a um cientista que

está prestes a se casar ser importunado pela ferocidade amorosa de uma mulher que, no fim das contas, está vivendo em outro continente. É necessário ser explícito: “Ne pourriez-vous enfin avoir plus de bornes dans vos passions?”

Se o narrador cala as cartas de Mazza (e tampouco se preocupa com sua menção), cede-lhe, contudo, a voz narrativa. Logo após a carta de Ernest, Mazza se apossa da narração. A edição da *Pléiade* introduz seu discurso através de aspas, mas isso não condiz, no entanto, com a edição de Leclerc, fiel ao manuscrito, na qual a voz de Mazza irrompe em meio ao discurso do narrador, fazendo com que ele, embora temporariamente, desvaneça.

Que faire? Que devenir? J'avais une seule idée, une seule chose au cœur, elle me manque. Irai-je te trouver? mais tu me chasseras comme une esclave; si je me jette au milieu des autres femmes, elles m'abandonneront on riant, me montreront du doigt avec fierté, car elles n'ont aimé personne, elles; elles ne connaissent pas les larmes. Oh! tiens! puisque je veux encore de l'amour, de la passion et de la vie, ils me diront sans doute d'aller m'étaler quelque part où l'on vend à prix fixe de la volupté et des étreintes, et le soir, avec mes compagnes de luxure, j'appellerai les passants à travers les vitres, et il faudra, quand ils seront venus, que je les fasse jouir bien fort, que j'en donne pour leur argent, qu'ils s'en aillent contents, et que je ne me plaigne pas encore, que je me trouve heureuse, que je rie à tout venant, car j'aurai mérité mon sort!

Ou mãe e esposa, ou amante ciente dos limites da paixão, ou, como Mazza finalmente constata, a prostituta contente de suas funções. O desejo, tomado por Mazza como demanda amorosa, não mais podendo ter Ernest como objeto – ela finalmente compreende que o amante não voltará –, tornará à violência. Se não há mais quem amar, ela passa a odiar todos que estão à sua volta. Sem embargo, ela suplica (a Deus, a Ernest, a si mesma?): se ela fez sofrer por Ernest, por que Ernest, agora, decidiu fazê-la sofrer? Por que, então, o desejo enquanto falta tomou-lhe conta, “comme un homme qui serait ivre et qu'on forcerait à boire encore?”

Sua virtude é inexistente, esposo e filhos padeceram em suas mãos, mas o desejo permanece. Ernest, contudo, é insubstituível: como uma cisma, ela crê que a demanda amorosa por ele não é passível de encontrar novo objeto. É importante

ressaltar que a confusão que a personagem faz entre desejo e demanda tem papel central no desenvolvimento da narrativa. Se crê que Ernest é o único, e este único homem que pode amar não está perto dela, o desejo se manifestará em pulsões violentas. Demanda amorosa por outros, isso ela não pode aceitar. Sim, ela tem piedade das prostitutas e sente escárnio por eclesiásticos, mas não cederá, não se transformará em meretriz: Ernest despertou-lhe o que estava latente, e apenas *ele*, ela julga, a pode saciar.

É, contudo, o sentimento de ainda querer mais, mesmo em face à frustração, que leva Mazza à loucura. O que lhe resta, após a descrição que segue: “Tu m’as donné de l’amour, tu m’en refuse maintenant, et moi je l’ai nourri par des crimes; voilà qu’il me tue aussi.”? Fica evidente que o suicídio, interpretado erroneamente por Mazza como sugestão de Ernest (o pedido de ácido prússico), como já apontamos, ganha “contornos” de assassinato. Não, ela afirma, não tiro minha vida: tu, Ernest, a tiraste há muito tempo, quando me obrigaste, ela crê, a assassinar minha família para, então, juntar-me a ti!

“Plus je t’aimais, plus je t’aimais encore, comme ceux qui se désaltèrent avec l’eau salée de la mer et que la soif brûle toujours.” Trata-se, finalmente, da constatação de que a demanda amorosa está infinitamente aquém do desejo. O desejo é soberano, e se ela o toma por demanda, frustra-se, pois a satisfação não virá, mesmo após os momentos em que estava com Ernest. Mazza afirma que a felicidade não passa de um sonho, e a virtude, uma palavra. Resta-lhe a tumba. Retornamos a um dos problemas centrais do conto, a saber, a incapacidade de interpretar corretamente os eventos que assolam as personagens. Mazza confunde desejo e demanda, acusa Ernest de ser a causa de sua morte (assassinato, portanto, e não suicídio), quer continuar vivendo para fazer com que os outros sofram como Ernest a fez sofrer, mas a tentativa de realizar o desejo através da demanda é impraticável: como bem descreve, é matar a sede com água salina. A interpretação incorreta de seu desejo, a que não tem acesso, está claro, faz com que Ernest se torne a ela uma obsessão: crê que com ele encontrará a

satisfação; não a encontra, contudo, e isso a insere na repetição. Ela continuaria tentando satisfazer-se com ele *ad infinitum*.

Mazza, enfim, adquire função de sujeito através da fala: se rouba ao narrador o direito ao discurso, ela o faz para certificar-se de que *é*, para reconhecer-se como sujeito, visto que sua existência terá fim em breve, ressaltamos, pelas mãos de Ernest. “La mort! plus rien, quoi? des ténèbres, une tombe, et puis... l’immensité du néant.” Haveria, contudo, o restabelecimento do equilíbrio das pulsões depois da morte, ela se pergunta. “La tombe? que sais-je?” Deparada com o Real, averiguando a intensidade do desejo, ela contesta o niilismo da morte, mas não lhe restam opções, pois crê que o fim de sua vida não é ato voluntário, e sim ocasionado pelas ações de Ernest. Sua voz se cala depois de compreender a inevitabilidade da morte: “Je le saurai.”

6. Fantasma

Como vimos anteriormente, o pudor apenas é dilacerado após o *je t’aime* da primeira carta. Ainda que a expressão houvesse saído fortuitamente da boca de ambos, é apenas sua institucionalização, que se dá através da letra, que tem o poder de desestruturar Mazza. Ora, o que precede a carta se subdivide em duas situações centrais: a primeira, em que Ernest e Mazza, entregues à languidez da paixão, lamentam as leis sociais que lhes proíbem o amor; a segunda é marcada pelos devaneios de Mazza.

Salientamos que a primeira categoria é narrada sucintamente. São poucos os instantes em que o conto focaliza Ernest, dando preferência, assim, à figura de Mazza. Entre a apresentação das personagens – após a descrição filosófica – e a primeira carta, há pouco que refira aos momentos entre os amantes. Por se tratar de um conto filosófico, há, decerto, uma série de máximas, que Flaubert emprega com certo pedantismo, próprias de um “*écolier de Rhétorique*”, como ele mesmo escreve. Tais máximas quase sempre concluem um pequeno ciclo: Mazza, desligando-se pouco a

pouco do mundo em que se encontra (mãe e esposa), apresentada à sensualidade e identificando-se com ela, devaneia; após cada momento de devaneio, a máxima surge, como para oficializar e justificar o que foi dito.

Não raro, tais devaneios atravessam a narrativa e são comuns a todas as fases afetivas de Mazza. Primeiramente, antes de a relação adúltera se consumir, sua simples sugestão apavora a protagonista. Surge, projetado no teto de sua alcova, o olho de um condenado que a fita, por sua rendição ao adultério iminente. O fantasma irrompe, no texto, imediatamente após o anúncio da carta escrita (“Demain je vous écrirai”). Leiamos o trecho com cuidado:

Mazza resta l'âme indécise et toute flottante entre des oppressions étranges, des pressentiments vagues, des rêveries indicibles. La nuit elle se réveille —, sa lampe brûlait et jetait au plafond un disque lumineux qui tremblait en vacillant sur lui-même comme l'œil d'un damné qui vous regarde.

Trata-se claramente de uma comparação. Podemos observar que o texto não determina categoricamente a ocorrência de uma alucinação — Mazza não vê o olho do condenado, ela vê o halo de luz projetado no teto por sua lâmpada. Esse halo de luz é similar ao olho de um condenado. Todavia, isso não anula a leitura fantasmática do trecho.¹⁶⁸

Lembremos, como breve parêntese, que partes corporais desconectadas do restante do organismo constituem uma tradição ao longo da história literária e são comuns na produção do século dezenove. Podemos encontrar textos que abordam mãos (Maupassant, *La Main d'Ecorché*, Nerval, *La Main Enchantée*, Verlaine, *La Main du major Müller*), pés (Gautier, *Le Pied de la Momie*), olhos (Poe, *The Tell-Tale Heart*), narizes (Gógol, *O Nariz*) etc. que se desvinculam de seus corpos para, desse modo,

¹⁶⁸ Cabe mencionar que nos textos de juventude a presença de comparações explícitas é abundante. Mesmo quando há metáforas ou alegorias, elas são, na maioria das vezes, explicadas pouco depois. Não há, portanto, sutileza no que é escrito: Flaubert sente a necessidade de digerir a seu leitor as imagens que constrói.

desempenhar algum papel eminente na narrativa, quase sempre providos de vontade própria.¹⁶⁹

O olho julgador é ao mesmo tempo projeção de um desejo e, funcionalmente, sua censura. Não se trata apenas de um olho, mas do olho de um condenado. A força do desejo está intimamente ligada à força da censura: o olho a atormenta, a julga, a observa: ele é também o microscópio que permite enxergar o que ocorre na alcova, lugar clássico do adultério e da sensualidade. O olho é a testemunha ocular do adultério que não tardará a tomar corpo; ao mesmo tempo, o fato de o olho pertencer a um condenado paradoxalmente serve como suporte aos afetos de Mazza. Por essa razão dissemos que o olho não é somente a materialização da censura, mas também do desejo. Ao se projetar num condenado e olhar para si mesma, Mazza passa a ser, ela mesma, a condenada.

