

PIERRE BOURDIEU

AS REGRAS DA ARTE
Gênese e estrutura do campo literário

Tradução:
MARIA LUCIA MACHADO

1.^a reimpressão

SBD-FFLCH-USP

252275


COMPANHIA DAS LETRAS

INTRODUÇÃO

Anjo. Fica bem em Amor e em literatura.

Gustave Flaubert

Tudo não se encontra no Sottisier. Há esperança.

Raymond Queneau

“Deixaremos que as ciências sociais reduzam a experiência literária, a mais alta que o homem possa fazer, com a do amor, a pesquisas de opinião sobre nossos lazes, quando se trata do sentido de nossa vida?”¹ Semelhante frase, retirada de uma dessas inúmeras defesas sem idade e sem autor em favor da leitura, e da cultura, com certeza teria desencadeado a furiosa alegria que inspiravam em Flaubert os lugares-comuns conservadores. E que dizer dos *topos* gastos do culto escolar do Livro ou das revelações heideggero-hölderlinianas dignas de enriquecer o “*No-riégio bouvardo-peuchetiano*” (a fórmula é de Quebeau²); “*Ler é em primeiro lugar afastar-se de si mesmo e de seu mundo*”;² “*não é mais possível estar no mundo sem a ajuda dos livros*”;³ “*na literatura, a essência revela-se de uma só vez, é dada com sua verdade, na sua verdade, como a própria verdade do ser que se desvenda*”;⁴

Se me pareceu necessário evocar, de saída, alguns desses enfadonhos tópicos sobre a arte e a vida, o único e o comum, a literatura e a ciência, as ciências (socialis) que bem podem elaborar leis, mas perdendo a “*singularidade da experiência*”, e a literatura que não elabora leis, mas que “*trata sempre do homem singular, em sua singularidade absoluta*”;⁵ é que, indefinidamente reproduzidos por e para a liturgia escolar, eles estão também inscritos em todos os espíritos moldados pela Escola: funcionando como filtros ou anteparos, ameaçam sempre bloquear ou confundir a compreensão da análise científica dos livros e da leitura.

A reivindicação da autonomia da literatura, que encontrou sua expressão exemplar no *Contre Sainte-Beuve* [Contra Sainte-Beuve] de Proust, implica que a leitura dos textos literários seja exclusivamente literária? É verdade que a análise científica esteja condenada a destruir o que constitui a especificidade da obra literária e da leitura, a começar pelo prazer estético? E que o sociólogo esteja destinado ao relativismo, ao nivelamento dos valores, ao rebaixamento das grandezas, à abolição das diferenças que constituem a singularidade do "criador", sempre situado do lado do Único? Isso porque ele teria parte com os grandes números, a média, o mediano e, por conseguinte, com o mediocre, o menor, os *mineurs*, a massa dos pequenos autores obscuros, justamente ignorados, e com o que repugna acima de tudo aos "criadores" desse tempo, o conteúdo e o contexto, o "referente" e o fora do texto, o exterior à literatura?

Para muitos escritores e leitores oficiais da literatura, sem falar dos filósofos, de maior ou menor envergadura, que, de Bergson a Heidegger e mais adiante, entendem atribuir à ciência limites *a priori*, a causa está decidida. E são incontáveis aqueles que proíbem à sociologia todo contato profanador com a obra de arte. É preciso citar Gadamer, que coloca no ponto de partida de sua "arte de compreender" um postulado de incompreensibilidade ou, pelo menos, de inexplicabilidade: "O fato de a obra de arte representar um desafio lançado à nossa compreensão, portanto *escapa indefinidamente a toda explicação* e opõe uma *resistência sempre insuperável* a quem pretender traduzi-la na identidade da conceito, foi para mim precisamente o ponto de partida de minha teoria hermenêutica".⁶ Não discutirei esse postulado (aliás, ele permite discussão?). Perguntarei apenas por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber; de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irreducibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, sua *transcendência*.

Por que se faz tanta questão de conferir à obra de arte — e ao conhecimento que ela reclama — essa *condição de exceção*, senão para atingir por um descrédito prévio as tentativas (necessariamente laboriosas e imperfeitas) daqueles que pretendem submeter esses produtos da ação humana ao tratamento ordinário da ciência ordinária, e para afirmar a transcendência (espiritual) daqueles que sabem *reconhecer-lhe* a transcendência? Por que essa obstinação contra aqueles que tentam fazer avançar o conhecimento da obra de arte e da experiência estética, senão porque a am-

bição mesma de produzir uma análise científica desse *individuum ineffabile* e do *individuum ineffabile* que o produziu constitui uma ameaça mortal para a pretensão tão comum (pelo menos entre os amadores de arte), e no entanto tão "distinta", de se pensar como indivíduo inefável e capaz de viver experiências inefáveis desse inefável? Por que, em uma palavra, opõe-se tal *resistência à análise*, senão porque ela dirige aos "criadores", e aqueles que pretendem identificar-se com eles por uma leitura "crítica", a última e talvez a pior das ofensas infligidas, segundo Freud, ao narcisismo, depois da daquelas marcadas pelos nomes de Copérnico, Darwin e do próprio Freud?

É legítimo valer-se da experiência do inefável, que é sem dúvida substancial à experiência amorosa, para fazer do amor como abandono maravilhado à obra apreendida em sua singularidade inexprimível a única forma de conhecimento que convém à obra de arte? E para ver na análise científica da arte, e do amor pela arte, a forma por excelência da arrogância científica que, sob pretexto de explicar, não hesita em ameaçar o "criador" e o leitor em sua liberdade e singularidade? A todos esses defensores do inognoscível, encarnicados em erguer as muralhas inacessíveis da liberdade humana contra as usurpações da ciência, oporei estas palavras muito kantianas de Goethe, que todos os especialistas das ciências naturais e das ciências sociais poderiam fazer suas: "Nossa opinião é de que convém ao homem supor que há algo de inognoscível, mas ele não deve colocar limite à sua busca".⁷ E creio que Kant exprime bem a representação que os cientistas têm de sua empresa quando afirma que a reconciliação do conhecer e do ser é uma espécie de *focius imaginarius*, de ponto de fuga imaginário, a partir do qual a ciência deve regular-se sem jamais poder pretender estabelecer-se aí (isso contra a ilusão do saber absoluto e do fim da história, mais comum entre os filósofos que entre os cientistas...). Quanto à ameaça que a ciência faria pesar sobre a liberdade e a singularidade da experiência literária, basta, para fazer-lhe justiça, observar que a capacidade, proporcionada pela ciência, de explicar e de compreender essa experiência, e de conferir-se assim a possibilidade de uma liberdade real em relação às suas determinações, é oferecida a todos aqueles que desejarem e puderem apropriar-se dela.

