

ESCREVIVÊNCIA: A CRÍTICA BIOGRÁFICA NO ESTUDO DA CORRESPONDÊNCIA DE GUSTAVE FLAUBERT À LOUISE COLET

“ESCREVIVÊNCIA”: THE BIOGRAPHICAL CRITICISM IN THE STUDY OF THE CORRESPONDANCE OF GUSTAVE FLAUBERT TO LOUISE COLET

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos
Mestre em Letras (Estudos Literários)
Universidade Federal de Minas Gerais
(nathaguiarcampos@gmail.com)

RESUMO: A partir de reflexões sobre a prática contemporânea da crítica biográfica em articulação com os estudos em arquivos pessoais e do conceito de **biografema**, formulado por Roland Barthes em 1971, este artigo propõe a leitura de passagens da correspondência pessoal do escritor realista francês Gustave Flaubert (1821-1880) à amiga e também escritora Louise Colet (1810-1876), de maneira a discutir algumas das potencialidades do texto epistolar: para a crítica literária, uma janela para o percurso de criação e para os rastros da biografia do sujeito, postos em diálogo com a obra literária; para o sujeito epistolar, uma ocasião de colóquio interior e intercâmbio intelectual, criativo e afetivo.

Palavras-chave: Biografema; **Escrita de si**; Crítica biográfica; Gustave Flaubert

ABSTRACT: With basis on the reflections about the contemporary practice of the biographical criticism, articulated with the studies on personal archives and with the concept of “biografema”, formulated by Roland Barthes in 1971, this article propones to read certain excerpts from the personal correspondance by the French realist writer Gustave Flaubert (1821-1880) to his friend, also a writer, Louise Colet (1810-1876), in order to discuss some of the potencialities of the epistolary text: for the literary criticism, it is a window to the creative path and to the traces of an individual’s biography, which dialog with the literary work; for the epistolary subject, it is an occasion for inner colloquy, as well as for intellectual, creative and affective exchange.

Keywords: “Biografema”; Self writing; Biographical criticism; Gustave Flaubert

A crítica biográfica no estudo dos documentos privados

Uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos.

Antonio Candido

O fenômeno de ascensão das pesquisas em arquivos privados e do trabalho com fontes primárias parece ter atingido hoje o ápice de seu prestígio. De fato, o traço documental, presente em notável parcela das mais recentes pesquisas no âmbito acadêmico dos estudos literários, tem sido visto com simpatia, por apontar o que podem ser mais arrojados caminhos para a crítica literária, para além da permanência no conforto de tímidas revisões bibliográficas.

Eneida Maria de Souza, presentemente uma das estudiosas mais atuantes da crítica biográfica, em artigo de referência na área, “A biografia, um bem

de arquivo”,¹ publicado originalmente em 2008 na revista **Alea**, abre seu texto com o seguinte comentário: “A pesquisa em arquivos é uma atividade que não atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura” (SOUZA, 2008, p. 1). Hoje, falando do ponto de vista do ano de 2014, transcorridos quase seis anos, podemos arriscar dizer que tal afirmação acena para uma realidade já grandemente transformada, diante, entre outras coisas, da consolidação da preocupação, cultural e política, com a memória, e a necessidade, cada vez mais manifesta, de visitar as margens da antes **sagrada** obra literária.

O deslocamento, aproximadamente a partir da década de 1980, dos chamados “futuros presentes” – os quais, para Andreas Huyssen, correspondem às esquizofrenias coletivas impulsionadas pelas políticas nazifascistas do início do século XX, que prometiam o “homem novo”, pela purificação racial e de classes, e ao paradigma norte-americano de modernização (HUYSSSEN, 2000, p. 9-10) – para os “passados presentes” está relacionado não só com o esforço pela preservação de um passado, mas também, e, sobretudo, com a necessária busca, pronunciada por Walter Benjamin, por “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), isto é, voltar-se em indagação às lacunas do passado descrito na História Oficial, deixando que falem, para isso, as fraturas e silêncios do discurso oficial, de modo que seja possível reescrevê-la. Ao propor tal empreendimento, o historiador materialista deseja dar voz aos vencidos, excluídos de um processo de enunciação de uma história que registra apenas o triunfo das classes dominantes.

Também nesse sentido, o historiador francês Jacques Le Goff reflete sobre o conceito de “amnésia coletiva”, que “é não só uma perturbação no indivíduo [...], mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva” (LE GOFF, 1992, p. 421). A conclusão de Le Goff acerca da memória coletiva quando posta em jogo no contexto da disputa das forças sociais pelo poder é categórica:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos

¹ Republicado, em 2011, na coletânea de ensaios sobre a crítica biográfica *Janelas indiscretas*, pela Editora UFMG.

e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1992, p. 422).

Ao emergirem os novos discursos da memória – que têm particular força, por exemplo, nas sociedades pós-ditaduras –, no bojo das reivindicações identitárias dos oprimidos, soa o clamor por uma revisão da história dos vencedores. As vozes suprimidas frequentemente trazem à tona as memórias em primeira pessoa, recolhidas em depoimentos, entrevistas, correspondências pessoais, diários, manuscritos e datiloscritos, iconografias, entre outros documentos da esfera privada dos sujeitos que, tantas vezes anonimamente, escreveram a grande história de todos nós.