O olho é um dos elementos próprios aos quais o sujeito nunca tem acesso: ele vê apenas o olho do outro. A situação especular é evidente: ver um olho, seu próprio olho, exatamente como o outro o vê. Esse caráter narcísico aponta para uma projeção do sujeito no fantasma, ponto em que desejo, sujeito e objeto se ligam numa teia complexa. Trata-se, em última instância, de olhar para si como apenas o outro pode ver, fazendo do fantasma a concretização do desejo de ver e da censura que vem do outro. No limiar do adultério, Mazza repreende-se com seu próprio olho, ela mesma paira no teto para observar-se, prostrada pela volúpia, sobre a cama.

Logo, toda a alcova prepara a Mazza uma sinfonia fantasmática: os vidros tremem, a madeira da cama se põe aos gritos, uma série de imagens assustadoras circundam-na. A situação de prazer e dor simultâneos — o desejo que irrompe e a

¹⁶⁹ Especificamente sobre o olho, convém lembrar o primeiro capítulo de Lombardo (1985), *Une Histoire de L'Œil*, que trata do papel do olho na ficção de Poe (em especial, no conto *The Tell-Tale Heart*, em que um olho — o Olho do Mal — provido de vontade própria leva o narrador ao assassinato). No Brasil, veja-se, à guisa de exemplo, Passos (1995), que propõe uma leitura psicanalítica da tópica da mão provida de vontade, identificando, nesse procedimento, traços do *unheimlich* freudiano. De volta ao olho, Paul Auster, em sua perspicaz novela *Ghosts*, reinsere a tópica no fim do século XX, chamando a atenção do leitor para o trocadilho entre *Private Eye*, que significa detetive, e *Private I* (*Private Investigator*, *Private I*, *Eu Privado*), dando, assim, ao olho caráter fundamentalmente subjetivo.

censura que lhe é conseqüente — é textualizada como “pensées indéfinissables [...], pleines tout à la fois de tourments et de voluptés.” A teoria do fantasma encontra eco claro nas próprias palavras do narrador: esse pensamento atormentador e prazeroso “prend une forme et um corps”, tornando-se, inclusive, “une image — et une image que vous fait pleurer et gémir.” Seguem-se duas figuras, que surgem nas noites de insônia: uma delas, pálida, sentada aos pés da cama, tem olhar triste; a outra, aos prantos, vestida em trajes de festa, ou talvez coberta de véus negros, fala e olha languidamente. Assim como o olho, a voz também nunca é acessível ao sujeito que a possui. Nunca se sabe como o outro a escuta. A situação ocular explicitada acima ocorre, também, com a voz do fantasma.

Flaubert fez o que nos dispensamos fazer até agora. A idéia da alucinação enquanto manifestação distorcida de um desejo é compartilhada por aqueles que se interessam pela teoria psicanalítica.¹⁷⁰ Entretanto, antes mesmo de fazer parte do arcabouço da Psicanálise, o fantasma já era tópica literária; especialmente em *Passion et Vertu*, ele desempenha papel central, conforme já sugerimos. Toda a degradação de Mazza é acompanhada de inúmeras manifestações que ora a afligem, ora a consolam. Esse primeiro fantasma (olho do condenado, seguido da sinfonia dos objetos e do pensamento que se materializa em imagens escabrosas) tem a vantagem de ser marcado por uma explanação do narrador a respeito de sua natureza. A partir desse momento, sua irrupção não é necessariamente explícita e nem mesmo justificada. Pouco a pouco, a interação de Mazza com seus fantasmas se torna menos diáfana: a fronteira que separa fantasma de realidade interna ao conto é lentamente embaciada; fica difícil ao leitor, nesse sentido, distinguir entre alucinação da personagem e o mundo que Mazza habita.

O que pretendemos fazer é denunciar, em diferentes graus, a maneira pela qual ocorre sua interação com tais fantasmas que ou a atormentam ou a envolvem

¹⁷⁰ Em termos gerais, o fantasma é uma formação imaginária e disfarçada que dá pistas sobre o desejo do sujeito. Freud e Lacan trataram extensivamente do tema. Para conceituação detalhada do fantasma, cf. o caso de Anna O. e o Seminário XIV de Lacan, *La Logique du Fantasme*.

em deleite quase febril. O fantasma, na obra relacionado à transgressão, confirma sempre sua disposição afetiva, ora a impulsionando a atos de escárnio e de maldade aleatória, nos quais a personagem se regozija, ora sublinhando sua entrega irreversível à ferocidade. A leitura do conto sob a ótica fantasmática ajudará a compreender diversas instâncias do desejo, não apenas aquele identificável como pertencente à personagem, mas também aquele que é primordialmente mola propulsora da escritura, ainda que acreditemos que ambos sejam complementares, ou melhor, indissociáveis.

Passaremos, portanto, ao objeto de estudo supra-exposto, respeitando sua ordem de ocorrência na narrativa.

Após a primeira carta, ainda antes da relação adúltera se consumir, Mazza parte, às sete horas da manhã, para a casa de Ernest. A escadaria que conduz à alcova é longa, na realidade, “d’une interminable longueur.” Prestes a desmaiar, Mazza “crut alors que tout tournait autour d’elle et que des voix basses chuchotaient à ses oreilles en sifflant.”

O *fantasme* (no sentido psicanalítico) está, aqui, próximo do *fantôme* (espectro, assombração): hesitante na escadaria, que parecia se distender diante de seus olhos, acometida de falta de ar, Mazza se encontra em vertigem e passa a ouvir vozes que sussurram em seus ouvidos. Do mesmo modo que o olho do condenado e a voz lacrimosa da figura que surge em sua alcova, uma nova sinfonia, agora de vozes, se instala ao seu redor.

Lembremos que Mazza dirige-se à casa de Ernest com um pretexto: nunca mais o ver, como ela dirá a ele. Os momentos de sedução, aniquilados pela primeira carta, não deixam mais espaço ao flerte: restam-lhe duas opções. Ela pode entregar-se ao adultério ou recusá-lo, em nome de sua reputação e de sua honra. Lembremos novamente, no entanto, que após ler o *je t’aime* da carta — o peso do significante escrito —, Mazza pensa consigo que poderá finalmente olhar para Ernest sem enrubescer; ela não mais precisará de pequenos caprichos femininos para que ele

finalmente se entregue a suas graças. A intenção é clara: não há mais sedução; trata-se, enfim, do momento da consumação.

Tenhamos em mente que, como vimos, a carta lhe dilacera o pudor, e o narrador nos informa que, uma vez destruído, nada resta à mulher, a não ser a brutalidade do sensualismo. A carta põe fim à sedução e valida, por assim dizer, a relação adúltera.

A vertigem está, novamente, inscrita em situação dúbia: vertigem sensual, ou vertigem que conota culpa? As vozes incitam-na ao adultério ou censuram-na? O texto cala os sentidos da vertigem, bem como os dos sussurros das vozes. A enorme escadaria deixa-a fragilizada, acreditando que vai desmaiar.

Diante da porta de Ernest, Mazza estende a mão tremente em direção à sineta e, “quand elle entendit son battement perçant et répété, il y eut un écho qui résonna dans son cœur, comme par une répulsion galvanique.” Mazza pressiona a campainha: o eco ressoa em seu coração, como numa corrente elétrica que separa dois pólos. O som da soneta e seu batimento cardíaco repelem-se mutuamente. O desejo da permanência entra em contato com sua respectiva censura, ceder ao adultério iminente ou partir, ainda velada de negro, e cruzar a mesma Pont des Arts que a trouxera à residência de Ernest.

Ernest compreende perfeitamente a ambigüidade da vinda de Mazza: ao vê-la e tomar ciência de que ela está lá para dizer-lhe que “c’est la dernière fois que je vous parle”, ele interpola: “Vous êtes ici. Mazza, vous êtes venue chez moi. Oh ne niez pas. Je connais les femmes.”

A *coquetterie* de Mazza, agora forjada, não lhe deixa espaço para receios. Os fantasmas instalados, Mazza, prestes a desfalecer, *tutoit* Ernest pela primeira vez, fato coincidente à consagração do adultério: “Je t’aime plus que ma vie, tiens je me donne à toi.”

A coerência interna do texto é facilmente identificável. De certa maneira, as duas cenas fantasmáticas que Flaubert nos apresenta até o instante marcam um estado de receio de Mazza ante o desejo. O pudor rasgado após a carta revém, mas com ares de forja: após a carta, não há mais espaço para manifestações recatadas.

O adultério finalmente levado a cabo prima pela justaposição antitética de sutileza e ousadia: “Et puis là, entre les quatre pans d’une muraille, sous les rideaux de soie, sur un fauteil — il y eut plus d’amour, de baisers, de caresses enivrantes, de voluptés qui brûlent, — qu’il n’en faudrait pour rendre fou ou pour faire mourir.” Após o momento sensual, a visão de Ernest a respeito de Mazza — apenas outra mulher para sua lista de sedução — aproxima-a da meretriz: “Et puis quand il l’eut bien flétrie, usée, abîmée dans ses étreintes, — quand il l’eut rendue lasse, brisée, haléte, quand bien des fois il eut serré sa poitrine contre la sienne et qu’il la vit mourante dans ses bras, — il la laissa seule et partit.”

