

## Introdução

Esta dissertação trata da correspondência entre Gustave Flaubert e Louise Colet. Conhecida nos meios literários franceses de sua época pelo epíteto de “Musa”<sup>1</sup>, e também “Charlotte Corday”, ou mesmo “Lucrecia”<sup>2</sup>, a escritora Louise Colet (1810 - 1876) manteve com Gustave Flaubert (1821 – 1880) uma constante troca de cartas, ao longo dos oito anos de relacionamento amoroso entre os dois, entre 1846 e 1854.

No ano de 1846<sup>3</sup>, na casa e também estúdio de James Pradier, quando Louise pousava para o escultor<sup>4</sup>, a escritora conhece Gustave Flaubert. Desde então, Flaubert, com vinte e quatro anos e ainda sem nenhuma obra publicada, inicia um relacionamento amoroso com Louise Colet, onze anos mais velha, e já com obras publicadas<sup>5</sup>. Nessa época, Louise estava casada com o flautista Hippolyte Colet, desde o ano de 1835, e mantinha um relacionamento amoroso com o então Ministro da Educação Victor Cousin desde 1838<sup>6</sup>.

Este estudo irá se debruçar sobre parte das duzentas e setenta e cinco cartas que Gustave Flaubert enviara a Louise Colet ao longo dos oito anos de relacionamento entre os dois, entre 1846 e 1854, quando da ruptura da relação, em que também cessam as trocas de correspondência entre ambos. Todas as missivas que serão analisadas fazem parte dos dois volumes que compreendem quase toda sua herança epistolar: a *Correspondence* volume I e volume II, publicada pela editora Gallimard.

---

<sup>1</sup> Em grande parte das missivas escritas por Gustave Flaubert a Louise Colet, o escritor a chama carinhosamente como “Musa”, porém, Louise já era reconhecida por tal epíteto antes de conhecer Flaubert. Sobre isso Ver: FLAUBERT, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Tradução, prefácio e notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 12.

<sup>2</sup> No ano de 1840, como escreve Ignacio Malaxecheverría, Louise Colet está grávida de seu primeiro filho com Hippolyte Colet, e mantém uma relação amorosa com Victor Cousin. Nesta época, o jornalista Alphonse Karr escreve uma coluna fazendo referência à gravidez de Louise, e à provável “benção” de Victor Cousin para a criança. Ao ler o que Karr escrevera sobre si, Louise Colet adentra o estabelecimento de trabalho do jornalista e crava uma pequena faca de cozinha em suas costas. Depois disso, a escritora recebe o epíteto de “Charlotte Corday” e “Lucrecia”. Sobre isso ver: *Idem. Ibidem.* p. 12 e 13.

<sup>3</sup> Sobre isso ver: BARNES, Julian. *O papagaio de Flaubert*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 32.

<sup>4</sup> *Idem. Ibidem.* p. 28 e 163.

<sup>5</sup> Ver: FLAUBERT, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Tradução, prefácio e notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 14. Como consta nas notas da “*Correspondence I*” de Gustave Flaubert, no momento em que se conheceram, Louise Colet já havia sido premiada pela Academia Francesa por dois de seus poemas: “*Le Musée de Versailles*” no ano de 1839 e “*Le Monument de Molière*” no ano de 1843.

<sup>6</sup> *Idem. Ibidem.* p. 12.

Se a maior parte das cartas escritas de Louise para Flaubert foram queimadas pela sobrinha do escritor<sup>7</sup>, é possível, através das cartas de Flaubert para Louise, perceber até certo ponto, é claro, algo do conteúdo das missivas de Louise. Estas tem início com a retomada dos assuntos trazidos pela escritora, dando a entender, inclusive, o “tom” da carta à qual se responde, como neste trecho: “Que boa e doce era tua carta desta manhã, pobre amiga! Vi as lágrimas que derramastes ao escrevê-la, e que haviam manchado, aqui e acolá, algumas palavras.”<sup>8</sup>

As cartas de Flaubert a Louise são marcadas, em grande parte e já desde as primeiras, pelos conselhos literários à escritora, que em pouco tempo, tornam-se não só mais elaborados, como passam a preencher grande parte destes escritos. Flaubert passa assim a também exercer o papel de mestre de Louise, que lhe envia suas obras para que ele as revise<sup>9</sup>.

Tais revisões trazem um tom quase de obrigatoriedade: “*Por que, querida Musa, tu me reenviastes La Paysanne sem ter feito as últimas correções?* (...) Tua obra é boa. (...) Somente, pelo amor de Deus, ou por amor à arte, preste atenção, e modifique para mim alguma dessas passagens.”<sup>10</sup>. Nelas se encontram diretrizes sobre quando se deve refazer a obra - “o poema dos fantasmas (...) há que refazê-lo”<sup>11</sup> - ou mesmo o momento de parar de corrigir - “é hora de parar em suas correções de *La Paysanne* (...) é o suficiente. Você não fará mais que a estragar”<sup>12</sup>.

O objetivo deste trabalho é propor uma análise do texto das cartas escritas por Gustave Flaubert a Louise Colet com o intuito de trazer à luz as principais diretrizes que se colocam para a escritora em seu caminhar em direção ao aperfeiçoamento de si. Tal movimento de formação, que se dá por via do amor erótico entre os amantes e que tem lugar na carta, envolve instruções de “como dever ser/agir” para Louise em seu caminhar em direção a um ideal de artista. Por esse caminho, pretende-se confirmar a hipótese que deu impulso a este trabalho, que seja, a grande relevância da relação

<sup>7</sup> FLAUBERT, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Tradução, prefácio e notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 9.

<sup>8</sup> FLAUBERT, Gustave. *Correspondance I*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973, p. 324. “*Que ta lettre de ce matin était bonne e douce, pauvre amie! J’y ai vules larmes que tu avais vers’ses em l’écrivant et qui, çà et là, avaient taché certains mots.*”

<sup>9</sup> Sobre isso ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondence II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p. 49 a 54.

<sup>10</sup> *Idem. Ibidem*. p. 239. O grifo nesta passagem é meu.

<sup>11</sup> *Idem. Ibidem*. p. 148.

<sup>12</sup> *Idem. Ibidem*. p. 236.

amorosa entre Gustave Flaubert e Louise Colet para o processo de ascese dos dois escritores.

Desse modo, se, por um lado, o aperfeiçoamento ético de Louise aponta para a possibilidade de uma forma-de-vida<sup>13</sup>, ou seja, uma vida que é inseparável de sua forma, por outro, esta tem como base a relação tensa entre amor e felicidade. Tal relação instiga uma reflexão acerca de duas conceituações do significante “felicidade” presentes na correspondência: a “felicidade mundana”, das “hipocrisias mundanas”<sup>14</sup>, como escreve Flaubert em uma das cartas; e uma outra felicidade, a qual se pode relacionar aos estudos de Aristóteles acerca do conceito, e que remete à tentativa de se encontrar o “meio-termo”<sup>15</sup> para o amor, buscando-se assim um equilíbrio. Esta última é a felicidade própria ao caminho certo, o “bom caminho”<sup>16</sup>, como escreve Flaubert, que seja, o trabalho em direção ao aperfeiçoamento ético. Por essa razão, a troca de cartas constitui, assim, uma forma de “presença” que de certo modo sustenta a possibilidade de se tentar encontrar o “meio-termo” e o equilíbrio quando do amor.

Ao ideal de artista que parece se delinear ao longo das cartas se opõe o “mundo burguês”, das “condições ordinárias de existência”, o mundo da “Estupidez humana”.

A análise do texto das cartas de Gustave Flaubert a Louise Colet terá como base as conceituações lacanianas sobre “estrutura e cadeia significante”. Lacan sugere a existência de uma relação de remetimento das palavras, em que somente a partir dos encadeamentos de significantes, é que se dá o sentido, “mas que nenhum dos elementos da cadeia consiste na significação de que ele é capaz nesse momento”<sup>17</sup>. Tal relação de remetimento foi descrita por Jacques Lacan a partir dos elementos da linguística de Saussure<sup>18</sup>, no texto *A Instância da Letra no Inconsciente*<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> A partir de estudos que tomam como exemplar o monasticismo, Giorgio Agamben traz o conceito de “forma-de-vida”: “uma vida que se vincule tão estreitamente a sua forma a ponto de ser inseparável dela”, tal qual se dá plenamente a partir do franciscanismo – “promessa incondicional de regra e vida”, que seja, um “deslocamento do plano da prática e do agir para o da forma de vida e do viver”, em que se estabelece como voto - “produzir-se um habitus na vontade”. Ver: AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza: regras monásticas e formas de vida*. São Paulo: Boitempo, 2014, prefácio p. 9 e 10 e p. 66 a 70.

<sup>14</sup> FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p. 206. “*hypocrisies mondaines*”.

<sup>15</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: Os Pensadores IV. São Paulo: Abril Editora, 1973, p. 255 a 259 e p. 272.

<sup>16</sup> FLAUBERT, Gustave. *Op. cit.* p. 177.

<sup>17</sup> LACAN, Jacques. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. In: Escritos, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, p. 506.

<sup>18</sup> Tratando da relação entre a teoria lacianiana da cadeia significante e a teoria do signo de Saussure, Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe apontam que a prevalência dos conceitos saussurianos “significante”, “significado”, e “significação” por Lacan, acompanham a subversão de seu sistema: O signo saussuriano, em sua relação constitutiva de indissociabilidade significado-significante, como na

Se a escrita é gesto muscular que se dá pela letra, e esta é “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”<sup>20</sup>, que faz parte de uma cultura, o significado sem o significante é vazio de sentido. Desse modo, se a significação só se sustenta, como escreve Lacan, “pela remissão a uma outra significação”<sup>21</sup>; e se o sentido se dá por essa possibilidade das coisas, que remetem a algo e são objeto de remetimento, como “no papel do dedo indicador da criança, que aponta um objeto quando da aprendizagem da língua materna”<sup>22</sup>, então, se contraria a “relação biunívoca entre palavra e a coisa”<sup>23</sup>.

Esta “autonomia do significante”<sup>24</sup>, em que se subtrai ao signo toda função representativa, possibilita à relação do significante com o significado uma produção de significação não evidente, e que se dá somente pelo jogo de significantes<sup>25</sup>. Tais cadeias de significantes são elemento desta pesquisa, como “anéis cujo colar se fecha no anel de um outro colar feito de anéis”<sup>26</sup>.

Tomando-se, deste modo, a carta por sua própria escrita, que, no caso de Flaubert, escritor-produtor de realidades, é seu meio de expressão por excelência, tem-se a epístola também como criação literária, pois que o autor da carta se modifica e se reinventa tal qual se modifica o destinatário. Tal concepção difere da identificação direta entre autor biográfico/autor da carta, tomando este último como construção, dentre as possibilidades de versões de si do Flaubert biográfico<sup>27</sup>. O autor das correspondências será, assim, denominado aqui como “o autor das cartas” ou “o autor como configurado nas cartas”, ou mesmo Flaubert.

Tendo exposto, brevemente, as referências que guiarão a análise das correspondências escritas de Gustave Flaubert a Louise Colet, bem como os principais

---

“célebre imagem do rosto e do verso de uma mesma folha” é agora “o signo enquanto não significa”, o “signo cancelado”, “não funcionando”. Ver: NANCY, Jean-Luc; LACOU-LABARTE, Philippe. *O título da letra: uma leitura de Lacan*. São Paulo: Escuta, 1991, p. 44 a 47.

<sup>19</sup> LACAN, Jacques. *Op. cit.*, p.500 e 501.

<sup>20</sup> *Idem. Ibidem.* p. 498.

<sup>21</sup> *Idem. Ibidem.* p. 501.

<sup>22</sup> *Idem. Ibidem.* p. 500.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> NANCY, Jean-Luc; LACOU-LABARTE, Philippe. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>25</sup> *Idem. Ibidem.* p. 74.

<sup>26</sup> LACAN, Jacques. *Op. cit.* p. 505.

<sup>27</sup> Como defende Wayne Booth: “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, (...). Na verdade, pareceu a alguns romancistas que se estavam a descobrir ou a criar à medida que escreviam.”. Assim como ocorre também com as correspondências, que “implicam diferentes versões de nós próprios, dependendo das diferentes relações que temos com cada correspondente e da finalidade de cada carta, (...)”. Ver: BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 88 e 89.

objetivos deste trabalho, parte-se para um curto resumo dos objetivos específicos de cada capítulo.

No primeiro capítulo, busca-se delinear as bases da relação de amor erótico entre Flaubert e Louise a partir do texto das cartas, e o modo pelo qual se estabelecem relações entre os significantes “amor”, “felicidade”, “fazer artístico”, “artista”, “trabalho”, e “Ideia”, principalmente. Tendo como base tais relações, chega-se a um ideal de “artista” que, como forma-de-vida, se contrapõe ao modo de vida do homem ordinário. Mobilizando trabalhos acerca de outras obras literárias do autor, principalmente *Madame Bovary* e o *Dicionário de Ideias Feitas*<sup>28</sup>, como também biografias sobre o Flaubert histórico, chega-se ao encontro entre os significantes “homem ordinário”, “burguesia” e “Estupidez humana”.

O primeiro capítulo concentra-se, também, em estabelecer uma aproximação entre o estetismo do autor das cartas e o pensamento de Pierre Hadot e de Michel Foucault. A ideia do aperfeiçoamento de si que se traz pelos estudos dos dois autores diz respeito a uma terapêutica que visa a completa transformação do indivíduo – uma “metamorfose da personalidade”. Este é precisamente o objetivo que constitui o programa de ascese colocado por Gustave Flaubert não apenas a Louise Colet, mas também a si mesmo.

No segundo capítulo, partindo da conceituação da carta - uma ficção que se dá pelo gesto do escritor, tentar-se-á trazer à luz a forma como se apresenta à escritora um dos pontos-chave da mudança a que almeja Flaubert, que seja, o “sentir-se artista”, uma modificação da personalidade que, longe de se dar externamente à Louise, tem como objetivo fazer coincidir “forma-de-vida” e o sentimento de ser artista.

## **1- Amor de amantes como caminho para a formação da artista**

Muito se há escrito acerca das correspondências de Flaubert. No livro “A Orgia Perpétua”<sup>29</sup>, Vargas Llosa se estende por um longo trabalho, em que tais escritos são tomados, em grande parte, como “dados”, que, numa relação de ser prova de/para vivências do autor, se afastam das concepções que tomam o escrito epistolar como construção livre/literária. Tal obra é tomada aqui como exemplar de tal abordagem, da qual este estudo se afasta.

<sup>28</sup> Obra publicada postumamente.

<sup>29</sup> Ver: LLOSA, Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Propõe-se aqui, limitada pelo escopo deste estudo, a compreensão da relação de amor erótico entre Flaubert e Louise Colet como caminho para o aperfeiçoamento ético, tal como tematizado em *O Banquete* de Platão<sup>30</sup>. A partir disso, o caminhar em direção a um ideal de artista, constitui forma-de-vida<sup>31</sup> do amado e também da amante, do mestre e da discípula. Com este intuito, em que se toma a carta<sup>32</sup> como parte constitutiva fundamental da ascese, debruça-se sobre parte da correspondência enviada a Louise Colet, com quem o autor sustentava uma relação de pares, e também de amantes/amigos:

Me comoveu o presente de tua medalha<sup>33</sup>. Meu primeiro impulso foi de recusá-la. (...). Depois, como compreendi a necessidade que tu tinhas de me dar algo que fora querido para ti e que senti toda a pena que te causaria, aceitei. Agora me alegro. (...) Não é, contudo, devido à tua inteligência que te amo. É por causa de não sei o que, por teus olhos, por tua voz, por tudo, por ti.  
 (...) Ah não me acuses mais de ver sempre somente a miséria da vida. Por que pagar uma hora de embriaguez com um mês de cansaço? Conta as lágrimas que já derramareis. Elas excedem o número de meus beijos, não é verdade? E contudo não fomos felizes?  
 (...) *Pensa em mim; eu penso em ti. Ou melhor não, pensa menos em mim, trabalha, seja boa, seja feliz com o pensamento.* Recupera a musa que te consolou nos piores dias. eu sou para os dias de felicidade.  
 Adeus, beijo-te nos lábios.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> PLATÃO. *O Banquete*. In: Apologia de Sócrates, O Banquete e Fedro. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

<sup>31</sup> Sobre o conceito de “forma-de-vida”. Ver: AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima pobreza: regras monásticas e formas de vida*. São Paulo: Boitempo, 2014, prefácio p. 9 e 10 e p. 66 a 70.