O pesquisador é conduzido, portanto, a um lócus discursivo que é o da experiência – ou da **bio-grafia** –, frequentemente circunstanciada pelo próprio sujeito portador dessas memórias. A experiência, entretanto, não está sempre expressa em linguagem, guardada pelos registros textuais, que se pretendem diques de contenção da torrente dos fatos. Muito do que se reconheceria como *memória* escapa, e esta, quando se dispersa pelo que é material, ancora-se nos objetos pessoais, coleções, bibliotecas etc. que pertenceram aos indivíduos portadores de tais memórias. Rearranjados em espaços museográficos, esses artefatos se prestam a encenar as atmosferas privadas dos indivíduos a quem pertenceram – destacando-se os gabinetes e outros ambientes de criação e reflexão –, com algo de suas intimidades e afinidades eletivas. Aqui, é claro, não se faz referência ao sujeito ordinário e anônimo, mas ao ilustre, cuja existência é “digna de nota” (RIBEIRO, 1998, p. 35) e se deseja fixar e reconstruir em local institucional da memória. Contudo, em se tratando dos acervos de artistas e escritores, a valorização de uma memória passada a limpo, para cuja construção o pesquisador é compelido a dirigir sua mirada ao território do **extraoficial** – em que lhe seria possível penetrar a história “pela porta dos fundos” –, oferece também a possibilidade de uma vista privilegiada – e problematizada – do contexto sociopolítico e cultural em que um determinado produto artístico ou literário foi produzido, cuja compreensão também poderá ser dilatada. Comumente, esta está engessada em interpretações historicamente canonizadas que negam radicalmente a relação entre biografia e obra, ou que, quando a admitem, estabelecem entre elas uma causalidade redutora.

Para Ângela Castro Gomes, este é o grande feitiço do arquivo privado:

Por guardar uma documentação pessoal, produzida com a marca da personalidade e *não destinada explicitamente ao espaço público*, ele revelaria seu produtor de forma “verdadeira”: aí ele se mostraria “de fato”, o que seria atestado pela espontaneidade e pela intimidade que marcam boa parte dos registros. A documentação dos arquivos privados permitiria, finalmente e de forma muito particular, dar vida à história, enchendo-a de homens e não de nomes, como numa *histoire événementielle*. Homens que têm a sua história de vida, as suas virtudes e defeitos e que os revelam exatamente nesse tipo de material (GOMES, 1998, p. 125, grifos meus).

O “teatro da memória” (GOMES, 2004, p. 11), no contexto da exposição de um material não destinado originalmente ao escrutínio público, suscita, em pesquisadores e público, o fetiche da verdade. Os arquivos pessoais (e, neles, tratar-se-á por ora de uma modalidade textual em que o sujeito fala em primeira pessoa, a carta) conduzem, assim, a uma proliferação de significados e imagens atribuídos à vida e à obra de um escritor.

Imprescindível observar que o interesse pelos arquivos pessoais está relacionado com a afirmação do sujeito moderno ocidental. A “privatização” da sociedade (processo cuja datação é imprecisa, mas cujos indícios já se insinuam desde o século XV, quando do início do Renascimento) é marcada, no século XVIII, pela legitimação do “desejo de registro da memória do homem anônimo, do indivíduo comum, cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si” (GOMES, 2004, p. 13). Nesse contexto, surgem as práticas da **escrita de si** – entre elas, a da correspondência – com a “construção de novos códigos de relações sociais de intimidade” (GOMES, 2004, p. 19). Não por acaso, no século XIX, paralelamente à consolidação de um **espaço privado**, destacado do público, institucionalizam-se os museus e desponta o romance moderno.

Também a noção de verdade, conseqüentemente, modifica-se. De verdade factual, objetiva e testificável, passa à fragmentada e plural, por estar forçosamente atrelada à subjetividade e profundidade do indivíduo. O interesse pelo indivíduo nas sociedades modernas é, pois, “contemporâneo à adoção e à divulgação de muitas práticas de ‘adestramento de si’ já existentes (meditações, exames de consciência, memorizações etc.) às quais se incorpora a **escrita de si** e a ideia de verdade como sinceridade” (GOMES, 2004, p. 14). Assim, descarta-se a possibilidade de saber “o que realmente aconteceu” e considera-se a de saber dos

acontecimentos pelo crivo da subjetividade daquele que enuncia, “o que viu, sentiu e experimentou” (GOMES, 2004, p. 14-15).

A exemplo de um ponto de vista absolutamente particular compartilhado em forma de **escrita de si**, no contexto da modernidade, tomemos a correspondência do escritor realista francês Gustave Flaubert (1821-1880) com a amiga e também escritora Louise Colet (1810-1876), cujos trechos este artigo convida a ler, de forma a verificar algumas das potencialidades que o contato com o texto epistolar enseja pôr a descoberto, e que serão desenvolvidas a seguir. O escritor valeu-se largamente da prática epistolográfica no âmbito de sua intimidade; com Louise Colet, compartilhou, sobretudo, seu “arquivo de criação” (MORAES, 2007, p. 1), com destaque para **Madame Bovary** (1856), seu mais celebrizado trabalho. Tal conjunto epistolar é uma valiosa oportunidade para testemunhar, ainda, o entrelaçamento entre vida e criação, de tal maneira que, na maioria das vezes, elas se confundem. Antes de passar ao exame dessa correspondência, ainda algumas considerações sobre os arquivos pessoais, a guarda da memória e a relação biografia-obra poderão ser úteis.