Mais legítimo seria talvez o temor de que a ciência, colocando o amor pela arte sob seu escarpelo, venha a matar o prazer e de que, capaz de fazer compreender, seja inapta para fazer sentir. E não podemos senão aprovar uma tentativa como a de Michel Chailion quando, baseando-se no primado do sentir, do experimentar, da *disthesis*, propõe uma evocação literária da vida literária, estranhamente ausente das histórias literá-

rias da literatura,⁸ esforçando-se por reintroduzir em um espaço literário singularmente confinado o que se pode chamar, com Schopenhauer, os *parengia e parzlipomena*, os entornos negligenciados do texto, tudo o que os comentaristas ordinários deixam de lado, e evocando, pela virtude mágica da nomeação, o que fez e foi a vida dos autores, os detalhes familiares, domésticos, pitorescos, ou mesmo grotescos ou degradantes de sua existência e de seu cenário mais cotidiano, ele opera uma inversão da hierarquia ordinária dos interesses literários. Arma-se de todos os recursos da erudição, não para contribuir com a celebração sacralizante dos clássicos, com o culto dos ancestrais e do “dom dos mortos”, mas para convidar e preparar o leitor a “brindar com os mortos”, como dizia Saint-Amant: arranca ao santuário da história e do academicismo textos e autores feichizados para os recolocar em liberdade.

Como o sociólogo, que deve também romper com o idealismo da historiografia literária, não se sentiria afim com esse “alegre saber” que recorre às associações livres tornadas possíveis por um uso liberto e libertador das referências históricas para repudiar a pompa profética da grande crítica de autor e o ronron sacerdotal da tradição escolar? Mas, contrariamente ao que a representação comum da sociologia poderia fazer crer, ele não pode satisfazer-se completamente com essa evocação literária da vida literária. Se a atenção ao sensível convém perfeitamente quando se aplica ao texto, leva a deixar escapar o essencial quando se refere ao mundo social no qual ele é produzido. O esforço para devolver a vida aos autores e ao seu meio poderia ser de um sociólogo, e não faltam análises da arte e da literatura que se atribuem como fim reconstruir uma “realidade” social suscetível de ser apreendida no visível, no sensível e no concreto da existência cotidiana. Mas, como tentarei mostrar ao longo de todo este livro, o sociólogo, próximo nisso do filósofo segundo Platão, opõe-se ao “amigo dos belos espetáculos e das belas vozes” que é também o escritor: a “realidade” que ele busca não se deixa reduzir aos dados imediatos da experiência sensível nos quais ela se entrega; ele não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis.

Significa dizer que se é novamente remetido à velha antinomia do inteligível e do sensível? De fato, caberá ao leitor julgar se, como creio (por tê-lo em próprio experimentado), a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária: como se verá a propósito de Flaubert, ela parece anular, de início, a singularidade do “criador” em proveito das relações que a tornam inteligível, apenas para melhor

redescobri-la ao termo do trabalho de reconstrução do espaço no qual o autor encontra-se englobado e “incluído como um ponto”. Conhecer como tal esse ponto do espaço literário, que é também um ponto a partir do qual se forma um ponto de vista singular sobre esse espaço, é estar em condição de compreender e de sentir, pela identificação mental com uma posição construída, a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa, e o esforço extraordinário que, pelo menos no caso particular de Flaubert, foi necessário para a fazer existir.

O amor pela arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se baseado em seu objeto. É para se convencer de ter razão (ou razões) para amar que recorre com tanta frequência ao comentário, essa espécie de discurso apologeticó que o crente dirige a si próprio e que, sem pelo menos o efeito de redobrar sua crença, pode também despertar e chamar os outros à crença. É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. Através dela, o amor sensível pela obra pode realizar-se em uma espécie de *amor intellectualis rei*, assimilação do objeto ao sujeito e imersão do sujeito no objeto, submissão ativa à necessidade singular do objeto literário (que, em mais de um caso, é ele próprio o produto de semelhante submissão).

Mas não é pagar muito caro essa intensificação da experiência ter de afrontar a redução à necessidade histórica do que se quer viver como uma experiência absoluta, estranha às contingências de uma gênese? Na realidade, compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que aí se joga, dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram não é oferecer sacrifícios ao prazer de reduzir ou de destruir (ainda que, como o sugere Wittgenstein nas *Lições sobre a ética*, o esforço para compreender deva sem dúvida alguma coisa ao “prazer de destruir os preconceitos” e à “sedução irresistível” que exercem as “explicações do tipo ‘isto não é mais que aquilo’”, sobretudo a título de antidoto contra as complacências farisáticas do culto da arte). É simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são.

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, muitos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual

ela é também sintoma. É supor que aí se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar irreconhecível. A renúncia ao angelismo do interesse puro pela forma pura é o preço que é preciso pagar para compreender a lógica desses universos sociais que, através da alquimia social de suas leis históricas de funcionamento, chegam a extrair da defloração muitas vezes implacável das paixões e dos interesses particulares a essência sublimada do universal; e oferecer uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos, sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana.

Prólogo
FLAUBERT ANALISTA DE FLAUBERT
Uma leitura de
"A educação sentimental"

Não se escreve o que se quer.

Gustave Flaubert

A educação sentimental, essa obra mil vezes comentada, e sem dúvida jamais lida realmente, fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica: ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado.

Pensar-se-á talvez que é o sociólogo que, projetando suas próprias interrogações, faz de Flaubert um sociólogo, e capaz, além do mais, de oferecer uma sociologia de Flaubert. E a prova mesma que ele pretende dar, construindo um modelo da estrutura imanente à obra que permite reengendrar, e portanto compreender em seu princípio, toda a história de Frédéric e de seus amigos, corre o risco de aparecer como o cúmulo da falta de medida científica. Mas o mais estranho é que essa estrutura que, apenas enunciada, impõe-se como evidente escapou aos intérpretes mais atentos? O que obriga a levantar em termos menos comuns do que habitualmente o problema do "realismo" e do "referente" do discurso literário. O que é, com efeito, esse discurso que fala do mundo (social ou psicológico) *como se não falasse dele*; que *não pode falar* desse mundo senão com a condição de que fale dele apenas como se não falasse, ou seja, em uma *forma* que opera, para o autor e o leitor, uma *denegação* (no sentido freudiano de *Verneinung*) do que exprime? E não é preciso perguntar-se se o trabalho sobre a forma não é o que torna possível a anamnese parcial de estruturas profundas, e recalçadas, se, em uma pa-

lavra, o escritor mais preocupado com pesquisa formal — como Flaubert e tantos outros depois dele — não é levado a agir como *medium das estruturas* (sociais ou psicológicas) que chegam à objetivação, através dele e de seu trabalho sobre palavras indutoras, “corpos condutores” mas também anteparos mais ou menos opacos?

Mas, além de obrigar a suscitar e a examinar essas questões, se assim se pode dizer, em situação, a análise da obra deveria permitir tirar partido de propriedades do discurso literário, tais como a capacidade de desvelar velando ou de produzir um “efeito de real” desrealizando, para introduzir suavemente, com Flaubert socioanalista de Flaubert, uma socioanálise de Flaubert, e da literatura.