<sup>32</sup> A respeito da possibilidade de “aprimoramento pessoal” pelas críticas que, a partir da intimidade de uma relação, se colocam ao outro, pela troca de correspondências, escreve Ricardo Benzaquen de Araújo: “se ser é sempre ser em relação, ser em relação a si mesmo parece passar pela inevitável e exigente mediação das críticas”. Sobre isso ver: ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Um grão de sal: autenticidade, felicidade e relações de amizade na correspondência de Mário de Andrade com Carlos Drummond*. História da Historiografia, no. 16, 2014, p. 182.

<sup>33</sup> Trata-se de premiação recebida pela Academia Francesa pelo poema ‘*Musée de Versailles*’ (de 30 de maio de 1839), ou pelo poema ‘*Le Monument de Molière*’ (de 20 de julho de 1843). Ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance I*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973, p. 993.

<sup>34</sup> Carta enviada à Louise Colet, em 22 de agosto de 1846. “*J’ai touché du présent de ta médaille. Mon premier mouvement a été de la refuser. (...) Puis comme j’ai compris le besoin que tu avais de me donner quelque chose qui te fût cher et que j’ai senti tout cela peine que je te ferais, j’ai accepté. J’em suis contente maintenant. (...) Ce n’est pas pourtant à cause de ton esprit que je t’aime. C’est à cause de je ne sais pourquoi, à cause de tes yeux, à cause de ta voix, à cause de toi, à cause de toi. (...) Ah ne m’accuse plus de ne voir jamais que la misère de la vie. Pourquoi donc une hure d’ivresse est-elle payée par un mois d’ennui? Compte les larmes que tu as déjà répandues. Elles excèdent le nombre de mes baisers n’est-ce pas? et pourtant n’avons-nous pas été heureux? (...). Pense à moi, je pense à toi. Ou plutôt non, pense moins à moi, travaille, sois sage, sois heureuse par la pensée. (...) Adieu, je te baise sur les lèvres.*” Ver: *Idem. Ibidem*. p. 306 a 308. (Todas as traduções de citações do francês foram feitas por mim). Os grifos nesta passagem também são meus.

Assim como aparece na maior parte das correspondências sobre as quais esta pesquisa se apoia, nota-se na carta acima uma relação entre as tópicas “amor” e “felicidade”, que remetem ao “fazer artístico”. Por essa razão, tais significantes<sup>35</sup> farão parte da base de reflexão deste primeiro capítulo, em que os artifícios retóricos no discurso destes escritos, longe de se darem externamente como regra à leitora - Louise -, já trazem em si um dos aspectos do modo de vida que se apresenta por meio da ascese<sup>36</sup>.

Encontra-se aqui também, muito da relação afetiva entre o autor e Louise. Porém, se por um lado - importante -, a relação de amantes está explícita no texto, notam-se também construções que trazem a relação amor *versus* felicidade/tranquilidade; terminando com instruções de “como viver”, que devem se sobrepor à relação de afeto.

Quando o autor construído parece admitir que a aceitação do presente (a medalha) se dá por certo temor do sofrimento que uma tal recusa poderia causar, faz-se nítida a preocupação com esse temperamento “emocionado, emocionante e profundo”<sup>37</sup>, com esse coração “demasiado terno”<sup>38</sup>, ou a “cabeça demasiado dura”<sup>39</sup>, nessa “incompatibilidade natural”<sup>40</sup> desses temperamentos, como o autor escreve noutra carta. E algo nos deixa ver, decerto, que se existe a felicidade da hora de embriaguez, nos momentos de proximidade dos amantes, não menos certo é que esta traz consigo, em seguida, cansaço, tristeza.

De maneira algo distinta, mas se apoiando nesse mesmo vínculo felicidade/tranquilidade, o autor (como construção de autor), escreve em outra correspondência: “Cada dia se parece ao anterior. Posso dizer o que farei dentro de um

---

<sup>35</sup> De acordo com as conceituações de Saussure, o significante, sendo originariamente de “natureza auditiva”, tem seu desenvolvimento no “tempo”, ao longo da “fala”, mensurável, por isso, numa só dimensão, é uma “linha”. Tal dimensão, o “tempo”, na linguagem escrita, se dá pela sucessão dos elementos escritos. A respeito disso, escreve Saussure: “O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) representa uma extensão, b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha. (...) Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após o outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos.” Ver: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006, p. 84.

<sup>36</sup> Este assunto será tratado mais adiante.

<sup>37</sup> *Op. cit.* p. 287.

<sup>38</sup> *Idem. Ibidem.* p. 447.

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

mês, de um ano. E vejo isso não somente como prudente, mas também feliz”<sup>41</sup>. A felicidade está assim, para a tranquilidade, a prudência, a rotina; como o que é do “pensamento” está para a “felicidade” que se trata (ao final deste tópico, ainda será analisada a relação entre os significantes “pensamento” e “felicidade”).

Retorna-se agora para a carta em destaque. Ao final desta, o autor-amante cede lugar ao mestre, e se utiliza do imperativo, tempo verbal que designa aconselhamentos ou ordens, para tomar forma daquele que aponta o que se deve – ou não se deve: “(...) pensa menos em mim, trabalha, seja boa, seja feliz com o pensamento. (...)”<sup>42</sup>.

O uso do imperativo é recurso na escrita de outras cartas, estas em que se dá o pensamento acerca do fazer artístico. A palavra “trabalho”, assim, em sua forma imperativa, aparece repetidas vezes. O “trabalhe”, “trabalha”, como no trecho:

Tu me falas de trabalho, sim, trabalha, ama a Arte. De todas as mentiras, ainda é a menos enganosa. Trata de amá-lo com um amor exclusivo, ardente, abnegado. Não te decepcionará. Somente a Ideia é eterna e necessária.<sup>43</sup>

Nesta carta, o “trabalho” está para o “amor pela arte”, como está para o sintagma<sup>44</sup> “trata de”, que está para “amor” (pelo trabalho), que está para “exclusividade”, “ardência”, “abnegação”; como para “Ideia” com “I” maiúsculo, que está para o que é “eterno”. Desse modo, “trabalho”, “amor”, “amor pela arte”, “tratar de” (deve-se fazer/ser algo para alguma coisa), “exclusividade”, “ardência”,

<sup>41</sup> FLAUBERT, Gustave. *Correspondance I*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973, p. 312. “*Chaque jour ressemble à la veille. Je puis dire ce que je ferais dans un mois, dans un an. Et je regard cela non seulement comme sage, mais comme heureux.*”

<sup>42</sup> FLAUBERT, Gustave. *Correspondance I*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973, p.308.

<sup>43</sup> *Idem. Ibidem.* p. 283. “*Tu me parles de travail, oui, travaille, aime l’art. De tous les mesonges c’est encore le moins menteur. Tâche de l’aimer d’un amour exclusif, ardente, dévoué. Cela ne te faillira pas. L’Idée seule est éternelle et nécessaire.*”

<sup>44</sup> A conceituação de “sintagma”, em muito se parece com a de “significante”. A diferença está, basicamente, em saber que nem toda palavra constitui um “sintagma”, posto que este se forma, sempre, por “duas ou mais unidades consecutivas”, como escreve Saussure. Já o “significante” independe desta condição. A respeito do “sintagma”, define Saussure: “De um lado, no discurso, os termos estabelecem entre si, em virtude de seu encadeamento, relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo (...). Estes se alinham um após outro na cadeia da fala. Tais combinações, que se apoiam na extensão, podem ser chamadas de *sintagmas*. O sintagma se compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas (por exemplo: ler; contra todos; a vida humana; Deus é bom; se fizer bom tempo, sairemos etc.). Colocado num sintagma, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede, ou ao que o segue, ou a ambos.” Ver: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006, p. 142.



“abnegação”, “Ideia” e “eterno”, fazem parte, dentro da escrita do autor destas cartas, de uma rede de significância que tem como significantes principais, o “trabalho”, a “arte”.

Tomando por base, desse modo, a pesquisa de tais “relações de remetimento”, a partir dos estudos lacanianos sobre a *estrutura e cadeia significante*, toma-se a carta menos por sua condição de mero meio para tal coisa, no caso, seu aspecto comunicacional, e mais como gesto (de quem escreve). Sendo assim, ela interessa a este estudo como carta que é - nível gestual por excelência do escritor -, na qual se dá o aspecto formativo da carta pela verdade que nela se desvela.

Estas questões – a carta pelo que ela é, o nível gestual da escrita, a escrita, e a verdade que pela carta se desvela, serão trabalhadas com mais atenção um pouco mais adiante neste mesmo estudo. Antes, porém, retoma-se o ponto central deste capítulo, que seja, o amor de amantes como caminho ao aperfeiçoamento ético de Louise.

Por conseguinte, se até o presente momento, a separação entre as categorias heurísticas que servem de ponto de partida para esta pesquisa, não se deu de forma estanque, faz-se necessário atentar para a íntima relação entre o aspecto formativo da relação de amor erótico entre Flaubert e Louise e a conceituação do que seria, para o autor das cartas, o fazer artístico:

Lamento que Fídias<sup>45</sup> não venha.

(...) Um homem que não se preocupa com nada, nem de política, (...), e que, como bom artesão, mangas arregaçadas, aí está fazendo seu trabalho de sol a sol, com ganas de fazê-lo bem e amor por sua arte. Tudo está aí, amor à Arte.<sup>46</sup>

Neste trecho, a caracterização do artista tal como o autor das cartas o percebe, aparece com clareza. Ele é o “bom artesão”, que não tem outra preocupação senão o “trabalho”, o “amor à Arte”. Este trabalho é muscular, é físico, como remete a expressão “*les bras retroussés*”, “ter suas mangas arregaçadas de maneira que o braço esteja nu até o cotovelo”. Tal esforço de trabalho é assim, caminho para algum estado de tranquilidade, ainda que não para a felicidade em seu sentido mundano, como escreve o autor em outra carta:

Que boa e doce era tua carta desta manhã, pobre amiga minha! Vi as lágrimas que derramastes ao escrevê-la, e que haviam manchado, aqui

<sup>45</sup> Trata-se do escultor James Pradier. Flaubert o toma como modelo de artista.

<sup>46</sup> “*Je regrette que Phidias ne vienne pas. (...) Um homme qui ne se preocupe de rien, ni de la politique, (...), et qui comme le bom ouvrier, les bras retroussés, est là à faire sa tâche du matin u soir avec l’envie de la bien faire et l’amour de son art. Tout est là, l’amour de l’Art.*” *Op. cit.*, p. 320 e 321.

e acolá, algumas palavras. Tua dor me aflige; me queres demasiado, teu coração é demasiado pródigo. (...) Se pudesses imitá-lo, a esse bom Fídias, estaria mais tranquila, já que não mais feliz. Esse é um homem prudente, e que não pede à vida mais alegrias do que as que tem, (...). Por isso, que ordem há em seu ser! Como prossegue sua obra, sereno e forte!

(...)

Nos escreveremos; pensaremos um no outro; trabalharás (me juras?), tratarás de criar alguma obra grande, em que ponhas todo o teu coração.

Oh, vá, ame mais a arte que a mim. Esse afeto nunca te faltará; (...). Adora a Ideia. Só ela é verdadeira, porque só ela é eterna<sup>47</sup>.

Há que se ater por um momento nos dois sentidos em que o significante “felicidade” aparece, até agora, neste estudo. Se, por um lado, na frase “seja feliz com o pensamento”, sobre a qual já se debruçou nesta pesquisa, “felicidade” aparece em seu sentido grego (*eudaimonia*), em que sua relação com o significante “tranquilidade” remete ao conceito de *ataraxia*<sup>48</sup>, já no trecho de carta acima, o significante “felicidade” aparece em relação ao que é mundano, não é “Ideia”<sup>49</sup>.

Ao artista abre-se a possibilidade de cuidar-se/curar-se pela arte. Se ele assim o faz, como se dá a perceber pela vida de Fídias, tal como descrita - e não importa se trata-se da “real” vida do artista – ele tem um caminho para um estar-no-mundo tranquilo (a). Esta ideia é paradigmática do dever ser/dever agir do artista, segundo aponta a pesquisa destas correspondências.

Parte-se, pois, para a compreensão do trecho de carta acima, da cadeia significante que se dá a partir da palavra “Fídias”, que em carta já trabalhada neste

<sup>47</sup> FLAUBERT, Gustave. *Correspondance I*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973, p. 324. “*Que ta lettre de ce matin était bonne e douce, pauvre amie! J’y ai vules larmes que tu avais vers’ ses em l’écrivant et qui, çà et là, avaient taché certains mots. Ta douleur m’aflige. Tu m’aimes trop. Ton couer est trop prodigue, (...). Si tu pouvais l’imiter ce bom Phidias tu serais plus tranquille sinon plus heuresse. C’est um homme sage celui-là, et qui ne demande pas à l’avie plus joies qu’elle n’em comporte (...). Aussi quel ordre dans son être! Comme il continue son oeuvre serein et fort! (...) Nous nous écrivons, nous penserons l’um à l’autre, tu travailleras (me le jures-tu?), tu tâcheras de faire quelque grande oeuvre où tu mettras tout ton coeur. Oh, va, aime plutôt l’ art que moi. Cette affection-là ne te manquera jamais, (...). Adore l’Idée. Ele seule est vrai parce qu’elle seule est éternelle.*”

<sup>48</sup> A tal ideal de tranquilidade, pode-se relacionar o conceito de “ataraxia”, conceito comum a todas as escolas helênicas, e que “como uma formulação teórica do ceticismo”, propunha uma alternativa aos cétricos dogmáticos e aos acadêmicos, que seria “a suspensão do juízo acerca de qualquer questão em relação à qual houvesse evidências em conflito, incluindo a questão sobre se podemos ou não conhecer algo”. Assim, escreve Popkin, Enesidemo, formulador desta opção, trouxe, juntamente com teóricos que a ele se sucederam, “uma série de ‘Tropos’ ou procedimentos capazes de levar à suspensão do juízo em relação a várias questões”, sendo por isso uma “habilidade, ou atitude mental”, em que tal “suspensão do juízo” levaria a um “estado mental” de “quietude e impertubabilidade”, a “ataraxia”. Ver: POPKIN, Richard H. *História do Ceticismo de Erasmo a Espinoza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000, prefácio p. 13 e 14.

<sup>49</sup> Ao final deste tópico, apresenta-se uma reflexão acerca da conceituação do significante “Ideia” para Flaubert.

estudo, remete a “bom artesão”, que “ama à arte”, “arregaça as mangas” - que sempre remete a esforço, suor, doação; e “trabalha”. A estes significantes, somamos “tranquilidade” - porque trabalha e não se põe a pensar noutras coisas -, “prudência”, agradecido (este que “não pede à vida mais do que tem”), “ordem em seu ser”, ele avança com seu compromisso (posto que “segue sua obra”), e isto lhe traz “serenidade” e “força”.