É preciso que se diga que a “aceitação e rotinização” (GOMES, 1998, p. 124) do trabalho com arquivos privados, ao qual se faz referência na abertura deste artigo, não implica a unanimidade da atração por eles. Contudo, é o segmento que ainda resiste em reconhecer o lugar das pesquisas com documentos literários – embora a escolha dessa linha como objeto de interesse não seja, por si só, condicionante de frescor e ineditismo – a incorrer em uma postura “retrógrada e conservadora” (SOUZA, 2008, p. 1) frente aos horizontes da crítica literária. Trata-se, muitas vezes, de uma recusa em desconstruir, entre outras coisas, dois estereótipos: o da gênese “mágica” da obra, dentro de um ainda encastelado culto aos mitos da genialidade e superioridade daquele que cria, e o da totalidade na composição da biografia e na interpretação da obra literária. Ademais, ocupar-se dos discursos da vida do escritor, ou do homem empírico por detrás dele, implica o retorno, para muitos, infeliz, da malfadada figura do autor, instância da qual já nos julgávamos livres. Destituído por Roland Barthes em “A morte do autor” (1968), ensaio causador de enorme estrépito, em grande medida devido às leituras levianas que segue recebendo, o autor estaria sendo reentronizado, qual fantasma de autoridade sobre o texto, como num importuno lembrete da certeza de ser possível

recuperar uma intencionalidade original do texto, e, portanto, mais acurada com os seus ditos **sentidos ocultos**. Conquistas como a autonomia da obra de arte e a superação da hermenêutica romântica estariam, assim, gravemente ameaçadas, o que configuraria um anacronismo completo, um retrocesso.

Antes que quaisquer mal-entendidos habilitem argumentos contrários à revitalização dos interesses pela biografia e pelo processo de criação – falho e lacunar – da obra literária, vale introduzir a reflexão de um Roland Barthes que, uma década depois de banir o autor dos domínios do texto, resgata-o, não como o dono do escrito e em sua materialidade corpórea, mas na forma de resíduo:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino de literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. 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 (BARTHES, 2005, p. XVI).

Este “corpo” estilhaçado do autor que retorna ganha, no vocabulário barthesiano, o nome de **biografema**:

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!

[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (BARTHES, 2005, p. XIV).

O biografema está, pois, sintonizado com a inviabilidade de se recuperar a biografia em sua totalidade e unidade, o que seria equivalente, para o biógrafo e a crítica póstumos, a radiografar ou fotografar uma existência, tal como se a memória do fato fosse a expressão rigorosa e literal dele. Para Souza, “o biografema zomba da estrutura fechada da biografia” (SOUZA, 1999, p. 195), o que o valida como uma atitude crítica mais razoável, ao contemplar a precariedade do projeto de *biografar*, e com mais possibilidades de sucesso, uma vez substituída a perspectiva da

reconstrução pela da **simulação** ou **invenção** da biografia, produzida quando a “verdade” dos fatos já está para sempre perdida. Numa perspectiva nietzschiana, reescrever tal verdade implica inapelavelmente rasurá-la.

Barthes posicionou-se, com tal conceito, frente à fragmentação de **vida e letra**. Ao contrário de lamentá-la, celebra-a, ao considerá-la produtora de um “acervo de instantâneos” – para cunhar uma metáfora também fotográfica –, que pode levar a uma simulação das múltiplas faces de um escritor. *Biografar* seria, assim, seguir uma trilha de índices, ou colecionar sinais, frações de uma potência biográfica e literária, como se a **anima** do sujeito se tivesse neles pulverizado.

Munir-nos de tal entendimento é um requisito elementar para a entrada nesta forma textual produzida na esfera da intimidade em que o sujeito pode falar abertamente como “eu” – a carta. A correspondência entre os homens de letras é um manancial único de signos biografemáticos – estilhaços do homem empírico –, diante do fascinante convite à “invenção de biografias literárias” (SOUZA, 2007, p. 105). Como já assinalado, a visita a essa forma de **escrita de si** conduz a uma proliferação das possibilidades interpretativas, alimentando as fantasias voyeuristas do leitor/pesquisador.

Como anunciado, veremos a seguir alguns fragmentos da correspondência de Flaubert a Louise Colet em que podemos verificar como os rastros da biografia podem ser processados pela subjetividade de um escritor e manipulados por seu engenho de ficcionista. Num texto como a carta, torna-se possível, pois, a recolha da “mancha” biográfica, guardada toda a prudência, e o leitor do texto literário, após o contato com o texto epistolar, está provocado a repensar de que forma concebe o processo de criação ficcional e se posiciona diante do traço biográfico na obra artística.

Para nos vermos livres da sombra dos simplismos, será inevitável a eliminação de categorias como **exterior e interior, causa e efeito, anterior e posterior** quando se trata de vida e obra no exercício da crítica biográfica nos termos propostos. Biografia e obra não se relacionam mecanicamente, numa dinâmica de causalidade – “se vida, então obra” –, de modo que a obra não pode ser reduzida a um epifenômeno da vida, fotografia servil, mera impressão do vivido (sabe-se que a obra é autônoma e até mesmo se antecipa à própria vida, ao tematizar o vivível, para além da própria experiência do escritor). Essas estão

ligadas por uma via de mão dupla, retroalimentam-se em nível sondável somente quando sem a pretensão de encontrar afinidades esquemáticas entre elas, que satisfaçam a ilusão de ser possível *explicar*, terminantemente, o fenômeno literário. A crítica será sempre um esforço de aproximação e oferece, em lugar da busca pela *verdade*, o **simulacro** como solução.

O escrupuloso Gustave Flaubert

Ele trabalha com uma obstinação feroz, escreve, rasura, recomeça, sobrecarrega as linhas, preenche as margens, traça as palavras transversalmente, e na fadiga de seu cérebro ele chora como um serrador.