A partir daí, há pausa nas irrupções fantasmáticas. Mazza descobre o prazer — e a dor, é importante ressaltar — e não tem dúvida alguma da resolução tomada. Como ela mesma verbalizou, entrega-se a Ernest. Um pouco decepcionada com a mediocridade do momento sensual, ela tem a intenção de, a cada novo momento íntimo com seu amante, tentar ultrapassar a infinitude do desejo, o que a lança em imediata frustração. Atrás do prazer e da volúpia, deve haver, para ela, prazer e volúpia ainda maiores.

É justamente nesse ponto que a abordagem flaubertiana da personagem toma novos matizes. A sensualidade é, lentamente, tomada por Mazza como demanda amorosa, o que a lança numa constante indagação da natureza de seu desejo. Quando o objeto no qual ela concentrou suas buscas sensuais a abandona, os fantasmas ressurgem, porém com o poder de afastá-la irrevogavelmente da realidade interna do conto.

O momento da re-irrupção fantasmática é resultado imediato da partida de Ernest. Como seu marido “voyageait en Allemagne, personne ne pouvait donc

l'arrêter dans sa volonté.” Em direção ao mar, portanto, encafuada numa caleche que sai em disparada ao Havre. O mar irrompe constantemente durante o percurso. A cada curva da estrada, a cada colina, Mazza via “apparaître la mer, but de ses désirs et de sa jalousie puisqu'elle allait lui enlever quelqu'un de cher à son cœur.” Trata-se, aí, de fantasma explícito, seguido de outro, quando ela finalmente chega ao mar:

A peine descendue elle courut au bout de la jetée et regarda sur la mer... Une voile blanche s'enfonçait sous l'horizon. Il était parti — parti pour toujours e quand elle releva sa figure toute couverte de larmes elle ne vit plus rien... que l'immensité de l'Océan.

Trata-se de uma imagem sugestiva da fuga do amante. A questão é saber se podemos arriscar chamá-la de fantasma, especificamente um desejo que se torna aparição. Pode-se argumentar que se trata de uma passagem estilizada, de modo a fornecer ao texto força dramática em um momento deveras crucial. Por um triz Mazza não alcança seu amante, não lhe pode tocar, o abraçar, o convencer de não partir, de permanecer na França, pois ela encontraria uma solução à situação de ambos. A construção da imagem da vela desaparecendo no horizonte recheia o momento de “literariedade”, por assim dizer.

De fato, a vela pode ser um item do “real” externo à personagem, pode ter havido tal coincidência da chegada de Mazza ao mar no instante em que a vela desaparecia no horizonte; enfim, a construção da cena, calcada em fins estéticos, pode apenas significar uma superelaboração, de modo a deixar o texto mais “literário”, ou ainda mais agudo, no sentido retórico, isto é, de fazer uso de uma figura de linguagem a fim de causar deleite no leitor. A escritura, por sua vez, toma recursos estéticos enquanto elementos de formação, paralelos ao processo de desejo, e, como consequência, faz deles seus colaboradores: é o desejo fantasmático que desponta.

O desaparecimento de Ernest será definitivo, e o único traço de sua existência se dá na letra, através das cartas que envia a Mazza. Ele passa da presença à escritura, infinitamente mais fantasmática (e angustiante) para Mazza. Metonímia

explícita sustentada pela metáfora: a vela penetra o horizonte, como propõe o texto; instantes após, não há mais vela, há apenas a imensidão do oceano. A fluidez da vela que desliza sobre o mar (lembremos que o barco está ausente) serve de suporte à irrupção fantasmática.

O caráter fantasmático da vela é facilmente sustentado pelo desenvolvimento textual: toda a natureza que rodeia Mazza parece apiedar-se de seu infortúnio: uma brisa do sul lançava-lhe no rosto uma frescura salgada, as ondas vinham morrer aos seus pés, as nuvens negras davam-lhe a impressão de que o céu se poria a suspirar, o mar cantava lugubrememente. Mazza não demora a identificar a “sauvage harmonie” da natureza, fascinando-se com sua potência, com os ruídos que, numa linguagem própria, lamentavam suas tristezas. Mazza é inclusive comparada à flor que, nascida entre os rochedos, é arrancada pelas ondas do mar: “la fleur était comme elle, enlevée par la vague dans la fraîcheur du printemps.”

Ora, a tópica romântica do homem prostrado diante da magnitude da natureza é facilmente perceptível no trecho mencionado. O que chama a atenção é justamente o papel coadjuvante das forças naturais na constituição do fantasma. Diante do mar feroz, Mazza escuta, inclusive, a voz do abismo que se formava pouco à frente de seus pés, chamando-a à morte, convidando-a a atirar-se. “Tout était triste comme elle dans la nature, et il lui sembla que les vagues avaient des soupirs et que la mer pleurait.”

O narrador, sempre esquivo, afirma, entretanto: “Je ne sais cependant quel misérable sentiment de l’existence lui dit de vivre”: Mazza retorna à caleche, com destino a Paris. A partir desse momento, haverá à nossa heroína, não importando as circunstâncias em que a mesma se encontre, a chance do surgimento de novos fantasmas, bem como um desfile de pessoas que a enojam ou a importunam. Isso dará a ela a oportunidade de exercer a maldade e, como consequência, consolidar a ascensão da ferocidade, outrora latente e disfarçada pelo pudor, depois abafada pela sensualidade

repartida com Ernest, mas finalmente descontrolada, diante da frustração decorrente da partida de seu amante e, em última instância, de sua própria situação desejan- te.

A falta do amante é a falta do objeto; a vela que desaparece no horizonte — lembremos que nem ao menos temos o barco, e sim a vela — nada é que uma sinalização do desejo enquanto falta: querer beber a água do mar para saciar a própria sede, procurar um prazer e uma volúpia ainda maiores por trás do prazer experimentado com o amante, a busca do infinito, portanto, como bem aponta Unwin (op. cit.). Ora, se após o momento de prazer há uma insatisfação geral (a busca por um prazer mais vasto), fica claro que Ernest funciona apenas como idéia fixa, como um ponto de encontro de uma série de pulsões que levam Mazza do recato ao crime. Depois dos instantes sensuais, Mazza chora, pois não se sente satisfeita. O texto não é sutil nesse aspecto: “Car elle avoit une soif inépuisable d’amours infinis, de passions sans bornes.” É a sede de ter sede, a fome de ter fome. Esgotar-se na volúpia para atingir o prazer perpétuo, o infinito, dito de outro modo.

Enfim, a lógica do fantasma é ditada por uma série de elementos. Fundamentalmente, não é possível dissociá-lo da transgressão, da contestação à Lei: adúltera, criminosa, nociva, Mazza, no contexto dezenoveano, estava fadada à exclusão. A paixão destruiu-lhe a honra; a maldade posta em prática é uma maneira de fugir à repressão, mas ela não basta: a irrupção do fantasma garante a Mazza a primazia do desejo. Nesse sentido, sua plenitude é exercida muito mais através do fantasma que nos momentos de crueldade aleatória. A infração da Lei é necessária, pois a realização do desejo lhe é negada; tampouco lhe é possível lidar com ele. O mundo ao seu redor (exterior) estimula as pulsões e desperta o fantasma; o último, por sua vez, tem a capacidade de alterar o mundo ao seu redor. Por isso a proliferação de vozes que sussurram, de olhos que condenam, de velas no horizonte. Ver e ouvir o *mundo*, ver e ouvir o *mundo transformado*. Se a maldade posta em prática visa a calar o desejo, ele irrompe, pleno e inabalável, nos fantasmas que a confrontam.

7. *Passion et Vertu* e o Mundo Misógino

Geneviève Fraisse (Duby e Perrot: 1991) assim escreve sobre a situação feminina no século XIX:

[...] a mulher pode ser filha, esposa e mãe, e irmã; só esta última relação com o homem [...] é portadora de uma relação de igualdade. Na partilha entre a família e a cidade, só o homem circula entre as duas. Ele pode assim dissociar em si mesmo a universalidade de sua cidadania da singularidade do seu desejo, e beneficiar desse modo da realização das duas; aí se encontra uma liberdade, um reconhecimento de si mesmo a que a mulher não tem acesso. Ela possui apenas a universalidade da sua situação familiar (esposa, mãe), sem possuir a singularidade de seu desejo. Por fim, na dialéctica entre a família e a cidade, esta última, sob o nome de comunidade, funda-se numa repressão positiva da feminilidade que não poderia no entanto desaparecer; a feminilidade torna-se a ‘eterna ironia da comunidade’ (p. 63).