Louise deve então deixar-se mover no amor de amantes ao amor à Arte, afeto este que lhe será eterno, posto que é Ideia, e só esta é verdadeira. Ao amor de amantes se dá o que é passageiro, sendo “corda que se gasta”, “rosto que se esquece”:

Agora nos amamos, quiçá nos amemos mais ainda. Mas, quem sabe? - Chegará um tempo em que acaso nos recordaremos de nossos rostos. Ouvistes alguma vez aos velhos contar-te a história de sua juventude? (...) Os nós mais sólidos se desatam por si mesmos, porque a corda se gasta. Tudo se vai, tudo passa, a água corre e o coração esquece.<sup>50</sup>

Ao longo de algumas cartas, notam-se construções que apontam para um lamento do autor com relação aos transtornos causados ao coração, quando do amor<sup>51</sup>. Este deve, por conseguinte, ser-para-a-arte, e trazer consigo algo duma alegria ao espírito, questão sobre a qual este estudo ainda irá se debruçar, mais adiante, neste mesmo capítulo. Deste modo, a possibilidade de alegria que sobrevém do fazer artístico, não corresponde a uma ideia de felicidade mundana, como já foi dito neste trabalho. Tal felicidade se coloca ao lado do que é tormento, sendo quimera que confunde e arrasa o homem<sup>52</sup>. Assim, o amor que é via para o aperfeiçoamento ético, tal como se vem clareando nesta pesquisa, é o amor algo diferente do que “um amor deve ser”:

<sup>50</sup> *“Nous nous aimons maintenant, nous nous aimerons plus encore plus encore peut-être, mais qui sait? – Un temps viendra où nous ne rappellerons peut-être pas nos visages. As-tu entendu quelquefois des vieillards te raconter l’histoire de leur jeunesse? (...) les noeuds les plus soledement faits se dénouent d’eux-mêmes parce que l’acorde s’use. Tout s’em va. Tout passe, l’eau coule – et le coeur oublie.”* FLAUBERT, Gustave. *Op. cit.*

<sup>51</sup> *“(.) j’aimais mieux ne pas te revoir, (...). La chair m’appelait, mais les nerfs me retenaient. (...) Je m’étais promis de m’abstenir de toi, tant j’avais éprouvé à ton endroit des sentiments violents et incompatibles entre eux.” – “(...) queria não voltar a ver-te, (...). A carne me chamava, mas os nervos me retiam. (...) Tinha me prometido abster-se de ti, de tão ter experimentado ao teu lado sentimentos violentos e incompatíveis entre nós.”* Ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondence II. Édition Établie par Jean Bruneau*. Paris: Gallimard, 1980, p. 281.

<sup>52</sup> *“Mais il ne faut jamais penser au bonheur; cela attire le diable, car c’est lui qui a inventé cette idée-là pour faire enrager le genre humain. La conception du paradis est au fond plus infernale que celle de l’enfer. L’hypothèse d’une félicité parfaite est plus desesperante que celle d’un tourment sans relâche, puisque nous sommes destinés à n’y jamais atteindre.”* - “Mas nunca há de pensar na felicidade; isso

Não sentes que existe entre nós dois uma união superior àquela da carne, e independente inclusive da ternura amorosa? - Não me estragues nada do que há. - Sempre se é punido por sair-se do próprio caminho. Permaneçamos pois em nosso caminho à parte, à nós, para nós. - Quanto menos os sentimentos se moldam ao mundo, menos têm qualquer coisa da sua fragilidade! O tempo não fará nada ao nosso amor porque não é um amor *comme un amour doit être*. E vou te dizer algo que vai te parecer estranho, não me parece que tu sejas minha amante. Jamais esta denominação banal me vem à cabeça quando penso em ti. – tu te encontras em mim em um lugar especial e que não foi ocupado por ninguém. Estando tu ausente, permaneceria vazio. – E contudo minha carne ama a tua, e quando me olho nu, parece a mim que cada poro de minha pele busca a tua. (...) Adeus, te amo mais do que nunca (...).<sup>53</sup>

Existem dois pontos nesta passagem, aos quais há que se ater. Primeiramente, se por um lado e no início do parágrafo, é dito que é esta união algo superior à união da carne e independente da ternura amorosa, fica clara, ao final do mesmo, a relação de amor erótico que une os dois: “contudo minha carne ama a tua...”, e que estando Louise ausente, o lugar por ela ocupado “permaneceria vazio”. Isso aponta para o caráter único do ente amável. Tal caráter aparece com clareza em outras cartas: “A ti, te amo como eu nunca amei. E como não amarei. Tu és e continuará sendo única, e sem comparação com nenhuma outra”<sup>54</sup>.

O autor das cartas, assim, ama Louise apenas enquanto tal. Da mesma forma, o programa de ascese só é possível porque o amor também se constitui numa especificidade. Ele é único, pessoal. Tal concepção é tematizada por Giorgio Agamben a partir de sua conceituação do ser “tal qual é”. Ao trazer a enumeração “*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*”, (“seja qual for o ente é uno, verdadeiro, bom

---

atrai o diabo, pois foi ele que inventou essa ideia para fazer enlouquecer ao gênero humano. O conceito de paraíso é ao fundo mais infernal que o de inferno. A hipótese de uma felicidade perfeita é mais desesperante que a de um tormento sem descanso, posto que somos destinados a não alcançá-la nunca.” Ver: *Idem. Ibidem.* p. 331.

<sup>53</sup>“(…) – Ne sens-tu pas qu’il y a entre nous deux une attaché supérieure à celle de la chair, et independante même de la tendresse amoureuse? – Ne me gête rien à ce qui est. – Ont est toujours puni de sortir de as route. Restons donc dans notre santier à part, à nous, pour nous. – Moins les sentiments tournent au monde, et moins ils ont quelque chose de as fragilité! Le temps ne fera rien sur mon amour parce que ce n’ est pas um amour comme um amour doit être. Et je va même te dire um mot qui va te sembler étrange, il ne me semble pas que tu sois ma maîtresse. Jamais cette appellation banale me vien dans la tête quand je pense à toi. – Tu te trouves em moi à une place spéciale et qui n’a été occupée par personne. Toi absente, ele resterait vide. – Et pourtant ma chair aime la tienne, et quando je me regard nu, il me semble même que chaque pore de ma peau baille après la tienne. (...) Adieu, je t’aime plus que jamais.”Ver: *Idem. Ibidem.* p. 206.

<sup>54</sup>“Toi, je t’aime comme je n’ai jamais aimé et comme je n’aimerai pas. Tu es, et resteras seule, et sans comparaison avec nulle autre.” Ver: *Idem. Ibidem.* p. 403.

ou perfeito”), deixa-se passar a tradução usual em que *quodlibet* diz “qualquer um, indiferentemente”<sup>55</sup>, para assumir-se a tradução “quanto à forma”, que diz “o contrário do latim”, como escreve Agamben: “*quodlibet ens*<sup>56</sup> não é ‘o ser qualquer ser’, mas ‘o ser que, seja como for, não é indiferente’; ele contém, desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), o ser qual-*quer* estabelece uma relação original com o desejo”<sup>57</sup>.

O “Qualquer” nesta acepção, escreve Agamben, não aponta para “a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum” – no caso, o saber acerca do fazer artístico de Flaubert, ou o fazer artístico de Louise, ou sua beleza física; mas somente “no ser tal qual é”. Desse modo, explicita o autor, o “ser-tal”, “que não é de modo nenhum um predicado real, revela-se claramente: a singularidade exposta como tal é qual-*quer*, isto é, amável”<sup>58</sup>.

A respeito disso, traz-se os estudos de Georg Simmel, acerca do caráter único do ente amável, no texto *Fragmentos sobre o amor*:

Aqui o caráter da ação benéfica, essa tensão entre o eu e o tu, não aparece em absoluto com a mesma acuidade, porque o eu aproximou-se afetivamente do tu, e seu próprio querer-viver flui, para lá desse hiato, rumo ao outro, abolida toda distância, sem precisar de um ponto que separa ao mesmo tempo que liga. No entanto, o motor aqui é outro que não essa unidade metafísica de todos os seres, da qual Schopenhauer, por exemplo, faz decorrer o bem-fazer e o sacrifício. O milagre do amor é justamente não abolir o ser-para-si nem do eu nem do tu. Fazer dele inclusive a condição que permite essa supressão da distância, esse fechar-se egoísta em si mesmo do querer-viver.<sup>59</sup>

Se, como escreve Simmel, não se pode “rebaixar o desejo de união física” com o ser amado “ao nível de simples ‘pulsão sexual’”<sup>60</sup>, por outro lado, a possibilidade de auto-definição pessoal, é fator que se coloca como condicionante para o amor. Assim, como apontam os estudos de Simmel, a manutenção do “ser-para-si”, ou seja, o “fechar-se egoísta”<sup>61</sup> sobre si mesmo, aparece como algo completamente de acordo com o que é “humano”. A partir disso, o autor traz à luz uma reflexão acerca do encontro entre a

<sup>55</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 11.

<sup>56</sup> *Loc. cit.*

<sup>57</sup> *Loc. cit.*

<sup>58</sup> *Idem. Ibidem.* p. 12.

<sup>59</sup> A alusão a Schopenhauer, como explicita, Simmel, diz respeito ao amor como uma “unidade transcendental do ser”. Ver: SIMMEL, Georg. *Fragmentos sobre o amor*. In: *Filosofia do amor*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1993, p. 116 e 117.

<sup>60</sup> *Loc. cit.*

<sup>61</sup> *Loc. cit.*

“felicidade” – como busca, o “comportamento instintivo”<sup>62</sup> – que não é, de forma alguma o “egoísmo” de que trata a fala comum, e o amor.

Trazendo uma alternativa à simples caracterização das ações humanas entre “egoístas” ou “altruístas”, o autor aponta para aquilo que seria, como ele denomina, “nossas verdadeiras motivações últimas”<sup>63</sup>, uma causa que não se define, necessariamente, em relação aos efeitos sobre um “eu” ou um “tu”.

Tendo como referência, portanto, menos os efeitos para outrem, do que a própria vontade, o comportamento instintivo, que se relaciona à obtenção de um “estado” ou “qualidade” das coisas, pode ser definido como: “seguir sem contenção os próprios instintos – que não é, em si um comportamento egoísta -, não mais do que é o crescimento da planta ou a queda da pedra”. É agir de acordo com “sua própria lei”<sup>64</sup>, em que a classificação como comportamento “egoísta” não se aplica.

De toda forma, nem sempre as pulsões representam adaptações “úteis” ao sujeito. Nosso agir pode ser, porém, independente a esta alternativa – útil ou não útil, egoísta ou altruísta, como escreve Simmel: o lugar de uma “relação mais complexa”, “em que se move o ‘agir por amor’”, em que “pulsão e satisfação próprias nele se acham por demais imbricadas para situar simplesmente seu telos no tu”.<sup>65</sup>

Não sendo, portanto algo como uma “mistura mecânica dos dois tipos de motivações”, sendo elas “egoísmo” e “altruísmo”, e sim, uma relação bem específica entre o “objetivo e a pulsão”, sendo “demasiado uno e inteiro”, a motivação que se dá “pelo amor” é também: “específica e primeira”<sup>66</sup>. Sobre isso, segue-se na pesquisa de Simmel:

Se satisfaço os desejos de um ser humano qualquer, porque os considero convenientes e legítimos, é o exercício dessa legitimidade que é meu objetivo final e sua realização minha única motivação decisiva. Se faço exatamente a mesma coisa porque amo esse humano, o estado a realizar é, em sua manifestação, minha meta final, mas não é minha verdadeira motivação, porque é primeiro a energia pulsional de meu amor – e por assim dizer de maneira inteiramente espontânea - que se implica nesse *telos*.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> *Idem. Ibidem.* p. 113 e 114.

<sup>63</sup> *Loc. cit.*

<sup>64</sup> *Loc. cit.*

<sup>65</sup> *Idem. Ibidem.* p. 115.

<sup>66</sup> *Loc. cit.*

<sup>67</sup> *Idem. Ibidem.* p. 116.

Do que se trata o texto de Simmel, e também esta pesquisa, é o amor como motivação, uma “energia” de pulsão que orienta a ação. E ainda que, como no caso da relação de amantes entre Flaubert e Louise, se dê algum benefício para ambos, ou para um deles, como por exemplo o exercício de aperfeiçoamento da escritora, que se dá por via do amor, é esse sentimento o lugar da “pulsão”, e não nas prováveis aprendizagens de um ou de outro. Algo diferente, como aponta Simmel no trecho acima, é a ação que se guia como busca de “satisfação” do “tu”, como no caso de se considerar algo “conveniente” ou mesmo “legítimo” de se suprir.

O autor apresenta, a partir disso, a “atividade sexual” e a “atividade afetiva” como “efeitos” na “superfície da consciência” de algo “uno” em si, a “realidade afetiva humana” - “multiplicidade de sentimentos particulares”, mas que é sempre “*una*”, “*um* destino”, “*uma* surpresa”, “*um* ato”<sup>68</sup>, ao qual Simmel reconhece como “sentimento”. Pode-se, com isso, compreender a “relação erótica” como “síntese de uma relação em si sensual e de uma relação em si afetiva”, em que “a reunião das duas no nível do vivido, representa então a unidade de que provêm a maneira de ser íntima, de modo algum dividida em si, que chamamos precisamente de amor”<sup>69</sup>. E se o “sentimento” que se tem é “uno”, específico, é ele inclusive que dá “forma” ao objeto amado (não é, portanto, o amor à determinada forma que antecede o sentimento). Acerca disso, continua o autor:

Mas aqui também é o objeto que modelamos por essa atividade; o movimento do sentimento segue a forma de uma elipse: um de seus focos é ocupado pelo objeto, ao passo que ela permanece em sua totalidade compreendida na imanência do sentimento. Assim, também podemos, nesse ponto extremo em que o significado próprio do objeto se aproxima do limite zero e o atinge inclusive, sentir esse algo envolvente, que ultrapassa a exterioridade recíproca da alma e do mundo, mas que, no caso limite do amor, ainda faz deste uma relação universal da alma.<sup>70</sup>

É na “imanência do sentimento”, que se percebe o objeto amado, e por isso essa aproximação ao “zero” do previamente formulado, ou seja, o ente como amado que é, e que enquanto tal não tem um significado (anterior) atrelado a si – como “o” ente amado. Posto que se formula no “sentimento” - este que dá a forma ao que é, e é, exclusivamente, no amor. Sobre isso escreve Simmel:

---

<sup>68</sup> *Idem. Ibidem.* p. 119.

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> *Idem. Ibidem.* p. 122.

(...) Exteriormente e conforme a ordem cronológica, é preciso, por certo, antes de mais nada, que o ser humano exista e seja conhecido, antes de ser amado. Mas, então, esse algo que acontece não tem lugar com esse ser existente que permanecerá não modificado; foi, ao contrário, no sujeito que uma nova categoria fundamental tornou-se criadora. O outro é “meu amor”, com tanta razão quanto é “minha representação”; não é um elemento invariável que entraria em todas as configurações possíveis, e, portanto, na situação de ser amado, ou ao qual viria acrescentar-se de certa forma o amor, mas um produto original e unitário que não existia antes.<sup>71</sup>

Essa subordinação da “forma” do ente amado ao amor especifica o acontecimento do “sentimento”, e delinea seu “produto”. À anterioridade física de quem ama, e também de quem é amado, surge então, pelo amor, o “objeto” tal qual é: “porque o amor está, antes de mais nada, absolutamente intrincado em seu objeto, e não simplesmente associado a ele”, por essa razão, continua o autor: “o objeto do amor em toda sua significação categorial não existe antes do amor, mas apenas por intermédio dele”<sup>72</sup>. Sendo, portanto amor, o amar o “ser inteiro”, tanto amante como amado (a) são para o “tu”, e enquanto amantes, “um outro”<sup>73</sup>. O amante “tal qual é”:

(...) Eu contemplo (como se o visse) teu rosto todo clareado de alegria, quando leio teus versos. Te admirando. – Quando ele adota uma expressão radiante de ideal, de orgulho, e de enternecimento. Se penso em ti na cama, é estendida, um braço flexionado, completamente nua, (...). Me parece que podes envelhecer, tornar-se feia. E que nada mudará. – Existe um pacto entre nós dois, e independente de nós. Não fiz de tudo para deixar-te? Tu não fizestes tudo para amar outros? Nós voltamos um ao outro, porque estávamos feitos um para o outro. Te amo com tudo o que me resta do coração.- com os farrapos que tenho guardados. (...)<sup>74</sup>

Em tudo que se traz, nesta passagem, acerca das lembranças do autor da carta, e dos momentos de intimidade erótica com Louise, tem-se o caráter único da relação. Esta relação, que, como escreve Flaubert - se constitui numa união de dois seres “feitos um para o outro”, e para a qual o escritor entrega tudo o que “resta do coração” - nem a

<sup>71</sup> *Idem. Ibidem.* p. 124.