Guy de Maupassant

Flaubert, marco da literatura e da arte ocidental modernas, mantém extensa correspondência com a poeta e amiga² Louise Colet, assim como com outros escritores contemporâneos de vulto, entre eles Émile Zola, Guy de Maupassant, Charles Baudelaire e Georges Sand. Mais particularmente nas cartas à Colet, pululam valiosas informações sobre o percurso de escrita – ao lado de outros dos abundantes esforços literários do escritor – de **Madame Bovary**. À Colet, Flaubert discorre sobre minúcias do romance (das quais, afinal, faz-se a obra de arte realista, governada pela “vertigem da notação”,³ como definiu Barthes) e desabafa as angústias a que o labor literário o submete. Paralelamente, vai forjando sua por vezes paradoxal concepção de arte. Perto de ser um misantropo completo, Flaubert ostenta – sim, porque parece fazê-lo com certo orgulho – seu desencanto diante de uma sociedade que percebe moralmente apodrecida. A leitura de suas cartas à Louise Colet revela um homem a um tempo salvo e martirizado pela literatura, sem cujo ingrato desafio, estaria entregue ao niilismo e veria seus dias passarem em concerto uniforme. A seguir, algumas das muitas passagens dessa correspondência que sugerem tais conjeturas:

² Sabemos que Flaubert teve com a poeta Louise Colet (1810-1876) um tórrido caso, que durou aproximadamente seis anos, com um período de ruptura, entre 1849 e 1851, seguido de reconciliação e retomada da correspondência. Esta é também marcada por declarações apaixonadas, evocações de memórias de encontros amorosos e sugestões eróticas.

³ “Vertigem da notação”: vocabulário utilizado por R. Barthes em “O efeito de real” (1971), ensaio no qual o crítico analisa o procedimento descritivo da estética realista, o fenômeno da verossimilhança e as origens da *ekphrasis* na literatura a serviço do “efeito de real”. Para tanto, Barthes tem como ponto de partida a literatura de Flaubert, mais especificamente ao eleger cenas memoráveis de descrição vertiginosa em **Madame Bovary**, como a do barômetro sobre o piano na sala de Mme. Aubain. (BARTHES, 1972, p. 40).

Ninguém mais do que eu tem o sentimento da miséria da vida. Eu não acredito em nada, nem em mim mesmo, o que é raro. Eu faço arte porque isto me diverte, mas não tenho nenhuma fé no belo, não mais do que no resto (FLAUBERT, 1993, p. 30).

[...] Você me fala de trabalho; sim, trabalhe, ame a Arte. De todas as mentiras, é ainda a menos mentirosa. Procure amá-la com um amor exclusivo, ardente, devotado. Assim ela não irá lhe falhar. Só a ideia é eterna e necessária (FLAUBERT, 1993, p. 31).

A noite de domingo me apanhou no meio de uma página que me custou o dia inteiro e que está longe de estar pronta. Vou deixá-la para lhe escrever, e aliás ela vai me ocupar até amanhã à noite; pois frequentemente eu passo várias horas a procurar uma palavra e como tenho muitas para procurar, podia ser que você tivesse que esperar ainda toda a próxima semana se eu fosse esperar até terminar. No entanto, há vários dias que a coisa não vai muito mal, salvo hoje, quando experimentei muita dificuldade. Se você soubesse tudo o que elimino e que jogo fora nos meus manuscritos! Eu tenho cento e vinte páginas acabadas; eu escrevi pelo menos quinhentas. Sabe o que é que fiquei fazendo anteontem a tarde inteira? Olhando o campo através dos vidros coloridos; eu tinha necessidade disto para uma página de minha *Bovary* que, acredito, não será das piores (FLAUBERT, 1993, p. 71).

Eu não sou sociável, definitivamente. A visão de meus semelhantes me abate. Isto é bem exato e literal (FLAUBERT, 1993, p. 76).

Eu estou prestes a recopiar, corrigir e rasurar toda a primeira parte de *Bovary*. Os olhos me doem. Eu gostaria de ler com um só golpe de vista estas cento e cinquenta e oito páginas e captá-las em todos os seus detalhes com um só pensamento. [...] Que coisa desgraçada é a prosa! Não termina nunca; tem-se que refazer sempre (FLAUBERT, 1993, p. 77).

[...] Há seis ou oito dias eu faço correções, tenho os nervos irritados. Eu me apresso e seria necessário fazer isto lentamente. Descobrir em todas as frases palavras que devem ser mudadas, consonâncias que devem ser retiradas etc.! é um trabalho árido, longo e no fundo muito humilhante. É aí que ocorrem aquelas pequenas mortificações anteriores (FLAUBERT, 1993, p. 78).

[...] Reflete, reflete antes de escrever. *Tudo depende da concepção*. Este axioma do grande Goethe é o mais simples e o mais maravilhoso resumo de todas as obras de arte possíveis (FLAUBERT, 1993, p. 83, grifos do original).

Saltam nas cartas de Flaubert sentimentos recorrentes de inadequação e tédio, que, podemos dizer, somente encontraram alguma serventia quando canalizados para a criação. A *raison d'être* do escritor é mesmo a literatura, e escrever, para ele, como o foi para tantos, é menos um imperativo metafísico que

uma necessidade orgânica. Como sua correspondência dá a ver, Flaubert entrega-se à atividade literária com furor, e muitas vezes, a despeito de si mesmo. Esta, por sua vez, é apresentada como um “trabalho de formiga”, em flagrante contraste com a imagem olímpica da obra acabada. Nesta que é uma das etapas inevitáveis da criação literária, o escritor é um peão; menos que um arquiteto, menos que um engenheiro: cada palavra ou solução estilística – tarefa eminentemente braçal – é um tijolo. A obra literária é, pois, revelada como *processo*, culminância de esforços seriados, materializados em versões. Silviano Santiago concorda que

anotações de leitura, rascunhos, borrões de palavras e frases, acréscimos, resumos, páginas abandonadas, versões negligenciadas etc. etc., todos esses textos fragmentados, nos colocam de imediato no terreno pedregoso em que se misturam lembrança, esquecimento e amnésia (SANTIAGO, 2003, p. 15).