Fica claro o papel doméstico atribuído à mulher. Seu universo, como sugere a autora, é restrito ao círculo familiar, e o marido seria seu único acesso à vida pública: é por meio dele que ela se insere na sociedade. O advento da burguesia retira-a dos salões, e é enquanto mãe e esposa que a ideologia do dezenove a constituirá. Ora, Anne Higonnet (*ibid.*) afirma que, “nas primeiras décadas do século XIX, a ideologia burguesa situava decididamente as mulheres virtuosas em casa” (p. 327). Isso obviamente pressupunha a submissão ao marido de forma incondicional: se ser virtuosa é estar em casa, e se o marido é o elo entre vida doméstica e vida pública, se, enfim, o mundo masculino dita claramente as regras matrimoniais, impondo, como consequência, parâmetros ao desejo feminino, “as mulheres consideradas felizes em casa são, na óptica do tempo, aquelas que se adaptaram ao marido.”¹⁷¹ E o discurso sobre a sexualidade feminina obviamente estaria calcado no total aniquilamento das pulsões eróticas por parte da mulher enquanto esposa e mãe: “negada a sexualidade

¹⁷¹ Knibiehler, Yvonne. *Corpos e Corações*. In: Duby e Perrot (op. cit.), p. 396.

feminina, falar de sexo no século XIX é contrapor, para reforçar, a imagem assexuada da mãe a mulheres de vida sexual ‘desordenada’.”¹⁷²

Neste último tópico, propomos fazer uma leitura de *Passion et Vertu* relacionando o texto à ideologia sobre a mulher que vigorava em sua data de produção, de modo a sublinhar em quais termos Flaubert se afasta e, paradoxalmente, se aproxima da mesma.

A pequena introdução que vimos de fazer tem função contextualizante. É preciso afirmar que não temos ambições de propor uma leitura da mulher na obra de Flaubert, e tampouco aventurar pelas polêmicas veredas da teoria literária que situam o papel da História na ficção.¹⁷³ Ficaremos unicamente restritos a *Passion et Vertu*.

Ora, está claro que, se o feminismo ganha força no século XIX para, então, gerar frutos concretos ao longo do século XX, o texto flaubertiano, produzido em 1837, está ainda bastante ligado à ideologia sobre a mulher que expomos acima. Mazza é fundamentalmente uma mulher doméstica. Na leitura usual sobre o conto, como a de Jean Bruneau (op. cit.), Mazza é vítima da sociedade em que vive. Não pode se submeter idéias feitas que lhe são impostas, e seu adultério é sinal de inconformismo libertário. A leitura é legítima, mas ela mascara certa ideologia de reforço à opressão feminina, que se desenvolve sub-repticiamente no texto.

Voltemos a Bruneau, que identifica o artigo da *Gazette des Tribunaux* como fonte incontestável de *Passion et Vertu*. Cabe retornar aos comentários do autor:

Se Flaubert segue, desse modo, ponto por ponto a “moderna Brinvilliers”, ele dá a sua narrativa, no entanto, outro sentido. Enquanto a *Gazette* relatava com horror e medo as ações monstruosas de Mme N... e insistia, por exemplo, na conduta razoável de seu amante, Flaubert toma a defesa de Mazza e faz de Ernest uma personagem ignóbil, incapaz de sentir a paixão do amor (p. 135).¹⁷⁴

¹⁷² Walkowitz, Judith. *Sexualidades Perigosas*. In: Duby e Perrot (op. cit.), p. 403.

¹⁷³ Compagnon (op. cit.) propõe um excelente balanço das principais idéias sobre Literatura e História que a Teoria Literária desenvolveu, em especial durante os anos de ebulição do Estruturalismo e da Desconstrução na França e nos EUA. No fim do capítulo (*L'Histoire*), o autor tenta conciliar a divergência entre Teoria e História Literária, de modo a re-inserir o papel da História nos estudos literários.

¹⁷⁴ “Si Flaubert suit ainsi point par point la ‘moderne Brinvilliers’, il donne pourtant à son récit un tout autre sens. Alors que la *Gazette* relatait avec horreur et effroi les actions monstrueuses de Mme N..., et

O distanciamento de Flaubert da ideologia da época estaria identificável, portanto, em sua defesa dos sentimentos de Mazza, vítima de um mundo viril que determina em pormenores os vetores da virtude feminina. Seu crime, nesse sentido, teria sido amar demais, entregar-se à paixão por um homem abjeto incapaz de corresponder os sentimentos que ela lhe dirigia. O jovem Flaubert, que estenderia seu inconformismo a seus personagens, desde já parece compreender a situação feminina e escreve uma trama com toques folhetinescos em que não resta nenhuma solução à personagem senão o suicídio, uma vez que a virtude foi destruída devido a uma combinação de paixão e revolta, devidamente acionadas pela conduta desprezível do amante.

O que tal interpretação cala é o reforço de uma concepção misógina da mulher: se, por um lado, Flaubert identifica os parâmetros impostos pela ideologia burguesa, a única possibilidade de fuga é apresentada segundo a imemorial configuração da mulher enquanto manifestação do maligno. Discorreremos brevemente sobre as fontes judaico-cristãs de tal conjunto de convicções, de modo a melhor denunciar sua persistência no texto flaubertiano e, em segundo plano, no texto sartriano.

Dentre diversos críticos, Delumeau (1989) traça um interessante panorama do pensamento ocidental sobre a mulher enquanto “agente de Satã”, de acordo com suas palavras. Imediatamente indicando a contradição da posição masculina ante a mulher (“da atração à repulsão”, “da admiração à hostilidade”), o autor sugere que, ao longo das eras, o universo masculino sempre sentiu medo do outro sexo, em especial em sociedades patriarcais (p. 310). Quanto à aproximação que se fez da mulher a Satã, escreve: “Uma diabolização da mulher – que se encontra, lado a lado com a sexualidade, desonrada –: eis o resultado a que chegam em um ‘clima dramatizado’

insistait, par exemple, sur la conduite raisonnable de son amant, Flaubert prend la défense de Mazza et fait d’Ernest un personnage ignoble, incapable de ressentir la passion de l’amour.”

tantas reflexões clericais sobre o perigo que representa então para os homens de Igreja – e para a Igreja inteira que eles anexam – o eterno feminino” (p. 327-8).

A misoginia, no entanto, não ficaria restrita à teologia: também as ciências médicas dela tomariam partido, afirmando a “inferioridade estrutural da mulher” (p. 330) e sua imperfeição se comparada ao homem – a mulher seria, nesse contexto, um “macho mutilado” (p. 333). No campo legal, a repulsa às mulheres é também instaurada: os juristas defendem que são “menos providas de razão que os homens”, “faladoras, sobretudo as prostitutas e as velhas”, “ciumentas”, sendo “capazes dos piores delitos, *como matar o marido e o filho que tiveram dele*” (p. 334, grifo nosso). A mulher é “mais má ou, no mínimo, mais leviana que o homem” (p. 336). Além disso, “o furor feminino é freqüentemente de base erótica” (p. 346). Enfim, a cultura ocidental “busca reforçar o controle desse ser [a mulher] demasiadamente próximo de uma natureza da qual Satã é ‘o príncipe e o deus’ ” (p. 349).

Examinando as formações imaginárias sobre o Diabo ao longo da Idade Média e da Idade Moderna, Nogueira (2000), por sua vez, escreve:

Incorporando, pois, todas as crenças da Antigüidade, amplificado pelo discurso da Igreja, o Diabo preside a vida da comunidade cristã. Em toda parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido. E sua vítima é, por excelência, a *mulher*. Porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem, segundo os textos bíblicos [...] e os primeiros teólogos cristãos (p. 42).

Em outro escrito (1991), Nogueira tece um longo comentário sobre a visão do feminino enquanto demoníaco. De maneira a melhor construir nossa abordagem, faremos pequeno panorama das idéias expostas no capítulo em questão.

O autor imediatamente identifica uma concepção que lhe parece curiosa: autores que propuseram a revolta feminina à misoginia medieval a sustentavam a partir de “teorias pseudopsicológicas” ou conceitos “de ordem biológica”, de maneira a justificar certa “tendência física” ao sobrenatural, o que “transforma [a mulher] em um ser delirante” (p. 104).

Após apresentar uma série de perspectivas que toma como evidências do medo à mulher, que data da Antigüidade Clássica (o mito de Pandora, para os gregos, excertos da Bíblia, textos teológicos de São Tomás de Aquino, fragmentos de obras medievais), o autor afirma: “A mulher é aviltada e degradada pelos eruditos e magistrados [...], que afirmam [...] a malignidade e a incompetência femininas. O sermão, meio eficaz de cristianização a partir do século XIII, além de implantar um pânico coletivo, [...] difundiu e imprimiu [...] o medo eclesiástico à mulher” (p. 106).

A inferioridade feminina é, nesse contexto, revigorada pelo destacamento da superioridade masculina. Caso a infelicidade da mulher ante a repressão masculina a levasse a atos criminosos, as justificativas fundavam-se do seguinte modo: “Muitas mulheres enfatizavam nos processos o fato de terem sido seduzidas pelo Demônio, quando estavam tristes, desalentadas ou mesmo desesperadas pela solidão ou, para o caso das casadas, pelos maus-tratos do marido” (p. 108).

O autor sugere que a “real fragilidade da posição social da mulher [...] tornava-a um ser que podia ser acusado com facilidade, uma vez que o poder político, legal, financeiro ou mesmo físico do homem poderia provocar represálias” (ibid.).

Mais interessante para nós é o seguinte comentário do autor:

Enfim, a sensualidade e a sexualidade, basicamente sãs e naturais, reprimidas e sufocadas na tentativa de viver – e fazer com que os outros vivessem – um ideal de vida sublime, criam uma tensão emocional na coletividade. Em todo o mental coletivo paira a imagem de seres frágeis, ineptos e que devem ser tutelados: as mulheres. E é neste grupo feminino que a tensão emocional transborda em um erotismo forte e sem freios, impossível de ser controlado, uma vez que já é fruto de uma repressão material e mental. (p. 112).