POSIÇÕES, COLOCAÇÕES, DESLOCAMENTOS

Esse “rapaz de dezoito anos, de cabelos longos”, “recém-formado bacharel”, que “sua mãe, com a soma indispensável, enviara ao Havre para ver um tio, do qual esperava, para ele, a herança”, esse adolescente burguês que pensa “no plano de um drama, em temas de quadros, em paixões futuras”, chegou a esse ponto da carreira do qual pode abarcar com um olhar o conjunto dos poderes e dos possíveis que lhe estão abertos e das avenidas que levam a eles? Frédéric Moreau é, no duplo sentido, um ser indeterminado ou, melhor, determinado à indeterminação, objetiva e subjetiva. Instalado na liberdade que lhe é assegurada pela condição dos que vivem de rendas, é comandado, até nos sentimentos de que é aparentemente o sujeito, pelas oscilações de seus investimentos financeiros, que definem as orientações sucessivas de suas escolhas.³

A indiferença, que ele revela, às vezes, pelos objetos comuns da ambição burguesa,⁴ é um efeito secundário de seu amor sonhado pela sra. Arnoux, uma série de suporte imaginário de sua indeterminação. “Que tenho eu a fazer no mundo? Os outros batalham pela riqueza, a celebridade, o poder! Eu não tenho profissão, sóis minha ocupação exclusiva, toda a minha fortuna, o fim, o centro de minha existência, de meus pensamentos.”⁵ Quanto aos interesses artísticos que exprime de tempos em tempos, não têm constância e consistência suficientes para oferecer um ponto de apoio a uma ambição mais alta, capaz de contrariar positivamente as ambições comuns: ele que, quando de sua primeira aparição, “pensava no plano de um drama e em temas de quadros” e, em outras vezes, “sonhava com sinfonias”, “queria pintar” e compunha versos, começa um dia a “escrever um romance intitulado *Silvio, o filho do pes-*

gador”, no qual se põe em cena, com a sra. Arnoux; depois “aluga um piano e compõe valsas alemãs”, converte-se em seguida à pintura, que o aproxima da sra. Arnoux, para voltar enfim à ambição de escrever, uma *História da Renascença* desta vez.⁶

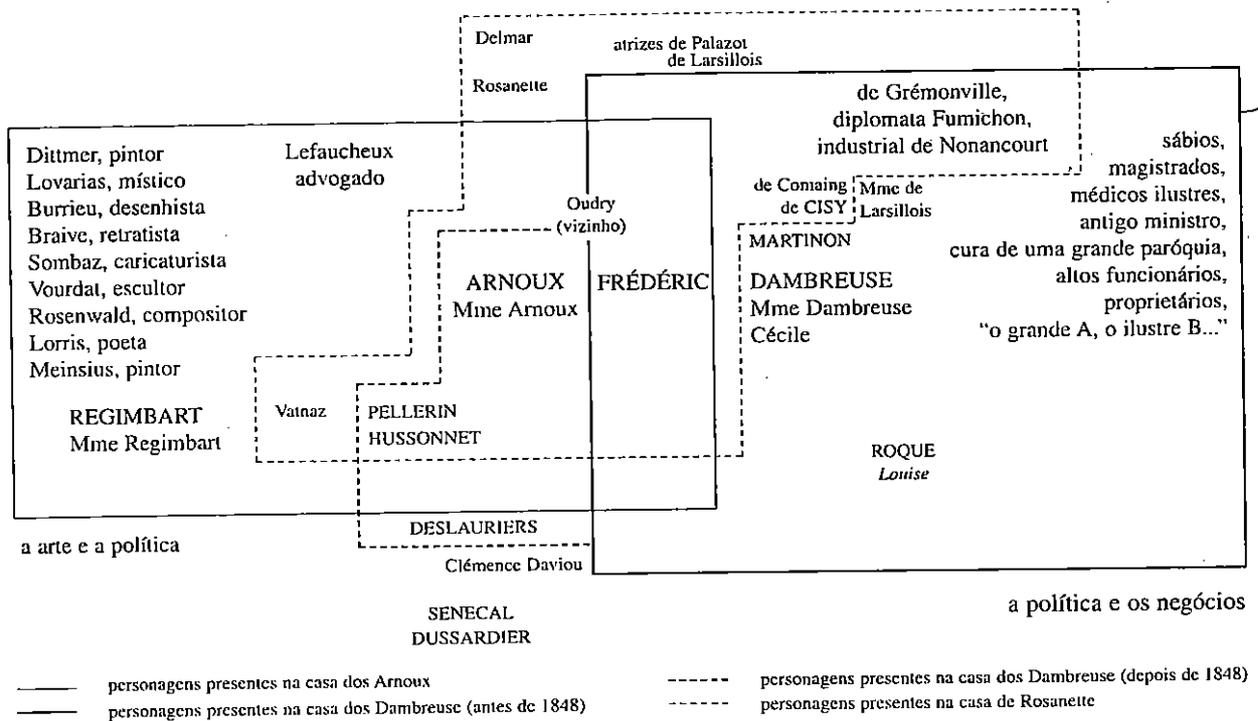
Toda a existência de Frédéric, como todo o universo do romance, vai organizar-se em torno de dois pólos, representados pelos Arnoux e pelos Dambreuse: de um lado, “a arte e a política” e, do outro, “a política e os negócios”. Na interseção dos dois universos, pelo menos no início, isto é, antes da revolução de 1848, além do próprio Frédéric, apenas o pai Oudry, convidado na casa de Arnoux, mas a título de vizinho. As *personagens-referências*, Arnoux e Dambreuse especialmente, funcionam como símbolos encarregados de marcar e de representar posições pertencentes do espaço social. Não são “caracteres”, à maneira de La Bruyère, como acredita Thibautet, mas acima de tudo símbolos de uma posição social (o trabalho de escrita cria, assim, um universo saturado de detalhes significativos e, por isso, mais significativo que o natural, como o testemunha a abundância dos indícios pertinentes que fornece à análise).⁷ Assim, por exemplo, as diferentes recepções e reuniões são inteiramente significadas, e diferenciadas, pelas bebidas que ali são servidas, desde a cerveja de Deslauriers até os “grandes vinhos de Bordéus” dos Dambreuse, passando pelos “vinhos extraordinários” de Arnoux, Ippiraoli e tokay, e o champagne de Rosanette.

Pode-se assim construir o espaço social de *A educação sentimental* baseando-se, para localizar as posições, nos indícios que Flaubert fornece em abundância, e nas diferentes “redes” delimitadas pelas práticas sociais de cooperação; tais como recepções, saraus e reuniões amigáveis (ver *diagrama*, p. 20).