Destaquemos ainda que, no método flaubertiano, o “homem pena” ainda “passa a limpo o produto das reescritas que acabou de fazer, antes de submeter esse próprio passar a limpo a um intenso trabalho de reescrita”. Assim, a “bela cópia” é, ela mesma, rascunho (LEBRAVE, 2003, p. 85).

Ficamos diante, pois, de uma dessacralização da obra de arte como **geração espontânea**, produto da mágica de um gênio. Este, congelado em uma estética que emerge em fins do século XVIII na Alemanha, na figura do poeta-profeta, vate, emissário, antena da raça – passa a ser entendido como sujeito que, movido por uma ideia, dispõe-se ao ânimo de desenvolvê-la numa fração contínua de tempo. Na história da literatura, não faltam exemplos de grandes ideias malogradas em seu desenvolvimento, não obstante terem sido produto de mentes ditas geniais. No caso em tela – **Madame Bovary** –, ao contrário, o fôlego do trabalho ofusca o brilhantismo da ideia, que poderia ter permanecido apenas “um bom argumento”.

Mais uma vez é Silviano Santiago, em “Com quantos paus se faz uma canoa” (2003), quem questiona o gênio, ao comentar a presença do avesso da obra literária, este “campo minado”, no interior dos arquivos. Após elencar, acerca da criação literária, os pontos de vista de titãs como Goethe, Stendhal e Valéry, sua hipótese encontra síntese na assertiva: “Ninguém manufatura uma canoa sem ‘um ininterrupto exercício’” (SANTIAGO, 2003, p. 17). Logo, sua compreensão da obra

literária dá-se nos termos de uma associação equilibrada entre o sopro criativo e a disciplina do trabalho.

A carta, nesse sentido, além de proporcionar o contato com aquilo que, de certa forma, o autor convenientemente “esqueceu”, ou que não pôde comunicar a seu leitor no momento em que entregou a obra sob a forma de um produto comercializável (SANTIAGO, 2003, p. 15), serve também, ao escritor, como mais um terreno de exercício da escrita e do estilo, além do rascunho propriamente literário. Este “canteiro de obras” (MORAES, 2007a, p. 1), na feliz expressão de Marcos Antonio de Moraes, constitui, tradicionalmente, objeto da crítica genética, que se ocupa do processo de gestação da obra literária antes de encontrar sua forma madura. O interesse pelas “pegadas” do caminho – que levam ao estabelecimento do chamado **prototexto** – passa a ser também da crítica biográfica quando os movimentos da criação se cruzam com o cotidiano e a realidade pessoal do escritor.

Dando seguimento à análise da correspondência entre Flaubert e Louise Colet, voltemos à temática do tédio na vida e na obra do escritor. Para isso, recorramos à citação de mais um excerto de carta de 26 de agosto de 1846:

É uma atenção doce a que tens de me mandar cada manhã o relato do dia anterior. Por mais uniforme que seja a tua vida sempre tens ao menos algo dela para me contar. Mas a minha é um lago, um charco estagnado que nada agita e onde nada surge. Cada dia se parece com a véspera. Posso dizer o que faria daqui a um mês, daqui a um ano. E encaro isto não só como sensato, mas como feliz. Assim quase nunca tenho algo a te contar. Não recebo nenhuma visita, não tenho em Rouen nenhum amigo. Nada de fora penetra em mim. Não há urso branco em seu pedaço de gelo no polo que viva em mais profundo esquecimento da terra. Minha natureza me leva desmesuradamente a isto, e em segundo lugar para chegar aí nisto coloquei Arte. Cavei minha toca e nela permaneço tendo o cuidado que nela se mantenha sempre a mesma temperatura. O que me ensinariam estes tão falados jornais que queres tanto me ver tomar de manhã com uma fatia de pão com manteiga e uma xícara de café com leite? O que me importa o que eles dizem? Sou pouco curioso pelas notícias, a política me entendia, o folhetim me envenena. Tudo isto me embrutece ou me irrita. [...] Sim, sinto um enjoo profundo pelo jornal, isto é, pelo passageiro, pelo que é importante hoje e pelo que não o será amanhã. [...]

E agora que já descarreguei meu coração, pois são várias vezes que voltamos a este assunto que não queres compreender, falemos de nós e beijemo-nos suavemente, longamente, nos dois lábios (FLAUBERT, 2013).

Aqui, Flaubert faz a crônica de sua existência, vazia de ação externa, assolada pelo tédio, mal do sujeito moderno. Nada no cotidiano ordinário de seu tempo parece justificar a atenção do homem que, embora recluso (estado que, até certo ponto, saúda e acolhe voluntariamente), existe no mundo.

Coloca-se aquele que é um dos grandes arquétipos do homem que escreve: o ser de exceção, solitário e *blasé*, a “flor de estufa”,⁴ que não encontra paridade e identidade com o meio que o cerca: para Flaubert, uma burguesia decadente, que ele denunciará em sua literatura por meio de um fino libelo.