Pensemos exclusivamente em *Passion et Vertu* – em Mazza, portanto. A repressão social sofrida pela personagem, “censor externo” a seu desejo e pulsões, leva-a eventualmente ao crime. A vingança contra a frustração imposta pelo meio em que vive nunca é, como vimos, voltada ao algoz explícito – Ernest, a saber –, e sim à sociedade que a rodeia, cujos valores lhe impedem o acesso ao contentamento, à

realização pessoal. Qual é a visão, portanto, que se faz de Mazza, a adúltera traída por seu amante? Ora, por ser adúltera, é transgressora. Por outro lado, é vítima, pois o amante que a retirou do limbo, emprestando palavras sartrianas, a abandona. O que lhe resta?

As soluções encontradas por Flaubert inserem Mazza irrevogavelmente no âmbito da maldade, do ódio randômico, do crime. Seu primeiro “delito” é zombar dos recém-casados, sujando-lhes as vestimentas com a saliva dos cavalos e com a poeira levantada por sua caleche. Pouco a pouco, seu mundo se torna o inferno, Deus, objeto de desdém, e Satã é a única solução que ela encontra. Mazza quer esmagar os casais felizes com que se depara com a força de seus pés (p. 292), atormenta os tementes a Deus com olhares lascivos (ibid..), encontra delícias inefáveis no orgulho e no desprezo, especialmente ao cuspir violentamente nas portas das igrejas (p. 293). “[...] Cette pauvre femme pleurait et maudissait Dieu, qu’elle appelait l’enfer a son secours et se roulait en demandant si Satan enfin n’arrivait pas” (p. 294). Diante da frustração, da falta e da confusão entre desejo e demanda amorosa, ela se torna uma mulher maldosa, bem como queria e pregava a misoginia ocidental.

Fica claro que Flaubert, apesar de seu esforço de valorização do desejo feminino e de repúdio à ideologia burguesa que via a mulher como ser doméstico, reprodutor e submisso ao *pater familias*, sutilmente reconfirma o estereótipo da mulher que, recusando a sujeição à Lei, torna-se má e criminosa. Os assassinatos de marido e filhos não têm apenas função pragmática (ver-se livre de quaisquer laços matrimoniais para, então, entregar-se a Ernest): são cometidos com impiedade e satisfação. Quando a comitiva parte com o corpo de seu esposo, Mazza imediatamente “se jette sur le lit mortuaire, s’y roule à plaisir en criant dans lès accès de sa joie convulsive” (p. 295). À morte dos filhos, segue-se uma noite “passée dans le delire et l’agitation, mais le delire de la joie e de l’espérance”, “[...] elle passa la nuit heureuse et confiante, l’âme calme et la joie dans le cœur. Pas un remords ni un cri de douleur [...]” (p. 296). Quando ela se

suicida, lembremos que sua carta desafiante à Lei informa que não sente remorso, apenas sofre por haver perdido Ernest. Não há, ao contrário da *Bovary*, uma epifania expiatória (o abraço a Berthe, o pedido de perdão a Charles, a visão do cego). Mazza perece na plenitude do desejo, na certeza de que sua maldade é essencialmente justificável.

Não é difícil vislumbrar a tênue misoginia de tal retrato de Mazza. Nogueira, nas obras que acima citamos, esclarece que a identificação entre mulher e diabo tem raízes na doutrina judaico-cristã, atingindo, provavelmente, seu clímax durante a Idade Média. Haveria resquícios, no entanto, ao longo da Idade Moderna. Ao recusar a maternidade e o matrimônio, Mazza se insere na tradição que enxerga a mulher adúltera como bestial, seus crimes como sinal de maldade encarnada: transforma-se, assim, em assassina. Nesse sentido, ao refutar a ideologia opressora, Mazza cai na armadilha montada pela ideologia de que tenta escapar. Ora, tal ideologia reserva às mulheres que a ela não se submetem o discurso da maldade como única saída. Nesses termos, Flaubert constrói uma narrativa de defesa do direito feminino ao desejo e de condenação à conduta masculina diante do mesmo, mas sua resolução reserva à mulher transgressora o papel de renegada, de sujeito maldoso e cruel que, em nome da paixão (direito feminino), comete crimes hediondos (condenação social). Em outras palavras, o escape à repressão se dá através de atos que não apenas são condenáveis, na lógica de tal sociedade, a uma mulher, e sim a qualquer indivíduo que dela faça parte. Se não se adapta aos parâmetros da boa esposa e da boa mãe, a mulher cairá, irrevogavelmente, no terreno do crime. A repressão, nesse sentido, se dá em dois níveis: não é possível abandonar marido e filhos; se o faz, a mulher será necessariamente banida não em termos de virtude ou decoro, e sim ao ser fadada à crueldade, à loucura, à histeria, ao assassinato, enfim.

Não sejamos ingênuos, entretanto, a ponto de sugerir que Flaubert é um escritor misógino (o que não o torna, contudo, um escritor feminista). O que tentamos

sublinhar, pelo contrário, é a força da ideologia anti-feminina, as amarras resistentes que regem o pensamento de um mundo controlado por homens. Com suas intenções de denúncia e repúdio contra tal pensamento, Flaubert equivocadamente o confirma, pois faz de sua rebelde uma criminosa, zombeteira, infanticida. Se não aceita o papel de mãe, sobra-lhe o de assassina.

Ora, a personagem inconformista que desafia a ideologia de sua época não é exclusiva a *Passion et Vertu* na obra de juventude: temos inúmeros casos em que existem, inclusive, personagens masculinos na mesma situação. De fato, Milner (1960), em um excelente trabalho sobre o romantismo satanista da primeira metade do dezenove, identifica, de modo arguto, as principais formas que o demônio adquire nos escritos de juventude de Flaubert. Como, no entanto, estamos restritos ao conto de 1837, cremos haver sido valioso indicar a existência desse discurso quase silenciado pelo caráter libertário que Flaubert imprime ao conto. A existência de duas perspectivas opostas, nesse sentido, viria apenas a confirmar a solidez do conjunto de idéias sobre a mulher que, encontrando suas origens em atemporal misoginia, domina a primeira metade do século XIX.

Cabe, neste último momento, sugerir que tal perspectiva misógina encontra ecos em Sartre, ainda que pareça pouco ortodoxo fazer tal afirmação. Já citamos o autor o suficiente para identificarmos uma série de colocações que nos parecem exageradas: Sartre constrói uma Mazza animalesca, não dominada por pulsões, e sim por instintos. Em suma, o autor faz da personagem uma cadela no cio (em seus próprios termos). Se Sartre desvitimiza Mazza e põe em cena o desejo, calado por anos pela crítica que apenas via no conto o esboço da *Bovary*, ele o faz por um preço caro: ela deixa de ser vítima, mas se torna um animal, o que, como consequência, a desumaniza.

Considerações Finais

Em nossa abordagem de *Passion et Vertu*, tivemos a tarefa de realizar um movimento duplo, que talvez seja melhor definido por uma tentativa de resgate e por uma intenção de avanço. A última partiu do assombro que sentimos especificamente diante da fortuna crítica (bastante escassa) do conto. Como procuramos demonstrar, seus comentadores, com a exceção de Sartre, restringiram-se a suas semelhanças com *Madame Bovary*, ignorando, devido à especificidade do recorte, uma série de elementos que exigiam atenção. O intento de originalidade deste trabalho reside não apenas na reformulação da interpretação sartriana (o desejo em evidência), que é aguda e pontual, e da qual somos profundamente devedores, mas também na busca de focalizar com maior esmero a estrutura do texto, embasando-nos em idéias advindas da Psicanálise e do Estruturalismo e Pós-Estruturalismo franceses. Assim, por meio do desejo e da escritura, acreditamos haver abordado o conto de maneira diversa.

Cabe ressaltar novamente que, de fato, estamos em débito com a perspectiva sartriana, ainda que lhe façamos ressalvas. Ademais, os textos de Culler e Unwin sobre a juventude flaubertiana (que a tomam sistematicamente, de modo a tentar estabelecer uma estética do projeto ficcional do autor), apesar de não tratarem especificamente de *Passion et Vertu*, forneceram abordagens sólidas, em especial as três “falhas” do jovem narrador flaubertiano, em Culler, e a questão do infinito, em Unwin.

Poderíamos sugerir, de certo modo, que *Passion et Vertu* ilustra bem a escritura dos primeiros anos. Em efeito, o percurso do desejo em Mazza é paralelo ao de Flaubert. A angústia de encontrar a palavra justa e a obsessão de re-escritura ainda não estão presentes; em 1837, Flaubert tem a impressão de que a escritura poderá fazê-lo atingir a Plenitude, a saber o Infinito, como bem apontou Unwin (op. cit.): ele escreve, e as palavras nunca deixam de jorrar de sua pluma. É nesse sentido que haveria um elo estreito entre a ferocidade da personagem (sempre evidente) e a da narrativa: quanto mais feroz Mazza se torna, mais Flaubert quer falar/escrever. É impossível ao jovem interromper uma frase. É sempre impensável cortar o discurso, pois o mesmo é, para ele, a verdade, comporta um poder, é oracular (lembremos que Barthes identifica que aprender a “cortar” a frase é a grande e principal angústia do Flaubert adulto).