Nos três jantares oferecidos pelos Arnoux,⁸ encontram-se, além dos pilares de *A Arte Industrial*, Hussonet, Pellerin, Regimbart e, no primeiro, a sra. Vatanaz, frequentadores assíduos. Dittmer e Burriau, ambos pintores, Rosenwald, compositor, Sombaz, caricaturista, Lovarias, “mistico” (presentes duas vezes), enfim, convidados ocasionais, Anténor Braive, retratista, Théophile Lorris, poeta, Vourdat, escultor, Pierre-Paul Meinsius, pintor (ao que é preciso acrescentar, em um dos jantares, um advogado, mestre Lefaucheux, dois críticos de arte amigos de Hussonet, um fabricante de papel e o pai Oudry).

Ao contrário, as recepções dos Dambreuse,⁹ as duas primeiras se-
paradas das outras pela revolução de 1848, acolhem, além de personali-

O CAMPO DO PODER
A PARTIR DE "A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL"



dades definidas genericamente, um ex-ministro, o cura de uma grande paróquia, dois altos funcionários, "proprietários" e personagens famosos da arte, da ciência e da política ("o grande sr. A., o ilustre B., o profundo C., o eloqüente Z., os velhos destaques do centro-esquerda, os paladinos da direita, os burgueses do justo meio-termo"), Paul de Grémonville, diplomata, Fumichon, industrial, a sra. de Larsillois, mulher de prefeito, a duquesa de Montreuil, o sr. de Nonencourt e, enfim, além de Frédéric, Martinon, Cisy, o sr. Roque e sua filha. Depois de 1848, veremos também na casa dos Dambreuse o sr. e a sra. Arnoux, Hussonnet e Pellerin, convertidos, e enfim Deslauriers, introduzido por Frédéric a serviço do sr. Dambreuse.

Nas duas recepções dadas por Rosanette, uma no tempo de sua ligação com Arnoux,¹⁰ a outra no fim do romance, quando ela projeta casar-se com Frédéric,¹¹ encontram-se atrizes, o ator Delmar, a sra. Varnaz Frédéric e alguns de seus amigos, Pellerin, Hussonnet, Arnoux, Cisy e, enfim, o conde de Palazot e personagens encontradas também na casa dos Dambreuse, Paul de Grémonville, Fumichon, o sr. de Nonencourt e o sr. de Larsillois, cuja mulher freqüenta o salão da sra. Dambreuse. Os convidados de Cisy são todos nobres (o sr. de Comaing, presente também na casa de Rosanette etc.), com exceção de seu preceptor e de Frédéric.¹²

Nos saraus de Frédéric, encontra-se sempre Deslauriers, acompanhado de Sénecal, Dussardier, Pellerin, Hussonnet, Cisy, Regimbart e Martinon (estando estes dois últimos ausentes por ocasião do último sarau).¹³

Enfim, Dussardier reúne Frédéric e a fração pequeno-burguesa de seus amigos, Deslauriers, Sénecal e um arquiteto, um farmacêutico, um representante de vinhos e um empregado de companhia de seguros.¹⁴

O pólo do poder político e econômico é marcado pelos Dambreuse, que são situados de imediato como fins supremos da ambição política e amorosa ("Um homem de milhões, pensa! Trata de agradá-lo, e a sua mulher também"¹⁵). Seu salão recebe "homens e mulheres versados na vida", ou seja, nos negócios, excluindo totalmente, antes de 1848, os artistas e os jornalistas. Ali a conversação é séria, tediosa, conservadora: declara-se que a República é impossível na França; quer-se amoldar os jornalistas; pretende-se descentralizar, repartir o excedente das cidades nos campos; condenam-se os vícios e as necessidades das "classes baixas"; fala-se de política, votos, emendas e subemendas; tem-se preconceitos contra os artistas. Os salões transbordam de objetos de arte. Ali são servidos

os pratos mais raros, douradas, cabrito, lagostins, acompanhados dos melhores vinhos, nas mais belas pratarias. Depois do jantar, os homens falam entre si, em pé; as mulheres estão sentadas, ao fundo.

O pólo oposto é marcado não por um grande artista, revolucionário ou estabelecido, mas por Arnoux, comerciante de quadros que, a esse título, é o representante do dinheiro e dos negócios no seio do universo da arte. Flaubert é perfeitamente claro em seus cadernos: o sr. Moreau (nome inicial de Arnoux) é um "industrial de arte", depois um "industrial puro".¹⁶ A aliança de palavras está ali para marcar, tanto na designação de sua profissão quanto no título de seu jornal, *A Arte Industrial*, a dupla negação que está inscrita na fórmula desse ser duplo, indeterminado, como Frédéric, e por isso destinado à ruína. "Terreno neutro onde as rivalidades acotovelam-se familiarmente",¹⁷ o "estabelecimento híbrido" que é a *A Arte Industrial* oferece um lugar de encontro a artistas que ocupam posições opostas, partidários da "arte social", defensores da arte pela arte ou escritores consagrados pelo público burguês. As palavras ali são "livres", isto é, habitualmente obscenas ("Frédéric ficou surpreso com o cinismo desses homens"), sempre paradoxais; as maneiras são "simples", mas ali não se detesta a "pose". Comem-se pratos exóticos e bebem-se "vinhos extraordinários". Ali as pessoas inflamam-se por teorias estéticas ou políticas. É-se de esquerda, antes republicano, como o próprio Arnoux, ou mesmo socialista. Mas *A Arte Industrial* é também uma indústria artística capaz de explorar economicamente o trabalho dos artistas porque é uma instância de consagração que governa a produção dos escritores e dos artistas.¹⁸

Arnoux estava predisposto, de certa maneira, a cumprir a função do comerciante de arte, que apenas pode assegurar o sucesso de seu empreendimento dissimulando-lhe a verdade, ou seja, a exploração, por um permanente jogo duplo entre a arte e o dinheiro.¹⁹ Esse ser duplo, "figa de mercantilismo e de ingenuidade",²⁰ de avariza calculista e de "loucura" (no sentido da sra. Arnoux,²¹ mas também de Rosanette²²), isto é, de extravagância e de generosidade tanto quanto de impudência e de inconveniência, acumula em seu proveito, pelo menos por um tempo, as vantagens das duas lógicas antitéticas, a da arte desinteressada, que conhece lucros apenas simbólicos, e a do comércio: sua dualidade, mais profunda que todas as duplicidades, permite-lhe levar os artistas no seu próprio jogo, o do desinteresse, da confiança, da generosidade, da amizade ("Arnoux o amava — Pellerin — ao mesmo tempo que o explorava"²³), e eles próprios chamam de "glória",²⁴ para reservar-se os lucros materiais

retirados de seu trabalho. Homem de negócios e de comércio entre pessoas que devem a si mesmas a recusa de reconhecer, se não de conhecer, seu interesse material, ele está destinado a aparecer como um burguês para os artistas e como um artista para os burgueses.²⁵