É o que se verifica em **Madame Bovary**. Obra capital sobre o tédio e a ociosidade, retrata a influência perniciosa das literaturas sentimentais sobre a mente pueril de uma mulher criada no campo, “injetada” no cotidiano provinciano de uma cidadezinha que dificilmente satisfaria suas afetações. Ela anseia por romper as convenções sociais em que está emparedada e transportar-se para o “imenso país da felicidade e das paixões” (FLAUBERT, 1979, p. 48) que encontra em suas leituras. Porque escasseiam alternativas de vida interessante, ela entrega-se ao adultério – expediente que se revela absolutamente inútil (e ele seria completamente risível, não conduzisse a um fim tão trágico). A seguir, dois trechos do romance em que se lê a problemática sobre a qual a personagem se constrói:

Assinou a *Corbeille*, jornal de senhoras, e o *Silfo dos Salões*. Devorava, sem perder uma palavra, todas as notícias das primeiras representações, das corridas e das sessões de gala, interessando-se pela estreia de uma cantora e pela abertura de uma casa de modas. Estava a par do último figurino, sabia o endereço dos melhores costureiros e quais os dias de passeio ou de ópera. Estudou, em Eugênio Sue, descrições de mobiliário; leu Balzac e George Sand, procurando satisfações imaginárias para os seus apetites pessoais. Até para a mesa levava o livro, do qual ia virando as folhas, enquanto Charles comia e conversava. [...]

Quanto mais próximas lhe ficavam as coisas, mais o seu pensamento se afastava delas. Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões. Confundia, no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos. Acaso não necessita o amor, como certas plantas, terreno preparado, temperatura especial? Os suspiros ao luar, os abraços prolongados, as lágrimas que correm pelas mãos que se

⁴ Expressão de Fernando Pessoa – pelo semi-heterônimo Bernardo de Carvalho – no 103º fragmento da versão do *Livro do Desassossego*, p. 131, organizada por Richard Zenith (Cia. das Letras, 2004).

abandonam, todas as fibras da carne e as lágrimas da ternura não se podiam separar, pois, do balcão dos grandes castelos cheios de ociosidade, dos toucadores de cortinas de seda e tapetes muito espessos, de jardineiras carregadas de flores, de um leito sobre um estrado, nem da cintilação das pedras preciosas e das agulhetas das librés (FLAUBERT, 1979, p. 47-48).

Vemos, pois, como o espírito que atravessa a vida do homem empírico – de tédio e inadequação, recusa da realidade, expresso no desejo de escapismo pela fantasia – transplanta-se em sua obra literária, nas motivações que o levam à escrita e nas temáticas que favorece. Podemos ainda afirmar que a peripécia romanesca passa a suplementar a ausência de ação na vida do homem Gustave, que respirava o que no momento o ocupava na escrita:

Ontem tive que me levantar antes das seis horas para andar até três léguas daqui, até o campo, ao enterro de Fauvel, este primo de minha mãe, do qual já lhe falei, que morreu na África. Eu engoli duas missas, uma na catedral de Rouen, depois outra lá em Pissy. Nesta manhã, fui a um comício agrícola, do qual voltei morto de fadiga e de tédio. Eu tinha necessidade de ver uma destas ineptas cerimônias rústicas para minha *Bovary*, na segunda parte. [...] (FLAUBERT, 1993, p. 76).

Por fim, por ocasião do compartilhamento do decurso da escrita do romance na correspondência entre Flaubert e Louise Colet, a estudiosa Brigitte Diaz afirma:

Contemporâneas da redação de **Madame Bovary**, as cartas de Flaubert à Louise Colet não serão percebidas como um “simple discurso de acompanhamento biográfico”, revelando incidentalmente os episódios da longa gestação da obra. Elas aparecerão, bem ao contrário, como um “documento” essencial sobre a gênese deste livro, um tipo de ‘laboratório do trabalho do escritor’ [...] e devemos participar *a posteriori* não somente da gênese, do amadurecimento, mas também da recepção da obra” (DIAZ, 2000, p. 49-50, trad. minha).⁵

Tal colocação põe ênfase, mais uma vez, na possibilidade, por meio da carta, de se estar em contato com o “diário de bordo” de um escritor em aberta aventura pelas sendas da criação, bem como reitera a importância da cooperação

⁵ “Contemporaines de la rédaction de *Madame Bovary*, les lettres de Flaubert à Louise Colet ne sauraient être perçues comme un ‘simple discours d’accompagnement biographique’, révélant incidemment quelques épisodes de la longue gestation de l’ouvrage. Elles apparaissent bien au contraire comme un ‘document’ essentiel sur la genèse de ce livre, une sorte de ‘laboratoire de son travail’ [...] et nous font participer *a posteriori* non seulement à la genèse, à la maturation, mais aussi à la réception de l’oeuvre” (DIAZ, 2002, p. 49-50).

intelectual entre os missivistas, em que Louise atuará, para Flaubert, como leitora privilegiada e primeira crítica. A carta mostra-se, assim, como o exercício de afinidades, para além de afetivas, intelectuais, em que os afins, em analogia espiritual, correspondem-se, conjugando os verbos **viver** e **escrever**.