<sup>72</sup> *Idem. Ibidem.* p. 125.

<sup>73</sup> *Idem. Ibidem.* p. 124.

<sup>74</sup> “Je contemple (comme si je la voyais) ta figure toute éclairée de joie, quando je lis tes vers en t’ admirant. – Alors qu’ elle prend une expression. Radieuse d’ idéal, d’ orgueil, et d’ attendrissement. Si je pense à toi au lit, c’ est étendue, un bras replié, toute nue, (...). Il me semble que tu peux vieillir, enlaidir même et que rien ne te changera. – Il y a un pacte entre nous deux, et indépendant de nous. N’ ai-je pas fait tout pour te quitter? N’ as-tu pas fait tout pour en aimer d’ autres? Nous sommes revenus l’ un à l’ autre, parce que nous étions faits l’ un pour l’ autre. Je t’ aime avec tout ce qui me reste de coeur. – Avec les lambeaux que j’ en ai gardés.” Ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p. 403.



força do tempo sobre a beleza do ente amado é capaz de abalar: “Me parece que podes envelhecer; tornar-se feia”. Neste amor, a relação que se estabelece é não somente a relação erótica, como também, a relação de ascese. Sobre isto, o “pacto entre nós dois, e independente de nós”, remete para o esforço que se deu, por parte de ambos, para que se deixassem mutuamente de amar.

A respeito disso, está não somente a impossibilidade de se dar externamente ao coração a ordem do que se deve amar – em quem se deve buscar as qualidades estimáveis, e que trariam em si a tranquilidade que o controle da razão sobre o sentimento/coração poderia trazer. Porém, se o amor é amar o ente amável, com tudo o que ele tem em si, é possível, por outro lado, que esse ente seja algo permeável à ação do outro, e é sobre isto que se trata, em grande parte, o trabalho de ascese que se dá na relação entre Flaubert e Louise.

Quando, nesta carta, o autor escreve sobre o esforço que se deu para que se deixassem de amar, isto traz também a diferença de temperamentos entre os dois. Tal questão é, pois, de grande relevância para que se tente chegar à compreensão de tal movimento de instruir, que se dá por este amor. Desta forma, o que aparece, então, a partir de muitas passagens das correspondências, é que a importância da ascese de Louise está não apenas para seu caminhar do espírito, como também para que, a partir deste caminhar, e que com ele traz uma mudança no modo de ver a vida, modificando em si, sua forma-de-vida, isto faz com que a possibilidade deste amor possa se dar. Este que não é “*comme un amour doit être*”, aquele das condições ordinárias da existência, das “hipocrisias mundanas”<sup>75</sup>, da “debilidade de espírito”<sup>76</sup>.

\*\*\*

O aperfeiçoamento ético de Louise, pelo que se apreende das cartas trabalhadas neste tópico, tenderia a culminar na otimização da realização de seu ofício, que seja, seu ofício de escritora. Assim, o que se coloca a Louise como objetivo é uma completa modificação de sua personalidade<sup>77</sup>. Por esse motivo, a reflexão acerca dos conceitos de “felicidade” que se traz nestas missivas é tão importante.

<sup>75</sup> FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p. 206. “*hypocrisies mondaines*”.

<sup>76</sup> *Loc. cit.* “*faiblesse d’esprit*”.

<sup>77</sup> Sobre esta questão, este estudo ainda irá se debruçar, no tópico 1.3 deste mesmo capítulo.

São dois os conceitos – a “felicidade mundana” e uma outra “felicidade”, a que se pode relacionar o conceito de “eudaimonia”, e que tem que ver com a felicidade possibilitada pela otimização na realização do ofício que se tem<sup>78</sup>.

Se a pesquisa das correspondências trocadas entre Gustave Flaubert e Louise Colet, neste tópico, tem início com um trecho em que se percebe claramente uma alusão por parte de Flaubert ao temperamento de Louise, é porque, como já foi dito, esta é uma questão importante para esta análise.

O temperamento de Louise, a abundância das “lágrimas” derramadas, à qual Flaubert faz menção, se relaciona ao conceito de “felicidade mundana” que traz o autor. O projeto de ascese para a escritora, por conseguinte, se tem como um de seus pontos principais a completa reestruturação de sua personalidade, é porque tal mudança teria como fim o momento em que as coisas referentes à ideia de “felicidade mundana” tenderiam, gradativamente, a cair em importância, ao mesmo tempo em que a escritora tenderia a se aproximar desta outra felicidade, à qual se chega através da otimização do ofício que se tem, da vida voltada para o exercício deste ofício.

Assim, ser capaz de se afastar dos elementos referentes a uma felicidade própria do “homem ordinário”, a “felicidade mundana”, e ser capaz de alcançar uma outra felicidade, a que se relaciona ao aperfeiçoamento de si, é o primeiro objetivo da ascese que se delineia por meio desta pesquisa.

Na primeira missiva trabalhada neste tópico, Flaubert apresenta a Louise as diretrizes que se contrapõem ao que é do sentimento. Tais diretrizes trazem uma rede de significantes: “pensa menos em mim”, “trabalha”, “seja boa”, “seja feliz com o pensamento”. Assim, o significante “pensamento” estabelece uma relação direta com a “felicidade” própria ao artista, a que se opõe, como já foi exposto, ao conceito de “felicidade mundana”.

Desta forma, o sintagma “seja feliz com o pensamento” aparece como o objetivo (ideal) do trabalho de ascese. O significante “pensamento” estabelece uma relação com o que Flaubert outras vezes denomina como “Ideia”.

O que este primeiro tópico deixa claro é que a forma-de-vida que se apresenta à escritora, se constitui por um conjunto de significantes que, para fins desta pesquisa, podem ser divididos em, principalmente, dois aspectos.

---

<sup>78</sup> Sobre o conceito de “felicidade” de que se trata, este estudo ainda irá se debruçar, no capítulo dois.

O primeiro aspecto diz respeito ao objetivo final/idealizado da ascese: a “felicidade” própria ao artista. Tal culminação do trabalho de ascese encontra, por conseguinte, outros dois significantes: “pensamento” e “Ideia”.

Como a significância só se dá pelo que “remete” ao “significante”, e pelo que é remetido por ele, ou seja, pelo que vem “antes” e o que vem “depois”, faz-se necessário, neste momento, trazer uma reflexão acerca do significante “Ideia”.

Em carta trabalhada neste primeiro tópico, Flaubert escreve “ame mais a arte que a mim – esse afeto nunca lhe faltará”, e, na mesma missiva, um pouco mais adiante – “adora a Ideia. Só ela é verdadeira, porque só ela é eterna”. Neste trecho fica claro ao que se contrapõe o conceito de “Ideia”, que seja, ao amor erótico, que, no caso, se trata do amor a Flaubert. Aqui já é possível, dessa forma, iniciar o delineamento de uma definição negativa para “Ideia” – o que não é do sentimento, do amor.

No trecho que se segue, Flaubert traz uma caracterização do significante “Ideia” – “só ela é verdadeira, porque só ela é eterna”. Assim, conceitua-se “Ideia” (nestas correspondências) por meio de uma combinação entre uma definição negativa – o que não é do sentimento, com a caracterização que traz o autor – ela é “eterna”, e “verdadeira”.

Assim, o que não é do sentimento, significância que se traz com o termo “Ideia”, mantém uma estreita relação, pela relação entre os significantes, com o termo “pensamento”, dois significantes que remetem para a culminação dos objetivos da ascese de Louise Colet, e que por sua vez encontram a felicidade própria ao artista.

O segundo aspecto que se traz a partir do projeto de forma-de-vida para Louise Colet é a relação entre os significantes que, ao longo de sua ascese, se colocam, gradativamente, como “guia” para a escritora, como foi exposto.

Outro ponto em que se debruçou este tópico é o caráter único do (a) amado (a). Este aspecto é o que possibilita a ascese de Louise, tal como se dá. O amor é, assim, condição para a continuidade do trabalho de aperfeiçoamento de Louise. Tanto é assim que a ascese cessa por completo com o fim da relação amorosa, em que também cessa a troca de cartas entre Flaubert e Louise.

O caráter único de Louise se mostra com clareza nas correspondências – “a ti, te amo como nunca amei. E como não amarei. Tu és e continuará sendo única, e sem comparação com nenhuma outra.”.

A relação de amor, que é sempre “pessoal”, “única”, aponta para a “vontade”, o “desejo”, como escreve Agamben. O amor nunca é uma escolha de algumas

“propriedades”, “características” ideais. A relação de amor é sempre singular, e desse modo, única também.

Acerca da questão da singularidade do amor, do (a) amado (a), Georg Simmel acrescenta outro aspecto importante para esta análise. Se, como escreve Simmel, – “O milagre do amor é justamente não abolir o ser-para-si nem do eu nem do tu”, isso se dá porque a questão de cuidar do que é de si mesmo é também condição para o amor tal qual trata Simmel, e também este estudo.

Ao final deste capítulo, quando este trabalho irá se debruçar sobre os estudos de Foucault na obra *O que é um autor?*, a questão de “ocupar-se de si mesmo” se coloca como ponto fundamental das relações de ascese, e é sobre isso que se trata quando Simmel apresenta o “amor” como uma alternativa às categorias conhecidas como “egoísmo” e “altruísmo”.

O amor, tal como trata Simmel, e também esta pesquisa, é uma “energia” que orienta determinada ação e que se caracteriza por um modo de agir próprio, o “agir por amor”.

## **1.2. “Estupidez Humana” sinônimo de “burguesia” – o polo oposto ao ideal de artista**

As condições ordinárias de existência de que trata o autor das cartas, tocam um ponto que aparece em outras correspondências enviadas à Louise Colet, que seja, o aprisionamento do espírito às contingências do mundo prático, as ideias sempre repetidas/não-próprias dos homens de seu tempo (o homem ordinário). Este estranhamento é trazido como ironia no projeto do *Dicionário de ideias feitas* de que o autor trata nas cartas. Tal obra, tematizando a Estupidez humana, traria um prefácio explicativo, como forma de ironia-engano<sup>79</sup>, e que diria tratar-se de “*tudo que é preciso dizer em sociedade para ser um homem conveniente e amável*”. Com isso, pretende-se plantar uma dúvida aos leitores. Os ditos seriam a sério ou tratar-se-iam de ironia? A respeito do dicionário, escreve Flaubert à Louise:

---

<sup>79</sup> Faz-se necessário recorrer à Teoria dos modos de Northrop Frye, em que a noção de “fuga da declaração direta” mallarmeana pode elucidar os descaminhos produzidos pelo Dicionário de Ideias Feitas. Nele encontramos o “método irônico de dizer uma coisa e significar algo bem diferente”, que pode se dar, como escreve Frye, pelo ato de “justapor imagens sem fazer quaisquer asserções sobre sua relação”. Sobre isso ver: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014, p. 178-179.

Seria a glorificação histórica de tudo que se aprova. Vou demonstrar que as maiorias sempre tiveram razão, que as minorias sempre erraram. Vou imolar os grandes homens a todos os imbecis, os mártires a carrascos, (...). Desse modo, através da literatura, eu estabeleceria, o que será fácil, que o medíocre, estando ao alcance de todos, é que é legítimo e que é preciso censurar todo tipo de originalidade como perigosa, tola etc. Esta apologia da canalhice humana em todas as suas faces, irônica e ululante de uma ponta a outra, cheia de citações, de provas (que provariam o contrário) e de textos medonhos (isto seria fácil), teria o fim, eu diria, de acabar de uma vez por todas com todas as excentricidades, sejam quais forem.<sup>80</sup>

O modo de apresentação do *Dicionário de Ideias Feitas* é o mesmo encontrado em dicionários outros ou enciclopédias; são “entradas” independentes, organizadas por ordem alfabética, que dentre as quais podemos encontrar: “Doença dos nervos – é sempre fingimento”<sup>81</sup>, “Diletante – homem rico, assinante de ópera”<sup>82</sup>, “Diploma – sinal de ciência, não prova nada”, “Artistas – Todos farsantes. Elogiar seu desinteresse (antigo). (...) Uma mulher artista só pode ser uma puta”, “O que os artistas fazem não pode ser chamado de trabalho”<sup>83</sup>, “Bases da sociedade – *Id est*. (Isto é) a propriedade, a família, a religião, o respeito pelas autoridades. Deve-se falar delas de maneira irada se forem atacadas”. Dessa forma, o prefácio ao dicionário se pretende guia de leitura, mas, como ironia-engano, aposta no alcance do efeito contrário. Tal é o efeito, dar fim às frases feitas, essas dos pensamentos também feitos, inautênticos. Apelando à ambiguidade possibilitada pelos vazios do texto como recurso, o autor torce pelo engano. Da não compreensão da ironia, as expressões que formam o dicionário tenderiam a cair em desuso, seja pelo engano, seja pela dúvida.

A figuração da “Estupidez” ao longo dos verbetes do *Dicionário...diz respeito* não tanto à veracidade de seu conteúdo, sendo principalmente uma crítica à repetição de

---

<sup>80</sup> “Ce serait la glorification historique de tout ce qu’ on approuve. J’ y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les minorités toujours tort. J’ immolerais les grand hommes à tous les imbéciles, les martyrs à tous les bourreaux, (...). Ainsi, pour la littérature, j’ établirais, ce qui serait facile, que le médiocre, étant à la portée de tous, est le seul legitime et qu’ il faut donc honnir toute espèce d’ originalité comme dangereuse, sottte, etc. Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d’ un bout à l’ autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile), est dans le but, dirais-je, d’ en finir une fois pour toutes avec les excentricités, quelles qu’ elles soient.” Ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p. 208.

<sup>81</sup> FLAUBERT, Gustave. *Dicionário de ideias feitas*. Tradução : Cristina Murachco. São Paulo : Nova Alexandria, p. 35.

<sup>82</sup> *Idem. Ibdem.* p. 34.

<sup>83</sup> *Idem. Ibdem.* p. 10.

respostas “automáticas” e “codificadas socialmente”<sup>84</sup>, como defende Jonathan Culler na obra *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Mobilizando alguns elementos do *Dicionário...* - “chapéu: protestar contra sua forma”; “*Bascos*: são os melhores corredores”<sup>85</sup>, o crítico reafirma o deslocamento do conteúdo para a significação – o fato de se estar insatisfeito com o formato de determinado chapéu e “reclamar” disso, não faz de alguém um (a) estúpido (a), e sim “fazer disso uma resposta automática e codificada socialmente”. Como também a respeito do outro verbete – “*Bascos*: são os melhores corredores”: “Isso pode até ser verdade, mas fazer disso, por assim dizer, o significado de *bascos*, uma resposta socialmente codificada, é limitar a liberdade e a curiosidade de maneiras que não podem deixar de parecer estúpidas”<sup>86</sup>.

Desse modo, aponta Culler, a “Estupidez” está em situar objetos ou conceitos em sistemas “auto-fechados” de um “discurso social”<sup>87</sup> que acaba servindo como “realidade”, e restringindo o objeto/conceito às ideias que se repetem automaticamente, o que bloqueia as possibilidades de se chegar a “respostas espontâneas” a respeito das coisas do mundo<sup>88</sup>. A linguagem se mantém assim, como uma “inércia-prática” – “um conjunto de objetos com os quais o homem joga, mas que não falam com ele”<sup>89</sup>, “frases que interagem uma com a outra num sistema auto-fechado”<sup>90</sup>, “frases vazias” que o homem “troca” e “transmite”, mas que ele não mais “inventa”, cria, ou “investiga”, “o vazio da linguagem” sendo “paralelo a um vazio interno”<sup>91</sup>.

De fato, o tema da tolice do homem de seu tempo – o homem ordinário, é algo que se nota em muitas das correspondências escritas à Louise. O termo “estupidez” sustenta o pressuposto de alguma “incapacidade”, sendo, naturalmente, o termo de significado oposto à capacidade, que remete a um “conceito mais geral de inteligência”, como define Robert Musil em conferência realizada em Viena, no ano de 1937<sup>92</sup>. Por essa lógica, ligar o conceito de “incapacidade” e de “estupidez”, este na medida em que significa “incapacidade em geral”, permite também relacioná-lo a “uma incapacidade particular”.<sup>93</sup> Musil recorre a termos da psicologia médica na tentativa (sempre difícil)

<sup>84</sup> CULLER, Jonathan. *The Uses of Uncertainty*. New York: Cornell University Press, 1974, p. 160.