Entretanto, à medida que Flaubert se dá conta do engodo no qual vive – o que descobrirá explicitamente mais tarde: as palavras são angustiantes, e nunca se pode alcançar o infinito –, ele se torna mais delirante, como se, ao fazer com que o discurso se produza de modo caótico, pudesse finalmente dizer tudo, calar todas as palavras, interromper a infinitude da frase, paradoxalmente produzir silêncio. Sua descoberta mais importante, como bem aponta Barthes em *Flaubert et la Phrase* (as frases são infinitas, e a tragédia do escritor é a de dever saber interrompê-las), ainda não está presente em *Passion et Vertu*. Sugerimos o seguinte: Flaubert parece crer que, como as frases são infinitas, deve-se tentar ir além dessa infinitude, falar mais rápido que a própria enunciação, chegar a seu fim antes que ela mesma se interrompa: é uma disputa, uma competição. A vitória seria a possibilidade de controlar o discurso de modo onipotente. Flaubert crê que pode enganar o discurso, ser mais sábio que a narrativa. Ele quer exauri-lo, esvaziar seu poder, o da infinitude, lembremos. É justamente isso, a tentativa de dominar a totalidade do discurso, que constitui o que cunhamos como *escritura feroz*. É nesse duplo sentido (narrativa e personagens ferozes) que ele escreve a ferocidade.

Flaubert, conforme sugere Sartre, quer dizer tudo: trata-se do desejo da representação completa, de não deixar nada escapar. Como seu sangue substituiu a tinta (bela imagem sartriana), é preciso escrever rapidamente, dizer tudo o que quer de uma só vez, antes que o sangramento da artéria perfurada estanque. Flaubert toma os modelos dos contos filosóficos e morais, especialmente os de Balzac e Marmontel, e retalha-os ao produzir um rearranjo formal. Pois o texto, não se pode negar, é evidentemente confuso. Não há equilíbrio, tampouco prudência escritural. Assim começa a ruptura: os modelos clássicos são desfeitos sem escrúpulos. Talvez Flaubert acreditasse que escrevia um conto moral, talvez quisesse escrever como Balzac quando fez a descrição filosófica no início do texto¹⁷⁵; todavia, a profusão de influências e a confusão de gêneros tornam o conto uma narrativa bastante instável, o que nos leva a sugerir que o jovem autor falhou diante do modelo balzaquiano no qual se inspirara, mas a falha, aqui, é arguta. Aos dezesseis anos, ele desestabiliza a escritura clássica ao dar-lhe caráter feroz.

Fazer nascer a ferocidade – e fazê-la explodir ao redor de si mesmo – torna-se maneira de escapar à passividade que é preciso suportar. A inveja não tem objeto preciso; ela apenas se reduz em força destrutiva. O estado passional (*pathos*, afeição amorosa, suplício, violência) pressupõe, é óbvio, situação passiva. A explosão da ferocidade nada é que a tentativa de fugir de tal passividade. Ao tornar-se feroz, Mazza encontra, enfim, seu lugar no mundo, ela assume um papel, podendo, portanto, reconhecer-se como indivíduo. A ferocidade é, no fim das contas, uma profunda maneira de desejar. O sujeito que fere intencionalmente recusa a passividade que o mundo onde vive lhe impõe. Querer ferir é resistir a um papel passivo e procurar autodomínio, o qual, enquanto forma de resistência à passividade, apenas se dá em pleno exercício da maldade. É preciso machucar sem causa, com o único intuito de fazer

¹⁷⁵ Tal idéia sobre a obra de Balzac foi desenvolvida por Patrizia Lombardo, conforme já indicado anteriormente em nota.

sofrer. Em *Passion et Vertu*, a única maneira de resistência é assumir a ferocidade enquanto ato voluntário e aleatório.

A ferocidade é, portanto, pragmática. Sua presença tem alvo e contexto. Primeiramente focada no outro (o Outro, Deus, a Lei), ela finalmente atinge estado especular: “elle courait éperdue, et puis elle tombait, se roulait par terre en maudissant Dieu, les hommes, la vie elle-même, tout ce qui vivait, tout ce qui pensait au monde, elle arrachait de sa tête des poignées de cheveux noirs et ses ongles étaient rouges de sang.” Maldizer e zombar: à medida que a personagem se entrega a tal processo, o desafio final – seu suicídio – fica anunciado. Nesse sentido, seu escárnio, que fecha o conto, é a confissão de seu crime, do qual escapa impune: ela zomba da Lei ao enviar a carta ao comissário de polícia. Se Mazza foi má *por opção*, é também *por opção* que ela escapa à Lei. A carta é a afirmação suprema de sua liberdade enquanto sujeito. Sim, ela será levada pela polícia: “Encore une demi heure, dit-elle, bientôt il va venir et m’emmener – au cimetière.” Apesar de Flaubert desestruturar a noção de *conto filosófico*, é possível identificar a ideologia que perpassa o texto: a ferocidade e a maldade são a única saída para a passividade, a única forma de resistir à zombaria divina: se o destino do sujeito é pré-fabricado, a escolha da maldade é rebelião. Ainda que haja, em tal perspectiva, um discurso sub-reptício de cunho misógino, não é possível lhe negar caráter libertário.

Diversos críticos, ao se referirem aos primeiros textos de Flaubert, empregaram termos como imaturidade, inexperiência de adolescente etc. Insistimos na questão e desenvolvemos perspectiva distinta, fundamentada, é necessário precisar, na visão de Barthes sobre Flaubert, de que já tratamos anteriormente. Intencional ou não, há certa pragmática da escritura excessiva (a violência da escritura): de fato, trata-se de uma escritura do “trop”, do “toujours plus”, da verborragia, da ausência de re-escritura, como informa Starkie (op. cit.), da escritura definitiva, portanto. Como constatamos, a fortuna crítica sobre *Passion et Vertu* deixa a desejar. Dada sua escassez, há uma lacuna

que urgia ser preenchida, em especial ante os comentários perspicazes que Sartre desenvolveu. Nossa atenção ao conto nos fez constatar, na esteira do crítico francês, que a narrativa é marcada pelo esforço de dizer o mundo na finitude da escritura. O resultado é uma série de fragmentos, em especial após a partida de Ernest, que gozam de certa liberdade dentro do texto. A justaposição de tais fragmentos, resultados da energia da escritura violenta, não tende à finitude. Novamente, Flaubert tenta dominar o infinito, e a incoerência nasce desse esforço (cf. Unwin, op. cit.).

Barthes, ao longo de sua carreira, nunca deixou de atribuir a Flaubert uma posição de *limiar literário*, de ruptura com a escritura clássica, ainda que apenas no tocante aos seus textos ditos “maduros”. Tenhamos em mente os textos dos anos 1830: se o chamamos de esboço, de tentativas, ou, ao contrário, se refutamos tais rótulos castradores, o “trabalho do estilo”, a “neurose da escritura”, “a fadiga das correções incessantes”, expressões que retiramos de *Flaubert et la Phrase*, não estão presentes nos primeiros textos. Flaubert não os relê, ou o faz parcimoniosamente. Concluimos, em perspectiva particular, que a escritura de *Passion et Vertu* é a da verborragia.

Entretanto, pode-se sentir certo estremecimento do texto clássico, um tipo de ruído, de interferência, talvez mesmo uma recusa. Ora, já sugerimos que o início do conto faz pensar em Balzac. Um lampejo da ação (muito inocente, pois nada revela), e, em seguida, o momento estático, descritivo, que interrompe a narração e tem a intenção de preparar o leitor à intriga.¹⁷⁶ Em Flaubert, no entanto, tal cena preparatória, de cunho filosófico, está repleta de equívocos, sejam eles pragmáticos ou contingentes. Preferimos atribuir-lhes caráter pragmático: há decerto a presença do logro, que mina a técnica balzaquiana. Há, enfim, outras razões para seu emprego disforme, e decerto outros resultados. Sem o logro, seria impossível tomar Mazza, ao menos numa primeira leitura, como vítima. Nesse sentido, o texto de Sartre sugeriu-nos o caráter feroz de Mazza, apesar de rejeitarmos a bestialização que o autor atribui à personagem.

¹⁷⁶ Cf. nota anterior.

Não é a personagem (apenas) que é feroz: a *escritura* também o é. A violência da escritura e a vontade (fracassada) de escrever um texto clássico propõem ao crítico um desafio: qual é, dentro da obra de Flaubert, a posição de *Passion et Vertu*? Há, de fato, a conexão com texto clássico à la Balzac, mas há, por outro lado, desarmonia ao empregar tal “fórmula”. Flaubert caminha, talvez sem se dar conta, pelas veredas de nova exploração literária.