A partir da leitura do trecho citado da correspondência de Flaubert, e em conformidade com o posicionamento de Diaz, a importância da presença da crônica da desinteressante vida do escritor, em suas cartas, não se limita à satisfação da curiosidade dos leitores comuns, ou ao delírio dos biografistas mais ferrenhos, sobre a biografia de um homem enrustido e ranzinza que escreveu uma obra-prima. Antes, tal importância está em como a experiência biográfica de Flaubert relaciona-se com aspectos que fazem o espírito da obra **Madame Bovary**, o que apura a leitura deste mesmo espírito, além de ampliar o impacto que produz nos leitores de tempos e gerações diversas. No outro gume da faca, o espírito da obra, por sua vez, retroalimenta a **grife autoral** – alvo do folclore e do culto *voyeur*, uma vez que aciona a fantasia sobre quem foi o homem *por detrás da obra*, a personalidade que a animou, cujas agruras e aleluias existenciais lhe são devolvidas pela obra, sublimadas ou potencializadas, mas sempre modificadas, de alguma forma e em algum grau. Esta é, na prática, a dinâmica da via de mão dupla que se estabelece entre biografia e obra. Se fosse possível esquematizá-la, teríamos algo como:

ESCRITOR → OBRA → AUTOR

OBRA → AUTOR → ESCRITOR

Simplificadamente, isso significa dizer que o **homem** comete a *obra*, que, por sua vez, conjura a existência de um **autor** e de uma assinatura. Uma vez escrita, essa mesma *obra* reage, remetendo novamente a este *autor* celebrizado, que modifica o **homem que escreve** (escritor) e desperta o interesse em sua biografia/esfera privada, com o qual o ciclo recomeça.

Sobre a continuidade da substância humana do escritor em sua obra, reverberam ainda alguns trechos da correspondência do escritor com Colet:

[...] Ainda tenho bastante coração para alimentar todas minhas obras. Não, eu não tenho saudade de minha juventude. Eu me entediava atrozmente! Sonhava com o suicídio. Devorava-me com todas as espécies possíveis de melancolia. Minha doença de nervos me fez bem; transportou tudo para o elemento físico e me deixou com a

cabeça mais fria e me fez conhecer depois curiosos fenômenos psicológicos dos quais ninguém tem ideia, ou melhor, que ninguém sentiu. Eu me vingarei, utilizando um livro (o tal romance metafísico, com suas aparições, de que já lhe falei).⁶ Mas como se trata de um tema que *me dá medo*, em termos de saúde, é preciso esperar que eu fique bem longe dessas impressões para poder retê-las facticiamente, idealmente e, portanto, sem perigo para mim e para a obra! (FLAUBERT, 1993, p. 104).

Nessa passagem, a obra é apresentada segundo sua **faceta terapêutica**, que possibilita ao sujeito uma espécie de “desforra”, por meio da potência transfiguradora da escrita, sobre o trauma existencial da moléstia de nervos⁷ que o maltratou. Tamanha é a impressão dessa vivência em Flaubert, porém, que este sustenta a necessidade do distanciamento temporal dela para que lhe fosse possível manipulá-la ficcionalmente, de modo que ele e obra estivessem a salvo de seus efeitos nocivos: para Flaubert, no que diz respeito à sua sanidade mental, e para a obra, à sua consistência ficcional.

Num primeiro momento, podemos entender o **livro**⁸ dentro do campo semântico do “livrar-se”, do poder “exorcista” da obra de arte – conceituado por Sigmund Freud como “sublimação”, isto é, a canalização de uma energia psíquica advinda dos impulsos inferiores (entre elas, a sexual) do ser para outros veículos de expressão. A tarefa da sublimação, assim, consistiria “em reorientar os objetivos pulsionais, de maneira que eludam a frustração do mundo externo” (FREUD, 1996, p. 87), e cada um deve encontrar a sua própria forma de empreendê-la, seja através de atividades artísticas, religiosas, políticas etc.: “todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo” (FREUD, 1996, p. 91).

Contudo, o medo reverencial expresso por Flaubert em relação às consequências desastrosas de uma exploração literária imprudente do mal que o

⁶ Alusão ao projeto *La Spirale*, romance metafísico não concretizado, assim resumido à Louise Colet em 27 de dezembro de 1852: “[...] um homem, à força de pensar, chega a ter alucinações, ao fim das quais o fantasma de um amigo seu lhe aparece como se fosse uma espécie de conclusão (ideal, absoluta) de certas premissas (mundanas, tangíveis) [...]” (FLAUBERT, 1993, p. 93).

⁷ Em 1844, Flaubert é diagnosticado com “histeria-epilética” durante uma viagem à Pont-l’Evêque com o irmão, Achille. Nas crises, o escritor chegava a sofrer de alucinações e perdas de consciência. Após severo tratamento, obtém melhora. A enfermidade nervosa só voltaria a atormentá-lo no fim da vida.

⁸ Aqui referido de forma ampla, mas, na carta citada, aludido como o projeto não concretizado de Flaubert *La Spirale*.

afetava permite ver o livro também como o “implicar-se”, ou a maldição. O *livro*, assim, converte-se num símbolo da “escrevivência”⁹ – ou biografema.

Essa constatação do escritor – a de que a escrita tem não só o poder de depurar como também de (re)contaminar – remete a uma outra passagem de sua correspondência com Colet ainda do período de criação de *Bovary*:

[...] Este livro [**Madame Bovary**], no ponto em que estou, me tortura de tal modo (e se eu achasse uma palavra mais forte, eu a empregaria) que eu fico às vezes doente *fisicamente*. Há três semanas que tenho com frequência dores de fazer desmaiar. De outras vezes, são opressões, ou melhor, vontade de vomitar na mesa. Tudo me desgosta. Acho que hoje me teria enforcado com delícia, se o orgulho não me tivesse impedido. É certo que às vezes sou tentado a mandar tudo se foder, e a *Bovary* em primeiro lugar. Que santa ideia maldita eu tive em apanhar um tema semelhante! Ah! Eu bem que os conheci, os *pavores* da Arte! (FLAUBERT, 1993, p. 128).