<sup>85</sup> *Loc. cit.*

<sup>86</sup> *Loc. cit.*

<sup>87</sup> *Loc. cit.*

<sup>88</sup> *Idem. Ibidem.* p. 165.

<sup>89</sup> *Loc. cit.*

<sup>90</sup> *Idem. Ibidem.* p. 166.

<sup>91</sup> *Loc. cit.*

<sup>92</sup> MUSIL, Robert. *Da Estupidez*. Lisboa: Relódio d'Água Editores, 1994, p. 20.

<sup>93</sup> *Idem. Ibidem.* p. 20 e 21.

de elucidar o conceito de estupidez, característica dos de espírito fraco ou “pobre, impreciso, incapaz de abstração, confuso, lento, influenciável, superficial, limitado, rígido, picuinhas, instável ou desconexo”.<sup>94</sup>

De todo modo, se por um lado Musil empreende tal esforço no sentido de conferir alguma determinação ao significado do termo – a Estupidez, por outro ressalta que este pode sofrer variações (também imprecisas), de acordo com as “formas de vida”<sup>95</sup>. Tomando ainda a Estupidez como incapacidade, trata de seu oposto e coloca em equivalência capacidade e inteligência:

Nas épocas de insegurança pessoal, a astúcia, a força, a atividade dos sentidos e a destreza física impregnarão o conceito de inteligência; nas épocas mais intelectuais – e será necessário acrescentar, com as reservas necessárias, burguesas – é a atividade cerebral que prevalece. Mais exatamente, devia ser a atividade superior do espírito; mas o decurso das coisas implicou a preponderância do único entendimento que se inscreve no rosto vazio e sob a fronte dura do homem ocupado; assim se explica atualmente inteligência e estupidez, como se não pudesse ser de outro modo, digam apenas respeito ao entendimento e à medida das suas capacidades ainda que isso seja algo um tanto parcial.<sup>96</sup>

Existe, na passagem acima, a apresentação de duas elaborações de Musil acerca do conceito de estupidez. A primeira diz respeito ao seu caráter flutuante, à obscuridade do termo e à impossibilidade de sua precisão (varia de acordo com as “formas de vida”). Já a segunda elaboração coloca sob a lupa do questionamento a própria equivalência entre os termos “capacidade” e “inteligência”, que acaba acontecendo pelo “vazio” do “homem ocupado”. Há aqui a crítica ao aprisionamento da “burguesia” ao mundo prático, em que prevalece a “atividade cerebral”, mas onde deveria prevalecer a “atividade superior do espírito”<sup>97</sup>.

A relação entre o ânimo voltado para as contingências da vida prática e a possibilidade de abstração que o conecta a um estado superior do espírito, parte do suposto de que, embora “agir cegamente” ou “semicegamente”, que seria o total ou semi abandono de si aos impulsos momentâneos de um agir irrefletido, seja condição para a possibilidade da vida do homem no mundo (ele precisa se conectar ao mundo

<sup>94</sup> *Idem. Ibidem.* p. 28.

<sup>95</sup> *Idem. Ibidem.* p. 20.

<sup>96</sup> *Loc. cit.*

<sup>97</sup> *Idem. Ibidem.* p. 21.

cotidiano e se relacionar de modo prático às necessidades que se lhe impõem)<sup>98</sup>, um pouco de consciência de si e de si em relação ao mundo, se faz importante como abertura aos processos imaginativos de constituição de uma subjetividade capaz de se relacionar com o mundo de modo autêntico<sup>99</sup>, e de interpretar suas experiências de acordo com a consciência que tem de si. Em outras palavras, e com a breve elaboração feita acerca das possibilidades de significado do termo Estupidez, a incapacidade de um indivíduo de pensar por si próprio parece ser a que melhor se adequa ao universo burguês que aparece nas correspondências como modo-de-vida ao qual o universo/modo-de-vida do artista/escritor se opõe.

Tal sensação de estranhamento<sup>100</sup> do artista/autor das cartas, traz algo da relação entre virtude, esta relacionada ao mundo antigo, e à artificialidade de seu mundo. Nesse sentido, a artificialidade imposta pela cultura (à exceção de seu efeito sobre os artistas e os filósofos, esses que têm “forças para caminhar sozinhos sobre as suas pegadas”<sup>101</sup>) impossibilita o homem da autenticidade de si, que desse modo, não mais é capaz de “parecer aquilo que é”<sup>102</sup> em verdade, e, perdendo a unidade natural tanto de si como em relação à natureza, ele é, agora, o homem corrompido<sup>103</sup>. A nostalgia por uma simplicidade para sempre perdida<sup>104</sup>, da unidade do homem consigo mesmo e de si em relação ao mundo, aparece como objeto de aspiração do autor, menos como resultado final do que como percurso. Nesse sentido, Flaubert é o escritor sentimental de que trata Schiller<sup>105</sup>, e que busca, como tentativa de resolução de seu mal estar, uma forma-de-vida, pra si e também para Louise, literatos/escrivinhadores que são:

O tempo do Belo passou. A humanidade, livre para tê-lo de volta, não tem o que fazer no momento. (...) Enquanto esperamos, vivemos num corredor cheio de sombras; tateamos nas trevas. Falta-nos uma alavanca; a terra desliza sob nossos pés; o ponto de apoio nos faz falta a todos, literatos e escrevinhadores que somos. (...) é preciso abstração feita das coisas e da humanidade que nos renega, viver para sua

<sup>98</sup> HADOT, Pierre. *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014, p. 322.

<sup>99</sup> Sobre a questão da autenticidade, ver: e TRILLING, Lionel. *Sinceridade Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do Eu*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

<sup>100</sup> Ver: ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Ed. Ridendo Castigat Mores, 1749, p.44, consulta realizada em 05 de dezembro de 2017. URL: <https://www.academia.edu/>.

<sup>101</sup> *Idem. Ibidem*. p. 49.

<sup>102</sup> *Loc. cit.*

<sup>103</sup> *Idem. Ibidem*. p.47.

<sup>104</sup> LUCKÁCS, Georg. *A alma e as formas: ensaios*. Tradução: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 107.

<sup>105</sup> SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 57.



vocação, entrar em sua torre de marfim e lá, como uma bailarina com seus perfumes, ficar sozinho [s] com nossos sonhos.<sup>106</sup>

No trecho desta carta, torna-se clara a separação entre o artista e o mundo do homem ordinário. Tal separação é principalmente um isolamento voluntário deste artista que não se conforma aos novos padrões duma arte que agora, a partir da crescente industrialização, passa também a estar sujeita aos interesses do mercado.

A fim de que se possa melhor compreender a forma como este processo, que é também modo de independência desses artistas, está na base de sua constituição como campo social autônomo, parte-se para a análise dos estudos de Pierre Bourdieu sobre o tema em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tomando-se tal pesquisa, porém, não como meio de “construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis”<sup>107</sup>, numa “assimilação do objeto ao sujeito”<sup>108</sup>, ou da obra de arte ao sujeito empírico como autor, mas em sua possibilidade de diálogo e relação com o que se traz no presente estudo.

Se por um lado, como afirma Barthes, ao pensarmos as obras de Flaubert pelo caráter da opacidade de sua forma, o aproximamos de autores como Mallarmé, Proust, Céline, Queneau e Prévert, em que a “opacidade da forma” supõe não só uma “problemática da linguagem” como também uma “problemática social”, é no ofício do escritor, que isso se dá. Tal condição estabelece que estes artistas, ao não se colocarem . à mais a serviço das ideologias, criam algo novo, é a forma como “maneira de existir de um silêncio”, num reencontro com “a condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade”. Isso não aponta, no entanto, para a possibilidade de uma “arte pura”, autônoma em relação à sua história, como ressalta Barthes, e sim para “o modo de uma situação nova do escritor”<sup>109</sup>.

<sup>106</sup> “Le temps est passé du beau. L’humanité, quitte à y revenir, n’en a que faire pour le quart d’heure. (...) En attendant, nous sommes dans un corridor plein d’ombre, nous tâtonnons dans les ténèbres. Nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d’appui nous fait défaut, à tous, littérateurs et écrivains que nous sommes. (...) il faut, abstraction faite des choses, et indépendamment de l’humanité qui nous renie, vivre pour sa vocation, monter dans sa tour d’ivoire et là, comme une bayadère dans ses parfums, rester, seul [s], dans nos rêves.” Ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondence II. Édition Établie par Jean Bruneau*. Paris: Gallimard, 1980, p. 76 e 77.

<sup>107</sup> BOURDIEU Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 14.

<sup>108</sup> *Idem. Ibidem.* p. 15.

<sup>109</sup> BARTHES. Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 69.

A respeito disso, a pesquisa de Bourdieu se propõe a trazer algo da “estrutura do espaço social”<sup>110</sup> no qual o “Flaubert biográfico” estava inserido, e o faz partindo da análise social de *A educação sentimental*, obra em que isso se daria, ainda que de forma velada<sup>111</sup>. Sobre tal escolha escreve o autor:

A leitura de *A educação sentimental* é mais que um simples preâmbulo visando preparar o leitor para penetrar em uma análise sociológica do mundo social no qual foi produzida e que ela traz à luz. Obriga a interrogar-se sobre as condições sociais particulares que estão na origem da lucidez especial de Flaubert, e também nos limites dessa lucidez. Somente uma análise da gênese do campo literário no qual se constitui o projeto flaubertiano pode levar a uma compreensão verdadeira da fórmula geradora que está no princípio da obra e do trabalho graças ao qual Flaubert chegou a *aplicá-la*, objetivando, no mesmo movimento, essa estrutura geradora e a estrutura social da qual é produto.<sup>112</sup>

Ainda que seja bastante problemático falar em “compreensão verdadeira da fórmula geradora” de Flaubert, e de se estabelecer uma identificação entre autores implícitos nas obras e o Flaubert “empírico”, há que se ater à importância das condições sociais especiais do período na França, a segunda metade do século XIX, e à “figura do burguês”, que traz em si as “novas formas de dominação” sob as quais se encontram escritores e artistas da época, com a “emergência, favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, de industriais e de negociantes com fortunas colossais”, “novos-ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais”<sup>113</sup>.

Sob esse pano de fundo, escritores como Flaubert e Baudelaire, como escreve Bourdieu, acabam por formar o “campo literário como mundo à parte, sujeito às suas próprias leis”<sup>114</sup>. Isto não quer dizer, porém, que todos os artistas/escritores se coloquem desse modo, pois que se a arte, como a estrutura geral da sociedade, está agora, também sujeita às condições do mercado, muito dos “escritores e pintores mundanos mais ortodoxos e mais conformistas, como Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval, ou Meissonier, Cabanel, Gérôme”, caminham a par com o novo sistema político, frequentando, juntamente com editores e “patrões de imprensa” – esta agora a serviço

<sup>110</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* p. 17.

<sup>111</sup> *Idem. Ibidem.* p. 64.

<sup>112</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* p. 63.

<sup>113</sup> *Idem. Ibidem.* p. 64.

<sup>114</sup> *Loc. cit.*

do mundo econômico -, as festas que promove Napoleão III como parte de suas estratégias “para assegurar a fidelidade de uma burocracia mal convertida ao ‘impostor’”, assim como “gratifica seus servidores com emolumentos faustosos e com suntuosos presentes”<sup>115</sup>.

Bourdieu traz à luz, desta maneira, a “*subordinação estrutural*”<sup>116</sup> que se coloca aos artistas dessa época, e que varia de acordo com “sua posição no campo”, e que se dá segundo “duas mediações principais”, que sejam, “o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda”, ou “indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial” e, no outro polo, “as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões”, como é o caso de Gustave Flaubert, “unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado”<sup>117</sup>.

Os salões, como escreve Bourdieu, “se distinguem mais pelo que excluem que pelo que aglutinam” e “contribuem para estruturar o campo literário (como o farão em outros estados do campo, as revistas ou os editores)” segundo dois polos opostos: “de um lado os literatos ecléticos e mundanos reunidos nos salões da corte”, e no outro polo “os grandes escritores elitistas, agrupados em torno da princesa Matilde”<sup>118</sup>, salão este em que a princesa “afirma sua originalidade em relação à corte imperial recebendo, de maneira muito seletiva, escritores como Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, os Goncourt, Taine ou Renan”<sup>119</sup>. Ainda em distanciamento à corte, salões como “o da sra. Sabatier, onde se trava a amizade entre Baudelaire e Flaubert”, também o “de Louise Colet, frequentado pelos hugoanos e pelos sobreviventes do romantismo, mas também por Flaubert e seus amigos”<sup>120</sup>. Tal estrutura social, os salões, afirma ainda o autor:

(...) não são apenas locais onde os escritores e os artistas podem reunir-se por afinidades e encontrar os poderosos, materializando assim, em interações diretas, a continuidade que se estabelece de um extremo ao outro do campo do poder; (...).

---

<sup>115</sup> *Idem. Ibidem.* p. 65.

<sup>116</sup> *Loc. cit.*

<sup>117</sup> *Loc. cit.*

<sup>118</sup> *Idem. Ibidem.* p. 69.

<sup>119</sup> *Idem. Ibidem.* p. 66.

<sup>120</sup> *Idem. Ibidem.* p 66 e 67.

Eles são também, através das trocas que ali se operam, verdadeiras articulações entre os campos: os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm, (...), por seu lado, os escritores e artistas, agindo como solicitadores e como intercessores ou mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediato das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado.<sup>121</sup>

Porém, se foi a partir destas relações que embora tenha sofrido um processo<sup>122</sup>, Flaubert acaba por ser absolvido, e não condenado<sup>123</sup>, o escritor de *Madame Bovary* forma, juntamente com Baudelaire, Renan, Leconte de Lisle e Goncourt, “a partir da posição bem particular que ocupam no microcosmos literário”,<sup>124</sup> um grupo de escritores que têm na oposição ao “mundo burguês”<sup>125</sup>, e sua “definição degradada e degradante da produção cultural”<sup>126</sup>, a afirmação de sua identidade. Sobre isso continua Bourdieu:

(...) O desgosto mesclado de desprezo que inspiram nos escritores (Flaubert e Baudelaire especialmente) esse regime de novos-ricos sem cultura, inteiramente colocado sob o signo do falso e do falsificado, o crédito concedido às obras literárias mais comuns, aquelas mesmas que toda a imprensa veicula e celebra, o materialismo vulgar dos novos mestres da economia, o servilismo cortesão de boa parte dos escritores e dos artistas não contribuiu pouco para favorecer a ruptura com o mundo ordinário que é inseparável da constituição do mundo da arte como um mundo à parte, um império em um império.<sup>127</sup>

Desse modo, se está claro que “a ruptura com o mundo ordinário” está no cerne da “constituição do mundo da arte como mundo à parte”, e que este se fundamenta em contraposição à figura do burguês, fica clara também a relação direta que se estabelece entre o burguês de que trata Bourdieu e a “Estupidez Humana”, sintagma tão presente

<sup>121</sup> *Idem. Ibidem.* p. 67.

<sup>122</sup> Em janeiro de 1857 Flaubert sofre um processo pela autoria de *Madame Bovary*, por “ofensa à moral pública e à religião”. O julgamento, que teve início em trinta e um de janeiro do mesmo ano, tendo como promotor público o Sr. Ernest Pinard e como advogado de defesa de Flaubert, o Sr. Sénard, terminou em poucos dias, em sete de fevereiro, com a absolvição do escritor. Ver: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. Tradução, apresentação e notas: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2008, prefácio, p. 8. Sobre isso ver também: OLIVEIRA, Michelle Alves Pinheiro de. *Charles Bovary: um officier de santé*. Monografia (graduação em História) – Departamento de História – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

<sup>123</sup> BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.* p. 68.

<sup>124</sup> *Idem. Ibidem.* p. 77.

<sup>125</sup> *Idem. Ibidem.* p. 75.