Situado entre a boemia e a "sociedade", a "sociedade dividida", representada pelo salão de Rosanette, recruta adeptos a um só tempo nos dois universos opostos: "Os salões das cortesãs (sua importância data desse tempo) eram um terreno neutro onde os acionistas de partidos diferentes encontravam-se".²⁶ Esse mundo intermediário, e um pouco suspenso, é dominado por "mulheres livres", portanto capazes de cumprir até o fim a função de *mediadoras* entre os "burgueses", dominantes *tout court*, e os artistas, dominantes-dominados (a esposa legítima do "burguês", denominada — enquanto mulher — entre os dominantes, cumpre também essa função, de outro modo, com seu salão). Muitas vezes oriundas das "classes baixas", essas "cortesãs" de luxo, e mesmo de arte, como as dançarinas e as atrizes, ou a Vainaz, meio mulher mantida, meio mulher de letras, que são pagas para ser "livres", engendram as liberdades por suas fantasias e sua extravagância (é frisante a homologia com a boemia ou mesmo com os escritores mais estabelecidos que, como Baudelaire ou Flaubert, interrogam-se, no mesmo momento, sobre a relação entre sua função e a da "prostituta"). Tudo que seria impensável em outros lugares, mesmo na casa de Arnoux,²⁷ sem falar do salão dos Dambreuse, na casa delas é permitido: incongruências de linguagem, trocadilhos, jactâncias, "mentiras tidas por verdades, asserções improváveis", desvios de conduta ("lançava-se de longe uma laranja, uma rolha; deixava-se o seu lugar para conversar com alguém"). Esse "meio feito para agradar"²⁸ acumulava as vantagens dos dois mundos opostos, conservando a liberdade de um e o luxo do outro, sem lhes acumular as privações, já que ali um abandonam seu ascetismo forçado e os outros sua máscara de virtude. E é bem para "uma festinha de família", como diz ironicamente Hussonnet,²⁹ que as cortesãs convidam os artistas entre os quais recrutam por vezes seus amigos de coração (aqui, Delmar) e os burgueses que as mantêm (aqui, Oudry); mas essa reunião de família às avessas, em que a ligação de dinheiro e de conveniência serve para manter a relação de coração, ainda permanece dominada, como a missa negra, por aquilo que nega: todas as regras e virtudes burguesas dela são banidas, salvo o respeito pelo dinheiro que, como alhures a virtude, pode impedir o amor.³⁰

A QUESTÃO DA HERANÇA

Estabelecendo, assim, os dois pólos do campo do poder, verdadeiro meio no sentido newtoniano,³¹ em que se exercem forças sociais, atrações ou repulsões, que encontram sua manifestação fenomenal sob a forma de motivações psicológicas tais como o amor ou a ambição, Flaubert instaura as condições de uma espécie de experimentação sociológica: cinco adolescentes — entre os quais o herói, Frédéric —, provisoriamente reunidos por sua posição comum de estudantes, serão lançados nesse espaço, como partículas em um campo de forças, e suas trajetórias serão determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria. Essa inércia está inscrita, de um lado, nas disposições que eles devem às suas origens e às suas trajetórias, e que implicam uma tendência a perseverar em uma maneira de ser, portanto, em uma trajetória provável, e, do outro lado, no capital que herdaram, e que contribui para definir as possibilidades que lhes são destinadas pelo campo.³²

Campo de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo, em suma, todo o processo de *envelhecimento social* que Flaubert chama de “educação sentimental”.

Como se houvesse desejado expor às forças do campo um conjunto de indivíduos que possuem, em combinações diferentes, as aptidões que representavam aos seus olhos as condições do sucesso social, Flaubert “constrói” então um grupo de adolescentes de maneira que cada um de seus membros esteja unido a cada um dos outros e separado de todos os outros por um conjunto de similitudes e de diferenças distribuídas de modo quase sistemático: Cisy é muito rico, nobre, dotado de relações e distinto (belo?), mas pouco inteligente e pouco ambicioso. Deslauriers é inteligente e animado por uma vontade feroz de vencer, mas é pobre, desprovido de relações e sem beleza. Martinon é bastante rico, bastante belo (gaba-se disso, pelo menos), bastante inteligente e obstinado em vencer. Frédéric tem tudo a seu favor, como se diz — a riqueza relativa, o charme e a inteligência —, salvo a vontade de vencer.

Nesse jogo que é o campo do poder, a aposta é evidentemente o *domínio*, que é preciso conquistar ou conservar, e aqueles que nele entram podem diferir sob dois aspectos: em primeiro lugar, do ponto de vista

da herança, ou seja, dos trunfos; em segundo lugar, do ponto de vista da disposição do herdeiro a seu respeito, ou seja, da “vontade de vencer”.

O que faz com que um herdeiro esteja ou não disposto a herdar? O que o leva a manter simplesmente a herança ou a aumentá-la? Flaubert dá alguns elementos de resposta a essas perguntas, especialmente no caso de Frédéric. A relação com a herança entra-se sempre na relação com o pai e com a mãe, figuras sobredeterminadas nas quais os componentes psíquicos (tais como os descreve a psicanálise) entrelaçam-se com os componentes sociais (tais como os analisa a sociologia). E a ambivalência de Frédéric com relação à sua herança, fonte de suas tergiversações, poderia encontrar seu princípio em sua ambivalência com relação à sua mãe, personagem dupla, feminina, evidentemente, mas também masculina enquanto substituta do pai desaparecido, comumente portador da ambição social. Tornando-se viúva de um marido “plebeu” que “morre de um golpe de espada durante sua gravidez, deixando-lhe uma fortuna comprometida”, essa mulher de cabeça forte, saída de uma família de pequena nobreza de província, transferira para seu filho todas as suas ambições de restabelecimento social e lembrava-lhe continuamente os imperativos do universo dos negócios e do dinheiro, que se aplicam também aos negócios de amor. Ora, Flaubert sugere (especialmente na evocação do encontro final: “ele sentia algo de inexprimível, uma repulsa, e como que o horror de um incesto”) que Frédéric transferiu seu amor por sua mãe para a sra. Arnoux, responsável pela vitória das razões do amor sobre as dos negócios.

Tem-se, assim, uma primeira divisão entre os “pequeno-burgueses, que não têm outros recursos que não sua (boa) vontade, Deslauriers e Hussonnet,³³ e os herdeiros. Entre estes últimos, há os herdeiros que se assumem como tais, quer se contentem em manter sua posição, como Cisy, o aristocrata, quer se esforcem por aumentá-la, como Martinon, o burguês conquistador. Cisy não tem razão de ser, na economia do romance, que não a de representar uma das disposições possíveis com relação à herança e, de maneira mais geral, com relação ao sistema das posições hereditárias: é o herdeiro sem história, que se contenta em herdar porque, dada a natureza de sua herança, de seus bens, de seus títulos, mas também de sua inteligência, não tem nada mais a fazer do que isso, nada mais a fazer também para isso. Mas há igualmente os herdeiros com histórias,

aqueles que, como Frédéric, recusam-se, se não a herdar, pelo menos a ser herdados por sua herança.