As intenções clássicas do conto são, portanto, sufocadas pela escritura espasmódica e dissonante, que pretende ser filosófica, mas se torna contraditória. Num texto clássico, as questões filosóficas encontram respostas e perspectivas claras. Em *Passion et Vertu*, não há a articulação dos pressupostos filosóficos que o autor apresenta no primeiro capítulo do texto, as perspectivas se anulam mutuamente, resistem à coexistência, são plenas de irresponsabilidade. O conto é, por excelência, irresponsável, no sentido de que propõe premissas que, no entanto, não remetem aos resultados inicialmente calculados.¹⁷⁷

Vertigem do estilo, ferocidade da escritura: belas expressões, sem dúvida, mas também *des mots justes*, como diria Flaubert. Há, decerto, laços que unem *Passion et Vertu* a *Madame Bovary*. O problema é a idéia de esboço, adotada unanimemente pela crítica, que, ao que parece, se restringiu a tal perspectiva e dela não pôde se desvencilhar. Afastando-nos de tal fortuna, concluímos que, sem tal tomada de

¹⁷⁷ Cf. o comentário perspicaz de Culler (op. cit.) a respeito de Flaubert: “Uma frase irônica, por definição, requer que aquele que interpreta prove seu próprio engenho ao suprir-lhe um significado ausente; trata-se, portanto, de um tipo de linguagem que fica suspensa e que atormenta, que confere importância ao processo de interpretação, enquanto, simultaneamente, contendo avisos implícitos de seu perigo. Como pode o leitor entrar na ironia e confiantemente se entregar ao jogo interpretativo quando simultaneamente tem de sorrir à interpretação de outros – e freqüentemente pressupondo que não são interpretações? Esse é um dos problemas básicos que se apresentam ao leitor de Flaubert: como pode dar sentido a romances que tematizam as dificuldades do sentido e especialmente tornam ridículas tais tentativas de ler a vida como se fosse um romance, de acordo com as mesmas operações que o leitor se engaja a utilizar? [“An ironic sentence, by definition, requires the interpreter to prove his own ingenuity in supplying an absent meaning; and it is thus a form of language which defers and tantalizes, which confers importance on the process of interpretation, while simultaneously bearing implicit warning of its dangers. How can the reader enter the space of irony and confidently join in the interpretive play when he is simultaneously being asked to smile at the interpretations of others – as often as not simply on the grounds that they are interpretations? This is one of the basic problems confronting the reader of Flaubert: how is he to make sense of novels which thematize the difficulties of making sense and especially ridicule attempts to read life as if it were a novel, in accordance with those very operations which the reader is engaged in performing?” (p. 212-3).]

posição, ou seja, ao recusar à determinada obra o peso (canônico) de outra, foi possível ler o conto de forma diversa, prestando maior atenção a seus movimentos de sentido, evitando, portanto, uma espécie de restrição hermenêutica. Desse modo, poderemos fazer com que a juvenília comece a re-significar, ainda que seja a própria crítica literária que lhe atribuirá qualquer espécie de voz. Se contemplarmos os primeiros textos, surgirão, decerto, novas perspectivas de bastante interesse. Numa visão global, tais contos podem muito nos ensinar sobre a obra de Flaubert: basta que estejamos dispostos a escutá-los.

Em suma, nossa abordagem do conto, além de agrupar sua parca fortuna crítica e constatar o pouco interesse que ela sugere aos flaubertianos, relevou a importância (com restrições) da admirável leitura sartriana, colhendo dela a posição central conferida ao desejo. cremos também haver proposto uma maneira de certo modo eficaz de pensar o narrador de *Passion et Vertu*. Tomando o desejo como conceito fulcral de nossa análise, acreditamos haver podido explorar a escritura do texto (caráter epistolar, influências de diversos gêneros, irrupções fantasmáticas) e algumas implicações ideológicas que uma leitura contemporânea pode identificar.

Bibliografia

Obras de Flaubert

FLAUBERT, GUSTAVE. *Oeuvres Complètes*. Tome I. Paris: Seuil, 1964.

_____. *Oeuvres*. Tomes I et II. Bibliothèque de la Pléiade. Edition de Albert Thibaudet et René Dusmenil. Paris: Gallimard, 1936.

_____. *Oeuvres de Jeunesse*. Bibliothèque de la Pléiade. Edition de Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 2001.

_____. *Mémoires d'un Fou, Novembre et Autres Contes de Jeunesse*. Edition critique établie par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1991.

_____. *Passion et Vertu et autres textes de jeunesse*. Paris: Librio, 2002.

_____. *Novembre*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

_____. *Madame Bovary*. Edition présentée, annotée et commentée par Alain Romestaing. Paris: Larousse, 2004.

_____. *Salammbô*. Chronologie, Présentation et Notes par Gisèle Séginger. Paris: Flammarion, 2001.

_____. *L'Education Sentimentale*. Edition présentée et annotée par Pierre-Marc de Biasi. Paris, Librairie Générale Française, 2002.

_____. *La Tentation de Saint Antoine*. Edition de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *Trois Contes*. Edition de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Flammarion, 1986.

_____. *Bouvard et Pécuchet*. Edition de Claudine Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2005.

_____. *Bouvard et Pécuchet*. Edition présentée et annotée par Pierre-Louis Rey. Paris: Larousse, 2005.

_____. *Bouvard et Pécuchet*. Edition de Marc-Pierre de Biasi. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

_____. *Correspondance*. Tomes I à IV. Bibliothèque de la Pléiade. Editions de Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973/1980/1991/1998.

Sobre Flaubert

ALBALAT, ANTOINE. “Le Travail du Style dans Gustave Flaubert” [1902]. In : PHILIPPOT, DIDIER. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 703-12.

ARÊAS, VILMA. “‘Honra e Paixão’ versus ‘Passion et Vertu’”. IN: *Figuras de Lusofonia – Cleonice Berardinelli*. Lisboa : Instituto Camões, 2002.

AUERBACH, ERICH. “A l’Hôtel de La Mole”. In : *Mimesis. La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*. Traduit de l’allemand par Cornélius Heim. Paris : Gallimard, 1968, 450-88.

AURÉGAN, PIERRE. “Réalisme et Naturalisme au XIXe siècle: Flaubert au milieu du siècle”. In: “*L’Education Sentimentale*”. *L’Histoire*. Paris: Ellipses-Marketing, 1989, p. 109-117.

BARDÈCHE, MAURICE. *L’Oeuvre de Flaubert*. Paris : Les Sept Couleurs, 1974.

BARGUES-ROLLINS, YVONNE. *Le Pas de Flaubert : Une Danse Macabre*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 1998.

BARTHES, ROLAND. “Flaubert et la Phrase”. In: *Le Degré Zéro de l’Ecriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Paris: Seuil, 2004, p. 131-9.

_____. “La Crise de la Vérité”. In : *Le Grain de la Voix. Entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 1981, p. 264-9.

BELLEMIN-NOËL, JEAN. *Le Quatrième Conte de Gustave Flaubert*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

BERGOUNIOUX, PIERRE. *La Lutte des Consciences dans la Littérature*. Rouen : Revue Flaubert 2, 2002.

BIASI, PIERRE-MARC DE. *Flaubert. L’Homme-plume*. Paris : Gallimard, 2002.

BOLLÈME, GENEVIÈVE. *La Leçon de Flaubert*. Paris : René Juliard, 1964.

BROMBERT, VICTOR. *The Hidden Reader: Stendhal, Balzac, Hugo, Baudelaire, Flaubert*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

_____. *Flaubert*. Paris : Seuil, 1971.

_____. *The Novels of Flaubert*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

BRUNEAU, JEAN. *Les Débuts Littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*. Paris : Armand Colin, 1962.

_____. *Sur un Manuscrit de Jeunesse de Gustave Flaubert : ‘Passion et Vertu’*. Revue d’Histoire Littéraire de la France, out.-dez. 1959, n.4, pp.531-533.

BRUNETIÈRE, FERDINAND. "L'Erudition dans le Roman. 'Trois Contes', par M. Gustave Flaubert" [1877]. In: PHILIPPOT, DIDIER. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 451-80.

BUTOR, MICHEL. *Improvisations sur Flaubert*. Paris : Pocket, 1996.

CULLER, JONATHAN. "The Uses of *Madame Bovary*". In: *Diacritics*. Vol. 11. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 74-81.

_____. *Flaubert – The Uses of Uncertainty*. Ithaca : Cornell University Press, 1974.

DEBRAY-GENETTE, RAYMONDE. *Métamorphoses du Récit. Autour de Flaubert*. Paris : Seuil, 1988.

DESCHARMES, RENÉ. *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* [1909]. Genève : Slatkine Reprints, 1993.

DUMESNIL, RENÉ. *Gustave Flaubert: l'Homme et l'Oeuvre*. Paris : Desclée de Brouwer et Cie. Éditeurs, 1947.

EMPTAZ, F. *Les Démons de Flaubert*. Rouen : Revue Flaubert 2, 2002.

FRØLICH, J. *Flaubert, Jeune Conteur à l'École des Chroniqueurs*. Rouen : Revue Flaubert 2, 2002.

GAUTIER, JULES DE. "Le Bovarysme Chez les Personnages de Flaubert" [1902]. In : PHILIPPOT, DIDIER. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 683-702.

GENETTE, GÉRARD. "Silences de Flaubert" In : *Figures I*. Paris : Seuil, 1966, p. 223-243.

GINSBURG, MICHAEL PELED. "Representational Strategies and the Early Works of Flaubert". In : *Modern Critical Views. Gustave Flaubert*. Edited by Harold Bloom. New York, Philadelphia : Chelsea House Publishers, 1989, p. 141-60.

GIRARD, RENÉ. *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris : Bernard Grasset, 1961.

JAMES, HENRY. *Gustave Flaubert*. In: JAMES, HENRY; ROBERTS, MORRIS. *The Art of Fiction and Other Essays by Henry James*. New York: Oxford University Press, 1948, 124-153.

LE JUEZ, BRIGITTE. *Le Papegai et le Papelard dans Un Cœur Simple de Gustave Flaubert*. Amsterdam-Atlanta, GA : Rodopi, 1999.

LEVIN, HARRY. "Flaubert" In. *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists*. New York: Oxford University Press, 1963.