<sup>126</sup> *Loc. cit.*

<sup>127</sup> *Idem. Ibidem.* p. 75 e 76.

nas biografias escritas sobre Flaubert, como também nos estudos de especialistas que se debruçaram sobre aspectos de sua vida e de suas obras.

Tais obras, escritos que se põem a relatar aspectos da vida do Flaubert biográfico (em grande parte de autoria de artistas que compunham o restrito núcleo de amigos que com alguma regularidade se encontravam com o autor), trazem o tema da “Estupidez” (ou o combate à “Estupidez”), apresentando-a não apenas como parte importante da razão de ser de seus romances, mas, principalmente, como polo oposto ao que objetivava o autor em seu caminhar como forma-de-vida.

Ainda que tais escritos se diferenciem da abordagem deste estudo, por tecerem relações diretas entre vida e obra, crítica social/elementos da vida do artista, faz-se necessário trazê-los não somente por exporem posições críticas que há muito se assentaram, mas também por trazerem em si possibilidades de diálogo com esta pesquisa. Deste modo, traz-se tais elementos não como sintomas de uma vida “real”, mas como biografemas, conceito barthesiano que propõe o diálogo entre as possíveis versões de si que se dão em cada obra de um autor biográfico, e as partes de uma vida à qual não se tem acesso em sua totalidade, apenas como partes de uma existência, os “biografemas” de que trata Barthes - os múltiplos do eu, “anamnese factícia” “inflexões”<sup>128</sup> do “autor sem unidade”, “simples plural de encantos”:

(...) O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo.<sup>129</sup>

Tendo em mente o conceito de biografema, este “corpo” que não é uma pessoa “civil, moral”, mas “canto descontínuo”, “lugar de pormenores”, inicia-se, nesta pesquisa, o percurso privilegiando a crítica que se faz a partir de *Madame Bovary*, romance pelo qual o escritor torna-se conhecido, e tido também como um dos precursores do realismo literário. Desse modo, a estreita ligação entre as críticas às quais Flaubert submete a sociedade em que vive, e sua produção literária, teria cada escrito seu como parte de um objetivo final: a crítica à “Estupidez Humana”. Em

<sup>128</sup> BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, prefácio, p. XVI e XVII.

<sup>129</sup> *Idem*. *Ibidem*. p. XVI.

*Madame Bovary*, estes objetivos do autor da obra estariam delineados com clareza, e se poderia considerar cada personagem como um arquétipo da “Estupidez humana”<sup>130</sup>.

O livro parece ter como trama central a história do casamento de Charles e Emma, e, mais precisamente, a história das frustrações de uma esposa que com o passar do tempo percebe a “estupidez” do marido, o casamento que em nada se parece com o que a personagem esperava para si. Na verdade, todo o romance parece tratar da falta de autenticidade da vida da burguesia francesa provinciana de meados do século XIX. Emma parece estar “dominada” por tais ideais burgueses, e vive a vida a repetir costumes, assim como as outras personagens do romance.

Para escrever *Madame Bovary*, Flaubert teria se baseado em uma história real, o suicídio da esposa de um oficial de saúde, na Normandia.<sup>131</sup> De acordo com Duda Machado, ele inicia a formulação do enredo durante uma viagem ao Oriente com Maxime Du Camp, tendo começado a escrever só em 1851<sup>132</sup>. O romance fica pronto apenas em 1856, sendo publicado em capítulos nesse mesmo ano, na *Revue de Paris*<sup>133</sup>, e em 1857, os direitos da obra são cedidos para a editora Michel Lévy.

Emile Zola, na tentativa de estabelecer uma conexão entre a intenção de criação das personagens de *Madame Bovary*, e pessoas da vida “real”, apresenta, na biografia que escreveu sobre Flaubert, algumas formulações teóricas acerca dos romances do autor. Segundo ele, a exatidão com que o autor representa elementos pertencentes à vida social na França em meados do século XIX possibilita a associação entre “pessoas comuns” e as personagens do livro<sup>134</sup>. Para Guy de Maupassant, existe uma forte relação de verossimilhança entre tais personagens e pessoas “reais”.

Na mesma linha das análises de Zola e Maupassant, para Peter Gay, o projeto de *Madame Bovary* pode ser considerado como um aspecto da “luta” de Flaubert contra

<sup>130</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. 9. e.d. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 14.

<sup>131</sup> MORETTO, Fúlvia. Prefácio. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007, p.7.

<sup>132</sup> FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares: Gustave Flaubert*. Organização, prefácio e notas: Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, p. 20.

<sup>133</sup> A primeira *Revue de Paris* foi fundada em 1829 por Louis –Désiré Véron. Ela foi vendida em 1831 para François Buloz, novo diretor de outra revista, a *Revue des Deux Mondes*, sendo absorvida em 1834 pela revista *L’Artiste*. Em 1851 ela reaparece sob a direção de Arsène Houssauge, Loius Cormenin et Maxime Du Camp, tendo Théophile Gautier como redator chefe. Ela será publicada até 1970, mas com descontinuidade. Ver: CORPET, O. *Revue de Paris*. Encyclopaedia Universalis [em ligne], consulta realizada em 04/01/2018. URL: <http://WWW.universalis.fr/encyclopedie/revue-de-paris/>

<sup>134</sup> Sobre isso Ver: OLIVEIRA, Michelle Alves Pinheiro de. *Op. cit.*

aquilo que mais lhe era incômodo, a “estupidez humana”<sup>135</sup>. A respeito do combate de Flaubert à “estupidez” através da escrita de seus romances, escreve Maupassant:

Sempre ardente, também emotivo, comparava-se a um esfolado que o menor contato faz estremecer de dor; e a estupidez humana, certamente, feriu-o durante toda a sua vida, como ferem os grandes infortúnios profundos e secretos.

Ele a considerava um pouco como a encarniçada inimiga à martirizá-lo; e perseguiu-a com furor como um caçador persegue sua presa, alcançando-a até no fundo dos mais famosos cérebros. Para descobri-la, tinha sutilezas de detetive, e seu olhar rápido caía logo em cima, quer ela se escondesse nas colunas de um jornal ou mesmo entre as linhas de um belo livro. Em razão disso, ele chegava às vezes a tal grau de exasperação, que teria desejado destruir a raça humana.

A misantropia de suas obras não vem de outra coisa. O sabor amargo que delas se depreende é tão somente está incessante constatação da mediocridade, da banalidade, da estupidez sob todas as suas formas. Ele a observa em todas as páginas, quase em todos os parágrafos, através de uma palavra, de uma simples intenção, pela entonação de uma cena ou de um diálogo. Deixa o leitor inteligente cheio de uma melancolia desoladora diante da vida. (...) <sup>136</sup>

Seguindo o argumento de Maupassant, Gay propõe uma relação entre a criação de “Emma” (personagem de *Madame Bovary*) e a visão pessimista de Flaubert em relação à sociedade em que vivia, bem como a relação entre aspectos culturais, principalmente a baixa qualidade da literatura à qual a “burguesia” recorria, e a “inautenticidade” das personagens de *Madame Bovary*. Gay defende a ideia de que para Flaubert, tais existências teriam algo mesmo de “mentiroso”, e “o casamento, os negócios, a política, a religião, a educação das crianças e o consumo da arte, literatura, do teatro e da música”, algo que se tinha como prática apenas por necessidade de “aprovação pública” e também como meios de “ascensão social”. E, desdobrando tal argumento, Gay aproxima a personagem de “Emma” e a própria sociedade francesa do século XIX – “ambas arruinadas pelo controle da arte e da literatura pela burguesia”<sup>137</sup>.

Tratando a questão do mesmo modo, Otto Maria Carpeaux escreve:

O romance se chama Madame Bovary. O título indica que Emma Bovary é sua “heroína”. Mas será realmente assim? A narração começa e termina com o estúpido Charles Bovary; e nela desempenham grande papel o estúpido don-juanismo de Rodolphe e a estúpida paixão de Léon, a estupidez do farisaico padre Bournisien e todo esse pequeno ambiente de província, sem

<sup>135</sup> GAY, Peter. *Op. cit.* p. 81-83. Sobre isso ver também: *Loc. cit.*

<sup>136</sup> MAUPASSANT, Guy. *Gustave Flaubert*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1990, p. 81-82.

<sup>137</sup> Sobre isso ver: OLIVEIRA, Michelle Alves Pinheiro de. *Op. cit.*

saída para Emma e sem saída para ninguém e pode-se afirmar: o verdadeiro personagem do romance é a Estupidez humana.<sup>138</sup>

Sobre o mundo de “inautenticidade” e “Estupidez” do qual as personagens de *Madame Bovary* fazem parte, escreve Auerbach:

(...) O que acontece com estes dois vale para quase todos os personagens do romance. Cada um dos muitos seres humanos medíocres que nele se movimentam tem o seu próprio mundo de estupidez néscia e medíocre, um mundo de ilusões, hábitos, impulsos e chavões; cada um está só, nenhum pode compreender o outro, nenhum pode ajudar o outro a atingir a compreensão. Não existe um mundo comum dos seres humanos, porque este somente poderia surgir quando muitos deles encontrassem o caminho para a realidade autêntica e própria, conferida a cada um deles – realidade esta que seria também, então, a autêntica realidade comum. Certamente os homens se encontram para os seus afazeres e divertimentos, mas este encontro não dá nenhum sinal de comunidade; torna-se esquivo, ridículo, penoso e está carregado de incompreensão, vaidade, mentira e ódio estúpido. (...) No seu livro, o mundo é feito de mera estupidez, que não atina para a verdadeira realidade, de tal forma que esta nem poderia ser encontrável. Todavia, ela existe. Existe na linguagem do escritor, que desmascara a estupidez pelo seu mero relato. (...) <sup>139</sup>

Encontra-se em biografias e estudos sobre o Flaubert “empírico”, descrições acerca do ofício de escritor do autor de *Madame Bovary*. De acordo com tais escritos, seu trabalho de pesquisa – recolhimento de material para ser usado como base da criação -, tinha como diretriz “observar” a “realidade”, tal como se mostrava a si, e também à “pesquisa”: principalmente por meio de consultas aos acervos de bibliotecas, como pelo exame de periódicos e, para as informações que assim não conseguia, Flaubert as buscava através de consultas a conhecidos que pudessem, por meio da experiência própria – especificidade de ofícios, principalmente - ajudar com informações o mais exatas possíveis acerca do objeto em questão.<sup>140</sup> Esta forma de trabalho, parecia se dar sob dois modelos de conduta. Na maioria das vezes, buscar não apenas estudar, como também observar pessoalmente.<sup>141</sup> Se lhe fosse possível, pondo-se em viagens com a finalidade de visitar os lugares sobre os quais fosse escrever - depois de ter estudado, e com minúcia, o assunto. Sua outra conduta parecia ser<sup>142</sup> o hábito dos

<sup>138</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 14.

<sup>139</sup> AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. - 6.e.d. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 438.

<sup>140</sup> GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 74.

<sup>141</sup> BONET, Carmelo M. *El Realismo Literario*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958, p. 24.

<sup>142</sup> De acordo com material encontrado no escritório do escritor.



cadernos: anotações sobre os estudos e sobre as vivências<sup>143</sup>, ou de se utilizar de papéis soltos, para as anotações.

Nas palavras de Zola: “Gustave Flaubert está inteiro em seus livros; é inútil procurá-lo alhures”<sup>144</sup>, posto que entrara “na literatura como outrora entrava-se para uma ordem, para lá experimentar todas suas alegrias e morrer”<sup>145</sup> (e assim realizar suas críticas sociais). Isto posto, há que se ater à problemática da relação autor biográfico/autor de cada criação literária – inclusive das epístolas (o autor da carta se modifica do mesmo modo que se modifica seu destinatário, e a cada um é um autor diferente que “fala”).

Em se tratando da possibilidade de fazer encontrar a análise acerca do objeto de crítica social de Flaubert – a “burguesia”, mas também, a sociedade francesa de meados do século XIX como um todo<sup>146</sup> - com a criação das personagens de *Madame Bovary*, argumento em que se encontram as elaborações de Zola e Auerbach, escreve este último:

(...) o fato de ele, como tantos outros importantes artistas do século XIX, odiar seu tempo; vê com grande agudeza os seus problemas e as crises que estão em preparação; (...), o começo da massificação, o historicismo corrompido e eclético, o domínio do chavão; não vê, contudo, qualquer solução, qualquer escapatória; o seu fanático misticismo artístico é quase como uma religião sucedânea, à qual se aferra convulsivamente, (...).<sup>147</sup>

O ideal de artista que se formula, a partir do diálogo entre o que se traz pela análise das epístolas, com as biografias acerca do Flaubert “empírico”, aponta para o sintagma “Estupidez humana” como polo oposto a um ideal de forma-de-vida do artista. Este se coloca, portanto, para o escritor e também para Louise, numa ascese mútua, em exercício contínuo de reestruturação de si.

### 1.3. Exercícios espirituais

<sup>143</sup> ZOLA, Emile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 101-102.

<sup>144</sup> ZOLA, Emile. *Op. cit.*, p. 100.

<sup>145</sup> *Loc. cit.*

<sup>146</sup> AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. e. d. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 437-440.

<sup>147</sup> *Idem. Ibidem*. p. 436 e 437.

Há, assim, a possibilidade de uma aproximação entre o estetismo do autor das cartas e a ideia de exercícios espirituais de que trata Pierre Hadot. Tal confluência se faz possível não somente pelo mirar-se um despojamento das paixões, mas principalmente, por um trabalho de consciência, de um estar no mundo sempre atento e pelo exercício de “concentração sobre o momento presente”. Se, por um lado, esse “presentismo”<sup>148</sup> é o que permite ao artista “lançar-se para além de si mesmo”<sup>149</sup> e de seus impulsos sensíveis, vivendo pelo percurso de criação, ele é também o encontro com a autenticidade perdida, como escreve Hadot a respeito da mudança que operam os exercícios espirituais como modo de vida:

Ela o faz passar de um estado de vida inautêntico, obscurecido pela inconsciência, corroído pela preocupação, para um estado de vida autêntico, no qual o homem atinge a consciência de si, a visão exata do mundo, a paz e a liberdade interiores.

Os “exercícios espirituais”, como escreve Hadot, remetem a uma “tradição filosófica da Antiguidade”<sup>150</sup>, que tem como base a prática de exercícios que visam a transformação integral de si, em que o objetivo é não apenas uma “terapia das paixões”<sup>151</sup> ou a proposição de uma “nova conduta de vida”<sup>152</sup>, mas uma completa modificação na forma de ver o mundo e principalmente a “metamorfose da personalidade”<sup>153</sup>. Assim, se os “exercícios espirituais” são facilmente percebidos como terapêutica pelas escolas filosóficas helenísticas e romanas, como aponta Hadot, é também preciso dizer que ainda que tal prática funcione para cada escola de um modo diferente, a todas subsiste o mesmo objetivo, que seja, a completa transformação do indivíduo:

Para todas as escolas filosóficas, a principal causa de sofrimento, desordem, inconsciência para o homem são as paixões: desejos desordenados, medos exagerados. A supremacia da preocupação o impede de viver verdadeiramente. A filosofia aparecerá então, em primeiro lugar, como uma terapêutica das paixões, (...). Cada escola tem seu método terapêutico próprio, mas todas ligam a terapêutica a uma transformação profunda da maneira de ver e de ser do indivíduo.

<sup>148</sup> Ver: HADOT, Pierre. *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014, p. 323-324.

<sup>149</sup> *Idem. Ibidem.* p. 323-324.

<sup>150</sup> *Idem. Ibidem.* p. 21.

<sup>151</sup> *Idem. Ibidem.* p. 20.

<sup>152</sup> *Loc. cit.*

<sup>153</sup> *Loc. cit.*

Os exercícios espirituais terão precisamente como objetivo a realização dessa transformação.<sup>154</sup>

Numa tentativa de colocar ao indivíduo principalmente uma modificação que implique “imaginação” e “afetividade”<sup>155</sup>, os “exercícios espirituais” como prática que envolve, por exemplo, no estoicismo, o hábito de programar o que há de ser feito como tarefa no decorrer do dia, anotando-se ao final deste, as tarefas de que se deu conta – e como se deu conta, bem como as tarefas as quais não se conseguiu realizar, examinando-se também o conteúdo dos sonhos, traz um diálogo de si para si em que os pensamentos são tão importantes quanto os atos<sup>156</sup>.