A transmissão do poder entre as gerações representa sempre um momento crítico da história das unidades domésticas. Entre outras razões, porque a relação de *apropriação reciproca* entre o patrimônio material, cultural, social e simbólico e os indivíduos biológicos modelados pela e para a apropriação encontra-se provisoriamente em perigo. A tendência do patrimônio (e, por aí, de toda a estrutura social) em perseverar em seu ser apenas pode realizar-se se a herança herda o herdeiro, se, por intermédio especialmente daqueles que lhe têm provisoriamente o encargo e que devem assegurar sua sucessão, “o morto (ou seja, a propriedade) apossa-se do vivo (ou seja, um proprietário disposto e apto a herdar)”.

Frédéric não preenche as condições: possuidor que não pretende deixar-se possuir por sua posse, sem por isso renunciar a ela, recusa ajustar-se, dotar-se das duas únicas propriedades que, nesse tempo e nesse meio, poderiam conferir-lhe os instrumentos e as insignias da existência social, a saber, um “estado” e uma esposa dotada de rendas.³⁴ Frédéric quer herdar sem ser herdado. Falta-lhe o que os burgueses chamam de seriedade, essa aptidão para ser o que se é: forma social do princípio de identidade que é a única a poder fundar uma identidade social sem equívoco. Mostrando-se incapaz de levar a si próprio a sério, de identificar-se por antecipação ao ser social que lhe está destinado (por exemplo, o de “futuro” da srta. Louise³⁵) e de dar, com isso, garantias de seriedade futura, ele desrealiza a “seriedade” e todas as “virtudes domésticas e democráticas”.³⁶ Virtudes daqueles que, identificados com o que são, fazem o que é preciso e estão inteiramente naquilo que fazem, “burgueses” ou “socialistas”.

Enquanto tudo o aproxima dele de outro ponto de vista, Martinon é, sob esse aspecto, a antítese perfeita de Frédéric. Se, no final das contas, é ele quem acaba por ganhar, é que entra seriamente nos papéis que Frédéric não faz mais que representar: Flaubert, que, desde a sua primeira aparição, observava que ele queria “já parecer sério”,³⁷ indica, por exemplo, que, por ocasião da primeira recepção dos Dambreuse, em meio aos risos e aos “gracejos fortuitos”, “apenas Martinon mostrou-se sério”,³⁸ enquanto Frédéric bisbilhotava com a srta. Dambreuse. De maneira geral, em semelhantes circunstâncias, Martinon esforça-se sempre por convencer as “pessoas sérias” de sua “seriedade”; ao contrário de Frédéric, que, junto das mulheres, foge do tédio da conversação masculina (“Como essas coisas entediavam Frédéric, aproximou-se das mulheres”,³⁹).

O desdém de Frédéric pelos homens sérios, sempre dispostos, como Martinon, a adotar com entusiasmo os estados para os quais estão destinados e as mulheres que lhes estão prometidas, tem como contrapartida a irresolução e a insegurança que experimenta diante de um universo sem objetivos marcados nem referências seguras. Ele encarna uma das maneiras, e não a mais rara, de realizar a adolescência burguesa, que pode viver-se e exprimi-se, segundo os momentos ou as épocas, na retórica do aristocratismo ou na fraseologia do populismo, fortemente tingidas, nos dois casos, de esteticismo.

Burguês em *surris* e intelectual provisório, obrigado a adotar ou a imitar por um tempo as poses do intelectual, está predisposto à indeterminação por essa dupla determinação contraditória: colocado no centro de um campo de forças que deve sua estrutura à oposição entre o pólo do poder econômico ou político e o pólo do prestígio intelectual ou artístico (cujas forças de atração recebe um reforço da lógica própria do meio estudantil), ele se situa em uma zona de não-gravitação social em que se compensam e se equilibram provisoriamente as forças que o levarão para uma ou outra direção.

Além disso, através de Frédéric, Flaubert conduz a interrogação para o que faz da adolescência um *momento crítico*, no duplo sentido. “Entrar na vida”, como se diz, é aceitar entrar em um ou outro dos jogos sociais socialmente reconhecidos, e iniciar o *investimento* inaugural, a um só tempo econômico e psicológico, que está implicado na participação nos *jogos sérios* de que é feito o mundo social. Essa crença no jogo, no valor do jogo, e de suas apostas, manifesta-se antes de tudo, como em Martinon, na seriedade, ou mesmo no espírito de seriedade, essa propensão a levar a sério todas as coisas e os homens socialmente designados como sérios — a começar por si mesmo —, e apenas esses.

Frédéric não chega a aplicar-se em um ou outro dos jogos de arte ou de dinheiro propostos pelo mundo social. Recusando a *illusio* como *illusio* unanimemente aprovada e compartilhada, portanto como *illusio de realidade*, refugia-se na *illusio* verdadeira, declarada como tal, cuja forma por excelência é a *illusio* romanesca em suas formas mais extremas (em Dom Quixote ou Emma Bovary, por exemplo). A entrada na vida como entrada na *illusio* de real garantida por todo o grupo não é evidente. E as adolescências romanescas, como as de Frédéric ou de Emma, que, como o próprio Flaubert, levam a *ficção* a sério porque não conseguem levar a sério o real, lembram que a “realidade” pela qual medimos todas as *ficções* não é mais que o referente universalmente garantido de uma *illusio* coletiva.⁴⁰

Assim, com o espaço polarizado do campo do poder, o jogo e as apostas são estabelecidos: entre os dois extremos, a incompatibilidade é total, e não se pode jogar com todas as possibilidades, sob pena de perder tudo querendo ganhar tudo. Com a descrição das propriedades dos adolescentes, os trunfos estão distribuídos. A partida pode começar. Cada um dos protagonistas é definido por uma espécie de fórmula geradora, que não tem necessidade de ser completamente explicitada, e menos ainda formalizada, para orientar as escolhas do romancista (ela funciona, sem dúvida, mais ou menos como a intuição prática do *habitus* que, na experiência cotidiana, permite-nos pressentir ou compreender as condutas das pessoas familiares). As ações, as interações, as relações de rivalidade ou de conflito, ou mesmo os acasos felizes ou infelizes que formam o curso das diferentes histórias de vida, não são mais que umas tantas oportunidades de manifestar a essência das personagens desdobrando-a no tempo sob a forma de uma *história*.