LLOSA, MARIO VARGAS. *La Orgía Perpetua. Flaubert y « Madame Bovary »*. Barcelo : Biblioteca de Bolsillo, 1989.

MILNER, MAX. "Le Renouveau du Satanisme dans la Dernière Génération Romantique" In : *Le Diable dans la Littérature Française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*. Tome II. Paris : Librairie José Corti, 1960, p. 213-45.

NAAMAN, A. *Les Débuts de Gustave Flaubert et sa technique de la description*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1962.

NABOKOV, VLADIMIR. "Madame Bovary". In: *Lectures on Literature*. Edited by BOWERS, FREDSON. San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Company, 1980, p. 125-176.

NADEAU, MAURICE. *Gustave Flaubert, écrivain*. Paris : Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1980.

PERRONE-MOISÉS, LEYLA. "L'Autre Flaubert : 'Quidquid volueris' : l'éducation scripturale". In : *Poétique* 53. Paris : Seuil, février 1983, p. 109-22.

POULET, GEORGES. "Flaubert". In: *Etudes sur le Temps Humain*. Paris: Librairie Plon, 1950, p. 308-326.

PROUST, MARCEL. "A Propos du Style de Flaubert" [1920]. In : Philippot, Didier. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 733-44.

RYBALKA, MICHAEL. "Sartre et Flaubert". In: ISSARHAROFF, MICHAEL (org.). *Languages de Flaubert. Actes du Colloque de London (Canada)*. Paris: Minard, 1976.

RICHARD, JEAN-PIERRE. *Littérature et Sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 1954.

ROBERT, MARTHE. *En Haine du Roman. Etude sur Flaubert*. Paris : Balland, 1982.

SAINT-VALRY, GASTON DE. "Réalisme Idéal. Sur 'Trois Contes'" [1877]. In : PHILIPPOT, DIDIER. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 381-6.

SARRAUTE, NATHALIE. *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant. Flaubert le Précurseur*. Paris : Gallimard, 1986.

SARTRE, JEAN-PAUL *L'Idiot de la Famille – Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Tome I. Paris : Gallimard, 1971.

STARKIE, ENID. *Flaubert : Jeunesse et Maturité*. Paris : Mercure de France, 1970.

SUARÈS, ANDRÉ. "Flaubert-Style" [1919]. In : PHILIPPOT, DIDIER. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 727-32.

THIBAUDET, ALBERT. *Gustave Flaubert*. Paris : Gallimard, 1935.

_____. "Sur le Style de Flaubert" [1919]. In : PHILIPPOT, DIDIER. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

TITAN JR., SAMUEL. *Ares de Romance . Realismo e Gêneros Literários nos Três Contos de Gustave Flaubert*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003.

TRIAIRE, SYLVIE. *Une Esthétique de la Déliaison. Flaubert (1870-1880)*. Paris : Honoré Champion, 2002.

UNWIN, TIMOTHY. *Art et Infini : L'Oeuvre de Jeunesse de Gustave Flaubert*. Amsterdam : Editions Rodopi B.V., 1991.

WILLEMART, PHILIPPE. *O Manuscrito em Gustave Flaubert – Transcrição, classificação e interpretação do proto-texto do primeiro capítulo de 'Heródias'*. São Paulo: FFLCH, 1984.

ZOLA, EMILE. “Gustave Flaubert et ses œuvres” [1875]. In : PHILIPPOT, DIDIER. *Gustave Flaubert. Mémoire de la Critique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 351-73.

Outras Obras

ASSOUN, PAUL. *Littérature et Psychanalyse*. Paris : Ellipses, 1996.

ATKINS, DOUGLAND E MORROW, LAURA. *Contemporary Literary Theory*. New York: McMillan, 1989.

BARTHES, ROLAND. *Le Degré Zéro de L'Ecriture* suivi de *Nouveaux Essais Critiques*. Paris: Seuil, 2004.

_____. *Le Plaisir du Texte* précédé de *Variations sur L'Ecriture*. Paris: Seuil, 2000.

_____. “L'Effet de Réel”. In: *Oeuvres Complètes. Tome II*. Paris: Seuil, 1994.

_____. *Le Bruissement de la Langue*. Paris: Seuil, 1984.

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

BELLEMIN-NOËL, JEAN. *Interlignes. Essais de Textanalyse*. Paris: PIL, 1988.

_____. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOURDIEU, PIERRE. *Les Règles de l'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.

BROMBERT, VICTOR. *La Prison Romantique. Essai sur l'imaginaire*. Paris: Librairie José Corti, 1975.

CHEMAMA, ROLAND. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre : Artes Médicas, 1995.

CHIAPPINI, LIGIA. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 2004.

COMPAGNON, ANTOINE. *Le Démon de la Théorie. Littérature et Sens Commun*. Paris: Seuil, 1998.

CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999.

CULLER, JONATHAN. "Hermeneutics and Poetics in the Post-Structuralist Era" In: *Alif. Journal of Comparative Poetics*, N. 8, *Interpretation and Hermeneutics*. Cairo, American University in Cairo Press, Spring 1988, pp. 20-36.

_____. *The Pursuit of Signs – Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

DE MAN, PAUL. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press,

_____. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, Yale University Press, 1979.

DELEUZE, GILLES. *Critique et Clinique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1999.

DELUMEAU, JEAN. *O Medo no Ocidente: 1300-1800 Uma Cidade Sitiada*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

EAGLETON, TERRY. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

ECO, UMBERTO. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FOUCAULT, MICHEL. *Philosophie*. Anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros. Paris: Gallimard, 2004.

FREUD, SIGMUND. [1920] *Além do Princípio de Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 2003a.

_____. [1910] *Cinco Lições de Psicanálise/Contribuições à Psicologia do Amor*. Rio de Janeiro: Imago, 2003b.

_____. [1900] *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. [1919] *O Estranho*. Rio de Janeiro, Imago, 1972.

FRYE, NORTHROP. *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York : Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.

GARCÍA-ROZA, LUIZ ALFREDO. *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

- GIRARD, RENÉ. *La Violence et le Sacré*. Paris: Bernard Grasset,
- GREEN, ANDRÉ. *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*. Paris : Les Belles Lettres, 1992.
- GROYS, BORIS. *Politique de L'Immortalité. Quatre entretiens avec Thomas Knoefel*. Paris : Maren Sell Editeurs, 2005.
- HAROCHE-BOUZINAC, GENEVIÈVE. *L'Epistolaire*. Paris: Hachette, 1995.
- HAUSER, ARNOLD. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ISER, WOLFGANG. *The Fictive and The Imaginary*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.
- JAUSS, HANS ROBERT. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- KON, NOEMI MORITZ. *Freud e seu Duplo*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.
- LACAN, JACQUES. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LAFORGUE, PIERRE. *L'Eros Romantique. Représentations de l'amour en 1830*. Paris: PUF, 1998.
- LARROUX, GUY. *Le Réalisme. Eléments de critique, d'histoire et de poétique*. Paris: Nathan, 1995.
- LEBRUN, GERARD. "O Conceito de Paixão". In: NOVAES, ADAUTO (ORG.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.
- LIMA, LUIZ COSTA. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOMBARDO, PATRIZIA. *The Three Paradoxes of Roland Barthes*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1989.
- _____. *Edgar Poe et la Modernité. Breton, Barthes, Derrida, Blanchot*. Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1985.
- LÖWY, M. E SAYRE, R. *Revolta e Melancolia. O Romantismo na Contramão da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MILNER, MAX. *L'Ecrivain et le Désir de Voir*. In : *Littérature n. 90*. Paris : Larousse, 1993.
- MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MUHANA, ADMA. "O gênero epistolar: diálogo per absentiam". IN: *Discurso*. São Paulo, USP, n.31, 2000.
- _____. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

- NELSON, B. *Naturalism in the European Novel: new critical perspectives*. Oxford: Berg Publishers, 1992.
- NOGUEIRA, CARLOS ROBERTO FIGUEIREDO. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru, EDUSC, 2000.
- _____. *Bruxaria e História*. São Paulo: Ática, 1991.
- PASSOS, CLEUSA RIOS PINHEIRO. *Crítica Literária e Psicanálise: contribuições e limites*. IN: *Literatura e Sociedade*, n. 6, São Paulo, 2001-02.
- _____. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Fapesp/Hucitec, 2000
- _____. *'Dorotéia' de Nelson Rodrigues: Aproximações Lacanianas*. *Revista USP*, n. 42. São Paulo, 1999.
- _____. *Confluências – Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/Edusp, 1995.
- _____. *O Outro Modo de Mirar – uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PERRONE-MOISES, LEYLA. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PERROT, MICHELLE. E FRAISSE, G. (ORG.) *História das Mulheres no Ocidente. Volume 4: O Século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- PHELAN, JAMES E RABINOWITZ, PETER J. *A Companion to Narrative Theory*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing, 2005.
- RICOEUR, PAUL. *O Conflito das Interpretações - Ensaios de Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978
- RORTY, RICHARD. *Contingency, Irony and Solidarity*. London: Cambridge University Press, 1989.
- ROUDINESCO, ELISABETH e PLON, MICHEL. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SARTRE, JEAN-PAUL. *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, 2005.
- STAROBINSKI, JEAN. *L'Œil Vivant*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *La Relation Critique*. Paris: Gallimard, 1971.
- WILLEMART, PHILIPPE. *Bastidores da Criação Literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Universo da Criação Literária*. São Paulo: Edusp, 1993.