A respeito desse exame de consciência, Michel Foucault traz uma reflexão sobre o papel da correspondência como “exercício pessoal”<sup>157</sup>, em que o efeito da carta sobre quem a escreve e também sobre quem a recebe, muito se parece ao efeito dos “cadernos pessoais”, os “hypomnemata”<sup>158</sup>: “A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe.”<sup>159</sup> A missiva é assim, enquanto lugar de aconselhamentos, como no caso de que tratamos – as cartas de Flaubert a Louise, também modo de treinamento de quem se encontra na posição de guia/mestre, que, a medida que escreve, treina também a si, como aponta Foucault: “A escrita que ajuda o destinatário, arma o escritor – e eventualmente os terceiros que a leiam.”<sup>160</sup> Sobre isso continua o autor:

O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efetuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica pois uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro.<sup>161</sup>

<sup>154</sup> *Idem. Ibidem.* p. 23.

<sup>155</sup> *Idem. Ibidem.* p. 27.

<sup>156</sup> *Idem. Ibidem.* p. 29.

<sup>157</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Nova Veja Editora, 2015, p. 145.

<sup>158</sup> “Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro da vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas anotações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual te-souro acumulado, à releitura e à meditação ulterior.” Ver: *Idem. Ibidem.* p. 134 e 135.

<sup>159</sup> *Idem. Ibidem.* p. 145.

<sup>160</sup> *Idem. Ibidem.* p. 148.

<sup>161</sup> *Idem. Ibidem.* p. 152.

Desse modo, se a carta é abertura que se dá ao outro, a narrativa que nela se traz, é, como define Foucault: “a narrativa da relação a si”<sup>162</sup>, no que se subsume, como se trata de si, os movimentos não só da alma, como também os do cotidiano, os acontecimentos que se dão à saúde, ao corpo, o que se faz nos momentos de lazer e nos de prazer, como se passam os dias:

A carta é também uma maneira de se apresentar ao correspondente no decorrer da vida quotidiana. Relatar o seu dia – não por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente na medida em que ele nada tem para deixar de ser igual a todos os outros, atestando assim, não a relevância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser – faz parte da prática epistolar (...).<sup>163</sup>

Assim, o que interessa a quem recebe o relato do dia, nesse caso de que trata Foucault – Lucílio a receber a descrição do dia de Sêneca -, são precisamente não os eventos em si de acordo com a relevância que deveriam ter, mas sim, o principal, que seja, o “ocupar-se de si mesmo”. Por isso, é tão importante, apresentar ao leitor que o dia se deu de forma que nada o desviasse de seu caminho, a prática à qual, segundo Foucault, Sêneca faz menção em uma de suas cartas: a de “passar em revista o seu dia”<sup>164</sup>, o “exame de consciência” (que também é mostrar-se ao outro, prática familiar a escolas filosóficas da Antiguidade, como a estoica), – um modo de se avaliar a respeito do que não se tem feito e deveria fazer, reavivando assim, as “regras de comportamento que é preciso ter sempre presentes no espírito”<sup>165</sup>. Tal prática de exame, em meio a uma época de tradição oral, tinha lugar precisamente na carta, como escreve o autor:

(...) Parece pois ter sido na relação epistolar – e por consequência, para se colocar a si mesmo sob o olhar do outro – que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si próprio: relato da banalidade quotidiana, relato das ações corretas ou não, do regime observado, dos exercícios físicos ou mentais aos quais cada um se entregou.<sup>166</sup>

O exame de consciência que se dá pela escrita da carta, como trata Michel Foucault, pode se aproximar do estudo acerca dos “exercícios espirituais” de que trata

<sup>162</sup> *Loc. cit.*

<sup>163</sup> *Idem. Ibidem.* p. 155.

<sup>164</sup> *Idem. Ibidem.* p. 156.

<sup>165</sup> *Idem. Ibidem.* p. 157,

<sup>166</sup> *Loc. cit.*

Pierre Hadot, ainda que existam pontos de discordância entre os dois estudos. Se para o autor de *Exercícios espirituais e Filosofia Antiga*, a culminância do aperfeiçoamento de si é a conseqüente conexão do homem com o mundo em uma perspectiva cosmológica - “tomar consciência do lugar da existência individual na grande corrente do cosmos, na perspectiva do Todo”<sup>167</sup> - já para o autor do texto *A escrita de si* que se encontra no livro *O que é um autor?*, aponta para um outro objeto – o “ocupar-se de si mesmo”, fazer encontrar “o olhar do outro e aquele que se volve para si próprio quando se aferem as ações quotidianas às regras de uma técnica de vida”<sup>168</sup>.

Desta forma, a perspectiva cosmológica não aparece no estudo foucaultiano, tal como também não aparece nas correspondências de Flaubert a Louise, o que não interfere em nosso uso de tal estudo, posto que ainda que exista esta divergência, como existem também divergências nas práticas dos “exercícios espirituais” conforme se modifica a corrente de pensamento filosófico na Antiguidade, todos tratam da mesma questão principal, a necessidade de uma percepção do mundo “desinteressada, desapegada”, viver no mundo percebendo o mundo, em lugar de uma percepção “utilitária” – percepção esta, como escreve Hadot, própria à “condição humana”, fazer uso da coisa enquanto coisa, que serve para algo, um meio para um fim, o mundo que é amontoado de coisas que se dão como meio utilitário para outras coisas. Tal condição, para o autor, já se mostrava na Antiguidade, e representa questão importante para este estudo. Sobre isso escreve Hadot:

(...) já o homem antigo não tinha consciência de viver no mundo, não tinha tempo de observar o mundo e que os filósofos sentiam fortemente o paradoxo e o escândalo dessa condição do homem que vive no mundo sem perceber o mundo. (...) Os homens da Antiguidade não conheciam a ciência moderna, não viviam numa civilização industrial e técnica, e, todavia, não observavam o mundo mais do que fazemos habitualmente. Tal é a condição humana. Para viver, o homem deve “humanizar” o mundo, isto é, transformá-lo, tanto com sua ação quanto com sua percepção, num conjunto de “coisas” úteis à vida, objetos de preocupação, de querelas, de ritos sociais, de valores convencionais. Este é o seu mundo. E ele não mais vê o mundo enquanto mundo. (...) O homem deve se separar do mundo enquanto mundo para poder viver sua vida cotidiana e deve se separar do mundo “cotidiano” para reencontrar o mundo enquanto mundo.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> HADOT, Pierre. *Op. cit.* p. 272.

<sup>168</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.* p. 160.

<sup>169</sup> HADOT, Pierre. *Op. cit.* p. 322.

Se a arte se equipara à filosofia em sua possibilidade de libertação do homem das amarras que o limitam a uma percepção exclusivamente utilitária e em proporcionar “rupturas radicais com relação ao estado de inconsciência”<sup>170</sup> no qual ele vive, é também pela arte que o homem conecta-se ao mundo e contempla<sup>171</sup>. Tal relação de contemplação do homem com as coisas é abertura à atividade de um imaginário, agora sempre flexível. Pelo ato de escolher como se dá a escrita, no caso de que tratamos, das correspondências, que se efetiva a ação do escritor, com “o estilo sendo por si próprio toda uma maneira absoluta de ver as coisas”<sup>172</sup>. É nas cartas, assim, que se efetiva a relação de ascese que confirma a relação de amantes, e também é confirmada por elas.

A relação de amantes entre os artistas constitui assim um “mundo à parte”, nesta união que “superior àquela da carne”, é elemento de um caminho também ele “à parte, à nós, para nós”, a respeito do qual é preciso atentar-se para que dele não se saia, pois que “sempre se é punido por sair-se do próprio caminho”. A relação amorosa constitui-se assim, no caminho do qual não se deve sair. Este caminho é a formação do artista, o viver-na-regra, uma forma-de-vida na qual se chega por via do amor de amantes. Este caminhar em direção à Ideia, por via do amor erótico, como aqui se coloca, é tematizado no texto *O Banquete* de Platão.

Para tal elaboração, toma-se o discurso de Alcibídes. Este, no lugar de fazer o elogio a Eros, como previa o acordo de antes de sua chegada, entre os demais convivas presentes no banquete na casa de Agaton, ele o faz a Sócrates, o ente amado. Ele fala, assim, de uma expectativa sobre a relação amorosa que poderia ter se dado entre os dois: “porque, em troca de minhas concessões, Sócrates me comunicaria toda sua ciência”<sup>173</sup>. De forma que Alcibíades, “tendo sido picado por víbora das mais dolorosas, e no ponto mais sensível que é o coração, a alma”, “atingido e picado pelos discursos da filosofia”<sup>174</sup>, “e que tornam um jovem inteligente capaz de dizer e fazer todas as loucuras”, aponta para Sócrates como “o único amante digno” de si:

<sup>170</sup> *Idem. Ibidem.* p. 316.

<sup>171</sup> *Idem. Ibidem.* p. 325-326.

<sup>172</sup> FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares: Gustave Flaubert*. Organização, prefácio e notas: Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, p. 60.

<sup>173</sup> Trata-se de concessões amorosas. Ver: PLATÃO. *O Banquete*. In: Apologia de Sócrates, O Banquete e Fedro. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010, p. 61 e 62.

<sup>174</sup> Neste trabalho, traz-se a figura do filósofo como de maior instrução, aquele que orienta rumo a Ideia, como é trazida a figura do mestre do artista neste trabalho – aquele que comunica e é guia em direção ao saber. *Idem. Ibidem.* p. 62.

(...) aperfeiçoar-me é o que acima de tudo almejo e, para alcançá-lo não poderia possuir auxiliar mais poderoso e útil. Se algo te negasse, coraria mais de incorrer por isso na censura dos sábios, do que, cedendo-te tudo, na dos ignorantes e parvos.<sup>175</sup>

Há neste trecho algo da aspiração<sup>176</sup> do amante à sabedoria (ainda que como estado inalcançável), que se dá por via do amor erótico, em que Alcibíades por demais coraria por algo negar ao amado, em seu caminho ao aperfeiçoar-se. Ao trazer o discurso sobre sua própria experiência particular do que é o amor, escreve Martha Nussbaum acerca da fala de Alcibíades - esta aponta para uma reflexão: “há algumas verdades sobre o amor que podem ser apreendidas somente através de uma paixão particular própria”, em que o desejo de ouvir o que o outro sabe, “abrir o outro”, como escreve Nussbaum retomando passagens de *O Banquete*, remontam ao âmbito não somente sexual, como também epistêmico<sup>177</sup>.

Desse modo, o discurso de Alcibíades é também a fala de alguém que, como amante que é, e a partir de uma “inefável familiaridade com Sócrates”, é capaz de “dizer a verdade” sobre ele: “Alcibíades vê as virtudes de Sócrates e se comove com elas. Mas seu conhecimento vê mais, e de maneira diferente; é uma resposta integrada à pessoa como uma totalidade única”<sup>178</sup>. Apesar disso, porém, toma-se pela fala de Alcibíades também que “com a falta de intimidade física, uma certa parte do entendimento prático é perdida”. Entende-se “entendimento prático” como aquele advindo da experiência.

Contudo, concentra-se aqui, não no desfecho do diálogo, ou na não consumação da relação de amor erótico entre Sócrates e Alcibíades. O que é de interesse a este estudo, é o amor como “caminho ao aperfeiçoar-se”, que se dá na fala de Alcibíades, tal qual se dá também na relação entre o autor das cartas e Louise: “Leia, e não sonhe. Mergulhe em longos estudos. Somente o hábito de um trabalho teimoso é continuamente bom. (...) Não me dissestes nada do que mais me interessa: seus projetos.”<sup>179</sup>.

<sup>175</sup> *Loc. cit.*

<sup>176</sup> Sobre o conceito de aspiração, ver: LUCKÁCS, Georg. *A alma e as formas: ensaios*. Tradução: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 107.

<sup>177</sup> NUSSBAUM, Martha. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 166.

<sup>178</sup> *Idem. Ibidem.* p. 167.

<sup>179</sup> “Lisez, et ne rêvez pas. Plongez-vous dans de longues études. Il n’y a de continuellement bom que l’habitude d’un travail entêté. (...) Vous ne me dites rien de ce qui m’intéresse le plus: vos projets.” Ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p. 3 e 4.

Ao autor das cartas são os projetos artísticos de Louise o que mais lhe interessa, o que “vai direto ao coração”<sup>180</sup>. Por isso, ele escreve: “segue sempre assim”<sup>181</sup>, trabalhando, chegando ao limite: “farei algo belo, nem que tenha que rebentar”<sup>182</sup> - reescreve o autor uma fala de Louise -, e só assim, continua Flaubert, “te quererei cada vez mais, se é possível. Assim, essencialmente, é que serás minha esposa legítima e fatal”<sup>183</sup>. E enquanto não chega o dia em que se poderão “disfrutar um do outro, com prazer, em liberdade”<sup>184</sup>, há que se esperar e manter-se ao trabalho: “paciência, trabalhe”<sup>185</sup>.

A ligação de amantes/amados que desta forma se sustenta – pela arte e pelo compromisso mestre/discípula, e que por sua vez se sustenta na relação amorosa, na espera dos dias de descanso, quando se faz possível “armar uma tenda”, “em outro deserto”, para que se possa estar junto, aponta para o desejo de estar com a amada, deste amor que é “razão para seguir”<sup>186</sup>, “ardor paciente”<sup>187</sup>.

Deste modo, a vontade de ver é impulso para se seguir no esforço de trabalho para a conclusão da obra<sup>188</sup> - sendo Louise amante/par, e também “oásis”, “banho de luz alegre”, donde se deve estar “com cautela” e “pouca frequência”; “porque lhe alteram demasiado”<sup>189</sup>. Louise é assim, mais que “amor tranquilo” e “profundo”. Ela é, escreve o autor das cartas: “o maior afeto que já tive”, “que se mantém sobre mim como um grande pêndulo”<sup>190</sup>.

#### 1.4. A tentativa de se colocar o meio-termo ao amor

Destas passagens recolhe-se algo da caracterização da Louise-amante para Flaubert, desta relação que sendo o maior afeto que se teve, é também “oásis”, “banho de luz alegre” - desde que se esteja “com cautela”, e principalmente “pouca frequência”. Na paciência da espera por estar junto, esta é também “pêndulo”, que remete a

<sup>180</sup> *Idem. Ibidem.* p. 146.

<sup>181</sup> *Loc. cit.*

<sup>182</sup> “*Je ferai quelque chose de beau, dussé-je en crever.*” Ver: *Loc. cit.*

<sup>183</sup> *Loc. cit.*

<sup>184</sup> *Idem. Ibidem.* p. 148.

<sup>185</sup> *Loc. cit.*

<sup>186</sup> *Idem. Ibidem.* p. 296.

<sup>187</sup> *Idem. Ibidem.* p. 297.

<sup>188</sup> Neste caso, trata-se de *Madame Bovary*. Ver: *Loc. cit.*

<sup>189</sup> FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p.

81.

<sup>190</sup> *Loc. cit.*



equilíbrio. Tal equilíbrio está, portanto, em afastar-se dos dois extremos, que sejam, o ver muito ou o não ver a amada. Assim, o amor ao qual visam os dois amantes, e que no equilíbrio faz encontrar amor e felicidade, tal qual se vem delineando neste estudo, aponta para as conceituações de Aristóteles sobre o “meio-termo”, em *Ética a Nicômaco*<sup>191</sup>.

Como defende Aristóteles, ainda que seja possível estabelecer parâmetros de conduta em “linhas gerais”, a cada pessoa cabe encontrar, de acordo com a ocasião, o mais apropriado para si<sup>192</sup>, pois cada “estado da alma tem uma natureza relativa e concernente à espécie de coisas que tendem a torná-la melhor ou pior”<sup>193</sup>. A partir disso, a cada um cabe encontrar “o que não é nem demasiado nem demasiadamente pouco”, o “meio-termo” – “e este não é um só e o mesmo para todos”<sup>194</sup>.