Assim, cada uma das condutas de cada uma das personagens virá precisar o sistema das diferenças que a opõem a todos os outros membros do grupo experimental; sem jamais ser realmente um acréscimo à fórmula inicial. De fato, cada uma delas está inteira em cada uma de suas manifestações, *pars totalis* predisposta a funcionar como signo imediatamente inteligível de todas as outras, passadas ou futuras. Assim, a “barba falhada em colar” de Martinon anuncia todas as suas condutas posteriores, desde a palidez, os suspiros e as lamentações pelos quais trai, por ocasião da rebelião, seu medo de comprometer-se, ou a prudente oposição que faz a seus camaradas quando atacam Luís Filipe — atitude que o próprio Flaubert relaciona à docilidade que lhe valeu escapar aos castigos durante os anos de colégio e agradar hoje aos professores de direito —, até a seriedade que exhibe, tanto em suas condutas quanto em suas palavras ostensivamente conservadoras, nos saraus dos Dambreuse.

Se *A educação sentimental*, história necessária de um grupo cujos elementos, unidos por uma combinatória quase sistemática, estão sujeitos ao conjunto das forças de atração ou de repulsão que exerce sobre eles o campo do poder, pode ser lida como uma história, é que a estrutura que organiza a ficção, e que fundamenta a ilusão de realidade que ela produz, dissimula-se, como na realidade, sob as interações entre pessoas, que ela estrutura. E como as mais intensas dessas interações são relações sentimentais, antecipadamente apontadas à atenção pelo próprio autor, compreende-se que tenham mascarado completamente o fundamento de sua própria inteligibilidade aos olhos de comentaristas cujo “senso literário” não inclinava muito a procurar nas estruturas sociais a chave dos sentimentos.

O que tira das personagens seu ar abstrato de combinações de parâmetros é também, paradoxalmente, a estreiteza do espaço social em que estão colocadas: nesse universo finito e fechado, muito semelhante, apesar das aparências, ao desses romances policiais em que todas as personagens estão encerradas em uma ilha ou em um solar isolado, os vinte protagonistas têm fortes probabilidades de encontrar-se, para o melhor e para o pior, e, portanto, de desenvolver em uma aventura necessária todas as implicações de suas “fórmulas” respectivas que encerram por antecipação as peripécias de sua interação, por exemplo, a rivalidade por uma mulher (entre Frédéric e Cisy a propósito de Rosanette, ou entre Martinon e Cisy a propósito de Cécile) ou por uma posição (entre Frédéric e Martinon a respeito da proteção do sr. Dambreuse).

Ao fim do primeiro balanço comparativo das trajetórias, fica-se sabendo que “Cisy não terminaria seu curso de direito”. E por que o faria? Tendo convivido, no tempo de uma adolescência parisiense, como aliás a tradição o previa, com homens, costumes e idéias heréticos, não tardará a reencontrar o caminho, inteiramente reto, que o conduz ao futuro implicado em seu passado, ou seja, ao “castelo de seus ancestrais”, onde termina, como convém, mergulhado na religião e pai de oito filhos”. Exemplo puro de reprodução simples, opõe-se tanto a Frédéric, o herdeiro que recusa a herança, quanto a Martinon, que, querendo mobilizar tudo para aumentá-la, põe a serviço de seu capital herdado (bens e relações, e beleza e a inteligência) uma vontade de vencer da qual só se encontra o equivalente nos pequeno-burgueses e que lhe assegurará a mais alta das trajetórias objetivamente oferecidas. A *determinação* de Martinon, inverso estrito da indeterminação de Frédéric, deve sem dúvida uma parte importante de sua eficácia aos efeitos simbólicos que acompanham toda ação marcada por esse sinal: a modalidade particular das práticas por onde se manifesta a disposição com relação à aposta, a “seriedade”, a “convicção”, o “entusiasmo” (ou, inversamente, a “leviandade”, a “insolência” e a “desenvoltura”), constitui o mais seguro testemunho do reconhecimento das posições cobijadas, portanto, da submissão à ordem na qual se pretende integrar-se, aquilo mesmo que todo corpo exige acima de tudo daqueles que terão de o reproduzir.

A relação entre Frédéric e Deslauriers desenha a oposição entre aqueles que herdaram e aqueles que herdaram apenas a aspiração a possuir, ou seja, entre burguês e pequeno-burguês. Assim é com a aventura na casa da turca: Frédéric tem o dinheiro, mas falta-lhe a audácia; Deslauriers, que usaria, não tem o dinheiro, e pode apenas segui-lo em sua fuga.

A distância social que os separa é lembrada muitas vezes, em particu- lar através da oposição entre seus gostos: Deslauriers tem aspirações esté- ticas de primeiro grau e ignora os refinamentos do esnobismo (“pobre, cobijava o luxo sob sua forma mais clara”⁴¹); “Eu, em teu lugar”, diz Deslauriers, “[preferiria comprar prataria, revelando, por esse amor pelo suntuoso, o homem de origem medíocre”].⁴² De fato, ele “ambiciona a riqueza como meio de poder sobre os homens”, ao passo que Frédéric ima- gina o futuro como esteta.⁴³ Além disso, Frédéric manifesta várias vezes que tem vergonha de sua relação com Deslauriers⁴⁴ e demonstra-lhe mes- mo abertamente seu desdém.⁴⁵ E Flaubert, como para lembrar o princí- pio de toda a conduta de Deslauriers (e de sua diferença com Frédéric), faz da questão da *herança* a causa do fracasso que põe fim às suas ambi- ções universitárias: tendo-se apresentado para o concurso de ingresso no magistério “com uma tese sobre o direito de fazer testamento em que sus- tentava que se devia restringi-lo tanto quanto possível”, “o acaso quisera que sortesse, para tema de aula, a Prescrição”, o que lhe deu a oportuni- dade de prolongar sua diatribe contra a herança e os herdeiros; reforçado por seu fracasso nas “teorias deploráveis” que lhe valeram fracassar, pre- coniza a abolição das sucessões colaterais, fazendo exceção apenas para Frédéric...⁴⁶ Alguns comentaristas — e o próprio Sartre — interrogaram- se muito seriamente sobre a existência de uma relação homossexual entre Frédéric e Deslauriers, em nome, precisamente, de uma das passagens de *A educação sentimental* em que a estrutura objetiva da relação entre as classes transpõe mais claramente na interação entre os indivíduos: “De- pois pensou na própria pessoa de Frédéric. Ela sempre exercera sobre ele um encanto quase feminino”.⁴⁷ O que não é, na realidade, mais que uma maneira relativamente estereotipada de enunciar a diferença social de *he- xis* corporal e de maneiras que, estando situada na ordem do refinamen- to, da elegância, remete Frédéric para o lado do feminino, ou mesmo do afeminado, como se vê nessa outra passagem: “Ele fizera na escola outro conhecimento, o do sr. de Cisy, filho de grande família, e que parecia uma donzela, pela gentileza de suas maneiras”.⁴⁸ Às diferenças nas maneiras, seria preciso acrescentar as diferenças, mais fundamentais, na relação com o dinheiro, tendo Frédéric manifestamente, como o observa Pierre Coigny, “uma noção feminina do dinheiro, do qual faz um instrumento de prazer e de luxo, mais que de poder”.⁴⁹