Com base nessas reflexões sobre a ambivalência e a profundidade da experiência da escrita literária, podemos também indagar sobre qual relação pode ser estabelecida entre a experiência da escrita literária e o afã com que muitos escritores, como Flaubert, recorreram à troca de cartas.

Uma das hipóteses possíveis é a de que na plataforma epistolar como **escrita de si**, em que, diferentemente da **escrita de si** no texto literário (em que o sujeito se coloca a si e à própria experiência, ainda que de maneira inconsciente ou inconfessada), o escritor fala mais conscientemente como “eu”, o interlocutor tem rosto e nome e passa a se prestar ao escritor, sujeito remetente, à busca tanto pela “escuta” do próprio texto literário, como do texto de sua vida. O ouvido do outro, destinatário, análogo ao do analista, também se representa pela escrita – uma vez que se constrói a partir dela no diálogo epistolar –, ainda que esse outro esteja em silêncio e se defina por uma espécie de “ausência presente”. Tal qual o analisando que, no divã, olha a parede branca, o remetente olha a página branca, e assim trava consigo o colóquio interior que lhe dirigirá pelos meandros de si mesmo.

Dessa forma, a escrita de cartas, entre outras coisas – no caso daquele que escreve, ou que é “escolhido” pela escrita literária –, poderia ser por ele vista como uma ocasião de ordenação das emoções que fervilham dele para a escrita

⁹ A expressão foi cunhada pela escritora mineira Conceição Evaristo para se referir ao entrelaçamento entre a vivência e escrita.

literária – e de volta. Ao encontrar no diálogo epistolar uma ocasião para se dobrar sobre os aspectos que constituem o seu si mesmo – o que, em se tratando do escritor, inclui também a própria escrita literária a que se dedica –, o sujeito se refaz da dispersão e corrosão provocadas pela literariedade (COSTA, 2010, p. 2), (re)estrutura seu eu fragilizado.

Além disso, sabemos que o ofício criativo impõe ao sujeito uma situação de isolamento, que é, todavia, incompatível com a natureza gregária do ser humano, a qual se traduz na demanda fundamental do outro. Essa solidão – sem a qual a escrita não é possível – soma-se ainda, no escritor, à solidão fundamental em que cada indivíduo está encerrado, uma incomunicabilidade primeira que nos separa, e contra a qual a própria linguagem trapaceia, na tentativa de minimizá-la.

Michel Foucault nos lembra, em **A escrita de si** (1983), que o cuidado de si – pelas “abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e a escrita do outro” (QUEIROZ, 2007, p. 43) – remonta à Antiguidade Clássica, o qual veremos ser resgatado com a ascensão do individualismo moderno a partir do século XVIII, com a conquista dos espaços da intimidade e conseqüentemente das atividades ligadas à introspecção, à indagação de si e à constituição de uma memória individual pelos suportes escritos. Nesse sentido, o filósofo exalta a prática das *hypomnemata* (notas) – cadernos pessoais com a “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 1992, p. 131) – e a da correspondência como “gênero da consolação” (FOUCAULT, 1992, p. 137), por permitir uma expansão da alma e por “atenuar os efeitos da solidão” (FOUCAULT, 1992, p. 131):

Escrever [cartas] é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face.

Por meio da missiva, abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior. Ela é uma maneira de nos darmos ao olhar do qual devemos dizer a nós próprios que penetra até ao fundo do nosso coração (*in pectus intimum introspicere*) (FOUCAULT, 1992, p. 135-136).

Nesse sentido, a escrita de cartas para os homens de letras – como parece ter sido para Gustave Flaubert – sugere também a aspiração por resgatar

uma comunicabilidade impossível entre os seres de linguagem da forma como lhes é mais natural: **escrevendo**. Assim, em seu elemento, pena em punho, fazem a aproximação com seus eleitos – os correspondentes – na incessante busca do texto e de si mesmos.

Referências

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222-232.

COSTA, E. A justa medida da escrita. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3496/3436>>. Acesso em: 10 maio 2013.

DIAZ, B. **L'épistolaire ou la pensée nomade**. Paris: Puf Écriture, 2002.

FLAUBERT, G. Carta de 26 de agosto de 1846. Disponível em: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

_____. **Cartas exemplares**. MACHADO, Duda (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. **Madame Bovary**. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Trad. Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XXI)

GOMES, Â C. (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

_____. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. **Revista de Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Seleção de textos de Heloisa Buarque de Hollanda. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.

LEBRAVE, J-L. O manuscrito será o futuro do texto. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 83-92.

LE GOFF, J. Memória. In: _____. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira. Campinas: Editora UNICAMP, 1992. p. 419-476.

MORAES, M. A. de. Epistolografia e crítica genética. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007.

PESSOA, F. 103º fragmento. In: _____. **Livro do Desassossego**. ZENITH, R. (org.). São Paulo: Companhia das Letras. p. 131.

RIBEIRO, R. J. Memória de si, ou... **Estudos históricos** – Arquivos pessoais. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-42, 1998.

SANTIAGO, S. Com quantos paus se faz uma canoa. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (org.). **Arquivos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 15-24.

SOUZA, E. M. de. A biografia, um bem de arquivo. **Alea: Estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 121-129, jan.-jun. 2008.

_____. A biografia, um bem de arquivo. In: _____. **Janelas indiscretas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 39-51.

_____. Autoficções de Mário. In: _____. **A pedra mágica do discurso**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 191-215.

QUEIROZ, A.; VELASCO E CRUZ, N. (org.). **Foucault hoje?** Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

Recebido em 04 de fevereiro de 2015
Aprovado em 21 de maio de 2015