Assim, a pouca frequência dos encontros amorosos é não somente condição para o equilíbrio da relação, mas também para o fortalecimento do querer: “Mas te amo, meu pobre coração, e te abraço...raras vezes! Se te visse todos os dias, talvez te amaria menos?”<sup>195</sup>; “As paixões são boas, mas não em excesso; fazem perder muito tempo”<sup>196</sup>. Tal ideia também aparece noutras cartas:

Me parece que faz dez anos que não te vejo. Gostaria de te apertar contra mim quando fraquejo. Mas logo? – Não! não! Os dias de festa são seguidos de despertares tristes. (...) Nos voltaremos a ver dentro de um ano, maduros e *granitizados*. Não te queixes da solidão. (...) “Se tratas de agradar, disse epicteto, já estás caído”. Aqui digo eu: se te fazem falta os demais, é porque te pareces a eles. Que não seja assim! (...) Adeus, querida boa amiga bem-amada. Te abraço longamente, ternamente, amplamente. Teu.<sup>197</sup>

Se indiscutivelmente, nesta passagem, reafirma-se o amor, o “ser-teu” de Flaubert à Louise, a saudade e a vontade de estar junto, por outro lado, reafirma-se

<sup>191</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: Os Pensadores IV. São Paulo: Abril Editora, 1973, p. 272.

<sup>192</sup> *Idem. Ibidem.* p. 268.

<sup>193</sup> *Idem. Ibidem.* p. 269.

<sup>194</sup> *Idem. Ibidem.* p. 272.

<sup>195</sup> “*Mais je t’aime, mon pauvre coeur, et je t’embrasse...rarement! Si je te voyais tous les jour, peut-être t’aimerais-je moins?*” Ver: FLAUBERT, Gustave. *Op. cit.* p. 88.

<sup>196</sup> “*Les passions sont bonnes, mais pas trop n’ en faut; ça fait perdre bien du temps.*” Ver: *Idem. Ibidem.* p. 180.

<sup>197</sup> “*Il me semble qu’il y a dix ans que je ne t’ai vue. Je voudrais te presser sur moi dans mês défaillances. Mais après? – Non! non! Les jour de fête, j ele sais, ont de trop tristes lendemains. (...) Nous nous retrouverons dans un an, mûris et granitisés. Ne te plains pas de la solitude. (...) “Si tu cherches à plaire, dit Epictète, te vilà déchu”. Aqui digo eu: s’il te faut les autres, c’est que tu leur ressembles. Qu’ il n’en soit rien! (...) Adieu, chère bonne amie bien-aimée. Je t’embrasse longuement, tendrement, amplement. À toi.*” Ver: *Idem. Ibidem.* p.157 e 158.

também a necessidade de estar bem quando a sós consigo mesmo, no que se diferencia “dos demais”, ou dos não-artistas, as pessoas do mundo ordinário. E, principalmente, coloca-se o prazo de um ano para que seja possível um encontro – quando dum estado “maduro”, “granitizado”.

Este prazo para o encontro reafirma por sua vez não só o papel da troca de correspondências para manutenção do vínculo de amantes, mas principalmente o ter-lugar da carta - único meio de contato entre ambos nos longos períodos de afastamento físico - na relação de ascese. Na necessidade de afastamento entre os amantes se coloca claramente certa modalidade de “presença” como elemento que, ao invés de fortalecer a relação erótica, a enfraquece: “se te visse todos os dias talvez te amaria menos?”.

É evidente que há de acontecer tais encontros, ou a relação erótica perderia um de seus elementos, porém, é pela pouca presença que se faz possível o amor como alegria, “banho de luz alegre”, e “pêndulo”. Neste sentido, tem-se a carta não apenas como meio para tal coisa, no caso, um “tornar presente a pessoa do destinatário”<sup>198</sup>, mas como lugar em que se dá a ascese, seu ter-lugar como carta-escritura que é.

O mito que conta a criação da arte da escrita, no *Fedro*<sup>199</sup> de Platão, traz em si caracterizações acerca do discurso escrito. Tais caracterizações trazem o “escrito” como “menos confiável” quando comparado com o discurso que vem da fala do presente/criador do discurso.

No mito, que narra o encontro entre duas divindades, o deus Thoth traz consigo, com a finalidade de apresentar a Tamuz, sua criação – a arte da escrita. Tratando-a como remédio, apresenta uma dentre as duas faces duma mesma coisa<sup>200</sup>. O deus apresenta a escrita assim, como remédio para a memória, enquanto que Tamuz, que tem para si o poder do juízo, aponta para a nova invenção como condenável, posto que no lugar de ser remédio para a memória, a escrita traria em si o esquecimento, tendo em vista que, sendo algo externo ao criador do discurso, esta traria em si o vazio de um conhecimento que, ao se distanciar de sua origem - a origem de sua criação - , estaria impossibilitada de servir como instrumento de instrução, de sabedoria.

Sócrates contrapõe à escrita, desse modo, o discurso “vivo e animado” “da pessoa que conhece”, “da qual a palavra escrita pode, com justiça, ser considerada a

<sup>198</sup> TIN, Emerson (Org.). *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lísio*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2005, introdução, p. 24.

<sup>199</sup> PLATÃO. *Fedro (ou do belo)*. In: *Apologia de Sócrates, O Banquete e Fedro*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

<sup>200</sup> Sobre isso ver: DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 131 a 148.

imagem”. Tal discurso “escrito” com o “conhecimento da alma”<sup>201</sup>, proferido por quem conhece a verdade, é aquele do filósofo, sendo esse o único dotado de certa fidedignidade.

O discurso escrito é trazido e caracterizado por Platão já nas primeiras páginas do diálogo, quando Fedro, tendo escutado o discurso de Lísias acerca do amor e trazendo-o consigo por escrito, aparece tentando decorá-lo. Fedro é então surpreendido pela astúcia de Sócrates, que descobre o manuscrito sob seu manto:

**Sócrates:** (...) Suspeito que tens aí o próprio discurso. E se for isso, assegura-te que embora eu goste muito de ti, jamais esboçarei a menor intenção, quando o próprio Lísias estiver presente, de ouvir a prática de teus próprios discursos. Assim, trata de mostrar-me.<sup>202</sup>

A demora que apresenta Fedro, em tentar decorar partes da escritura – mesmo estando bastante tocado por ela, aponta para a dificuldade de se retê-la na alma. Tal dificuldade não se manifestaria, de todo modo, em discurso pronunciado em “voz viva”, em que a possibilidade de uma “adequada reminiscência”<sup>203</sup> se apresenta.

É esta tentativa insegura de reminiscência que interrompe Sócrates quando da descoberta do escrito escondido pelo manto. O que a cena traz, portanto, é a busca pelo que é mais próximo à origem, o que também se percebe ao longo de todo o diálogo. Tal movimento contínuo de aproximação permite que o manuscrito sob o manto seja tomado por Sócrates como a presença de seu autor-pai, um modo de sua presença que se dá como suplemento<sup>204</sup>.

Ao que “não se pode interrogar”, - é colocada uma falta de “unidade plena”<sup>205</sup> - o que por sua vez traria em si a desconfiança do deus-pai acerca da verdade da escritura. Sobre esta falta, porém, escreve Jacques Derrida em *A Farmácia de Platão*, releitura do diálogo e do mito que narra a criação da escrita:

A desapareção da verdade como presença é a condição de toda (manifestação de) verdade. (...) A diferença, a desapareção da presença originária, é, *ao mesmo tempo*, a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade da verdade. Ao mesmo tempo. ‘Ao mesmo tempo quer dizer que o ente-presente (*ôn*) na sua verdade, na presença de sua identidade e a identidade de sua presença *se duplica*

<sup>201</sup> PLATÃO, *Op. cit.*, p. 108.

<sup>202</sup> *Idem. Ibidem.* p. 68.

<sup>203</sup> *Idem. Ibidem.* p. 85.

<sup>204</sup> DERRIDA, Jacques.. p. 145.

<sup>205</sup> *Loc. cit.*

desde que ele aparece, desde que ele se apresenta. *Ele aparece*, na sua essência, como a possibilidade de sua própria duplicação. (...) Ele só é o que ele é, idêntico a si, único, *acrescentando-se* a possibilidade de ser *repetido* como tal. (...) A desapareição da face ou a estrutura de repetição não se deixam, pois, dominar pelo valor de verdade. A oposição do verdadeiro e do não-verdadeiro está, ao contrário, inteiramente compreendida, *inscrita* nessa estrutura ou nessa escritura geral.<sup>206</sup>

Nessa repetição de que trata Derrida, se há a falta de uma das estruturas – da presença da “voz viva”, da face, como no caso dos escritos, existe uma “outra unidade”<sup>207</sup> que vem para tornar “plena” a unidade em si. Neste caso, a escritura age como suplemento, que “sendo ao mesmo tempo a mesma o bastante e outra o bastante para substituir acrescentando”<sup>208</sup>, traz em si um modo de presença. Assim, a presença que se traz com a carta, ainda que traga em si a não-presença do ausente, carrega daquela unidade plena, repetição que é duplicação duma presença, ora pela presença da face, ora pela suplementaridade que se traz com a escritura, no caso, a carta.

Por essa “diferença”, - ou “desapareição da presença originária”, como denomina Derrida, é que se faz possível, no caso deste estudo, a relação de ascese entre o autor das cartas e Louise. Pois que desse modo afasta-se a paixão erótica do cotidiano da vida de trabalho do artista, ainda que - pela carta - se traga o conforto duma presença: “(...) e se te escrevo é para não ficar sozinho comigo mesmo, como se acende a lâmpada de noite quando se tem medo”<sup>209</sup>, e também pela recordação: “(...) – e em que queres que eu me descanse? Senão em ti? Meu pensamento fatigado de todo esse pó recosta em tua recordação mais suavemente que num banco de grama”<sup>210</sup>.

\*\*\*

Parece oportuno finalizar este capítulo com uma reflexão sobre a concepção particular do “amor” para este estudo. Pelo “amor”, tem-se a criação da “carta” e seu uso na manutenção do vínculo amoroso entre Gustave Flaubert e Louise Colet. O sentimento de que se trata, aqui, é condição para que seja posto em andamento o projeto de ascese da escritora. E esse projeto surge e se “nutre” no “amor”.

<sup>206</sup> *Loc. cit.*

<sup>207</sup> *Loc. cit.*

<sup>208</sup> *Loc. cit.*

<sup>209</sup> “(...) *et si je t' écris c' est peut-être pour ne rester seul avec moi, comme on allume la lampe la nuit quand on a peur.*” Ver: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance II*. Édition Établie par Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1980, p. 218.

<sup>210</sup> “*Idem. Ibidem.* p. 404.

A especificidade do sentimento que se pode extrair pela análise minuciosa das correspondências entre os dois artistas é muito distante do que se costuma escrever sobre ele. Daí surge o argumento deste trabalho, da necessidade de trazer à luz uma pesquisa que em lugar de classificar a relação entre Flaubert e Louise, por um certo costume que se assentou, procura expor o que o texto das cartas traz.

Poder-se-ia citar inúmeros exemplos desse certo “costume” da literatura ao tratar da relação amorosa entre os dois artistas, porém, levando-se em conta o escopo deste trabalho, traz-se um trecho da introdução à obra *Novembro* de Flaubert, traduzida e comentada por Sérgio Medeiros:

(...) o solitário de Croisset prefere permanecer ao lado da mãe viúva, meditando sobre sua obra futura. Recusa-se a receber Louise em sua casa e propõe que ambos só se encontrem esporadicamente, preenchendo o resto do tempo com cartas. (...) Se os amantes só se encontram de vez em quando, a troca de cartas é assídua.<sup>211</sup>

Ao tratar do assunto da viagem de Flaubert ao Oriente, o mesmo autor escreve: “A própria amante, Louise, fora outra vez “eliminada” da sua vida, pelo menos naquele momento.”. Neste trecho, o autor faz também menção à gravidez de Louise como um dos motivos para sua “eliminação”.

Primeiramente, Louise nunca fora “eliminada”. A leitura atenta das cartas aponta que, embora Flaubert tenha ficado bastante preocupado com a gravidez, os amantes mantiveram a troca de cartas, bem como se mantiveram as palavras de “amor” e os aconselhamentos à Louise (em relação ao seu fazer artístico e a sua vida como artista).

Em referência à classificação dos encontros amorosos como “esporádicos”, isso também não é verdade. Se o que se tem, como fonte a ser analisada, é o conjunto das correspondências que Flaubert enviara à Louise, pode-se afirmar que em nenhum momento se deu tal “combinação” por parte de Flaubert, e imposta à Louise.

Esse conjunto soa bastante estranho para quem tem afinidade com o texto das cartas, e não só porque Louise mantinha sua vida a despeito de Flaubert. Não somente porque ela, além de ser casada, tinha vários outros amantes (tudo isso ficava completamente às claras na relação). Mas, principalmente, porque a relação que se estabelece entre eles, desde o início, é realmente algo diferente do que “um amor deve ser”, usando as palavras do próprio Flaubert.

<sup>211</sup> MEDEIROS, Sérgio. IN: *Novembro: seguido de Treze cartas do Oriente a Louis Bouilhet*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2000, p. 19.

É um “amor” fora de classificações, mas que, sem dúvida, foi extremamente importante para os dois (pelo menos em seu caminhar como artistas). Nas cartas de Flaubert a Louise, abundam declarações sobre esse “amor”, e se torna claro o papel da carta tanto na ascensão de Louise, como no exame de consciência de Flaubert.

As cartas, assim, diferentemente do que coloca Sérgio Medeiros, não são algo que preencha “o resto do tempo”, algo sem importância. São um modo de presença que aponta para a insistência na intenção de se manter o vínculo amoroso.

Como trabalhado no último tópico deste capítulo, a insistência de Flaubert na necessidade de se ter “cautela” com o “amor” entre os dois, posto que os encontros “lhe alteram demasiado”, está dentro do propósito de manter com Louise uma relação amorosa que não seja um obstáculo para o projeto de forma-de-vida de ambos. Nesse ponto, fica evidente a preocupação em fugir de qualquer “excesso”, em se tentar encontrar um “equilíbrio” para a relação. Compreende-se, então, que, colocar ao “amor” o meio-termo não é, de modo nenhum, algo que o diminui em importância. Pelo contrário. Trata-se de trabalhar para que seja possível um “amor” maduro e tranquilo.

Nesse sentido, os estudos de Aristóteles sobre o “meio-termo” e sua relação com a vida virtuosa, oferecem a esta pesquisa, instrumentos teóricos para uma melhor compreensão do lugar do sentimento no aprimoramento pessoal.

Assim, os exercícios para o espírito que se colocam à Louise, semelhantes àqueles propostos pelas escolas filosóficas do período helênico, de que trata Pierre Hadot, são também, em grande parte, exercícios que o próprio Flaubert coloca a si mesmo. O objetivo maior dos exercícios espirituais, a transformação integral de si, tem como uma de suas bases, o exercício de tomar notas das tarefas que se pretende realizar, e também daquelas de que não se deu conta. Isso é exatamente o que acontece nas correspondências de Flaubert para Louise. Enquanto o autor escreve sobre as tarefas de que precisa dar conta para a execução de tal capítulo de *Madame Bovary*<sup>212</sup>, por exemplo, ele também examina se, naquele dia, as coisas se deram como ele havia programado, e desse modo, esse exercício age sobre seu “pensamento”, como escreve Hadot, e assim, possibilita uma modificação nos seus atos, e na reelaboração de suas tarefas.

Se o primeiro capítulo tem início, já em seu título, com a palavra “amor”, é porque, a intenção principal deste momento do estudo, foi trazer à luz as evidências que,

---

<sup>212</sup> A relação amorosa entre Gustave Flaubert e Louise Colet, cobre todo o tempo de elaboração e escrita de *Madame Bovary*.

a partir do texto das cartas, apontam para a relevância desse sentimento na relação entre Flaubert e Louise. A partir disso, pretendeu-se delinear grande parte dos fundamentos da ascese que se coloca à Louise Colet. Tais fundamentos envolvem conjuntos de relações de significância, que confirmam a especificidade da relação entre os dois artistas, como também confirmam a especificidade da ascese.