O princípio da relação singular entre os dois amigos está inscrito na relação entre a burguesia e a pequena burguesia: a aspiração que leva a

identificar-se, a colocar-se no lugar, a tomar-se por um outro é constitu- tiva da pretensão pequeno-burguesa e, mais amplamente, da posição de *prejudente* (ou de segundo, de “duplo”). Pensamos, evidentemente, na tentativa ambígua que Deslauriers empreende em nome de Frédéric com a sra. Arnoux, em suas deliberações no momento em que tenta apropriar-se das duas “possibilidades” de Frédéric, o sr. Dambreuse e a sra. Arnoux, tomar seu lugar colocando-se no seu lugar, ou na estratégia que emprega com Louise, “prometida” de Frédéric que acabará por desposar: “Ele começara não apenas por elogiar seu amigo, mas por imitá-lo nas mane- ras e na linguagem tanto quanto possível”.⁵⁰

A propensão de Deslauriers para identificar-se com Frédéric, apoiar sua causa, imaginar “quase ser ele, por uma singular evolução intelectual em que havia a uma só vez vingança e simpatia, imitação e audácia”,⁵¹ não se dá sem uma consciência aguda da diferença que o separa de Frédé- ric, um *senso* da distância social que o obriga a manter suas distâncias, mesmo em imaginação. Sabendo que o que é bom para um não é necessa- riamente bom para o outro, ele se mantém em seu lugar mesmo quando se coloca no lugar: “Em dez anos, era preciso que Frédéric fosse depu- tado; em quinze, ministro; por que não? Com o patrimônio que logo ia re- ceber, podia, em primeiro lugar, fundar um jornal, seria o começo; em seguida, veríamos. Quanto a ele, continuava ambicionando uma cátedra na escola de direito”.⁵² Se liga suas ambições às de Frédéric, é sempre para subordinar-lhes seus projetos, realistas e limitados: “É preciso que vás para esse mundo! Tu me levarás a ele mais tarde”.⁵³ Ele tem ambi- ções *por* Frédéric: mas isso quer dizer que *atribui* a Frédéric não *suas* am- bições, propriamente falando, mas as que se sentia plenamente justifica- do de experimentar *se pelo menos* tivesse os meios de que dispõe Frédéric: “Veio-lhe uma idéia: a de se apresentar na casa do sr. Dambreuse e de, pedir o emprego de secretário. Esse emprego, por certo, exigia a compra de certo número de ações. Ele reconheceu *a loucura* de seu projeto e disse a si mesmo: ‘Oh, não! Seria mal’. Então procurou uma maneira de virar- se para recuperar os quinze mil francos. Semelhante soma não era *nada para Frédéric!* Mas, ele, *se a tivesse tido*, que alavanca!”⁵⁴ A abastança do herdeiro prestigioso, que pode dilapidar sua herança ou pagar-se o lu- xo de a recusar, não é feita para reduzir a distância objetiva que o separa dos pretendentes: condenação implícita do arrivismo ansioso e crispado, ela pode apenas acrescentar o ódio envergonhado à inveja inconfessável.

A esperança desesperada de ser um outro transforma-se facilmente no desespero de fracassar nisso e a ambição por procuração termina na *indignação moral*: Frédéric, tendo o que tem, deveria ter as ambições que Deslauriers tem por ele; ou então Deslauriers, sendo o que é, deveria ter os meios de que dispõe Frédéric. É preciso acompanhar Flaubert mais uma vez: “E o ex-amanuense indignou-se por a fortuna do outro ser grande. ‘Ele faz dela um uso lamentável. É um egoísta. Ah!, que me importam seus quinze mil francos!’”. Chega-se aí ao princípio da *diálexis do ressentimento* que condena no outro a posse que deseja para si próprio. “Por que os emprestara? Pelos belos olhos da sra. Arnoux. Ela era sua amante! Deslauriers não duvidava disso. ‘Eis uma coisa a mais para que serve o dinheiro!’ Pensamentos *rancorosos* invadiram-no.” A patzão infeliz por posses inacessíveis e a admiração extorquida que vai de par estão condenadas a terminar no ódio pelo outro, única maneira de escapar ao ódio de si quando a inveja se aplica a propriedades, especialmente corporais ou *incorporadas*, como as maneiras, das quais não se pode apropriar-se, sem poder por isso abolir todo desejo de apropriação (é assim que a condenação indignada do “brilhante”, freqüente entre os “pedantes”, como teria dito Flaubert, é apenas, no mais das vezes, a forma invertida de uma inveja que não tem nada a opor ao valor dominante a não ser um antivalor, a “seriedade”, definido pela *privação* do valor condenado).

Mas o ressentimento não é a única saída; ele se desenvolve em alternância com o voluntarismo: “Entretanto, não era a vontade o elemento capital dos empreendimentos? e, já que com ela se triunfa em tudo...”⁵⁵ O que para Frédéric bastaria querer, Deslauriers precisa obter com o auxílio da vontade, ainda que para isso tivesse de tomar o lugar de Frédéric. Essa visão tipicamente pequeno-burguesa que faz o êxito social depender da vontade e da boa vontade individuais, essa ética crispada do esforço e do mérito que traz no seu avesso o ressentimento prolongam-se logicamente em uma visão do mundo social que combina o artificialismo com a obsessão criptocrática, meio otimista, já que a obstinação e a intriga podem tudo, meio desesperada, já que as molas secretas dessa mecânica são reveladas no compêg apenas dos iniciados. “*Não tendo jamais visto o mundo* senão através da febre de suas cobijas, *imaginava-o* como uma *criação artificial*, funcionando em virtude de leis matemáticas. Um jantar na cidade, o encontro com um homem de posição, o sorriso de uma mulher bonita podiam, por uma série de ações deduzidas umas das outras, ter gigantescos resultados. Alguns salões parisienses eram como essas *mqquinas* que tomam a matéria em estado bruto e devolvem-na cen-

tuplicada de valor. Ele acreditava nas cortesãs a aconselhar os diplomatas, nos ricos casamentos obtidos pelas intrigas, no gênio dos galerianos, nas docilidades do acaso sob a mão dos fortes.”⁵⁶ É assim que o mundo do poder aparece quando é percebido de fora, e sobretudo de longe e de baixo, por alguém que aspira penetrar nele: em política como em outras coisas, o pequeno-burguês está condenado à *alodoxia*, erro de percepção e de apreciação que consiste em *reconhecer* uma coisa por outra.⁵⁷

O ressentimento é uma revolta submissa. A decepção, pela ambição que aí se revela, constitui uma confissão de reconhecimento. O conservantismo jamais se enganou com isso: sabe ver aí a melhor homenagem prestada à ordem social, a do despeito e da ambição frustrada; assim como sabe descobrir a verdade de mais de uma revolta juvenil na trajetória que conduz da boemia revoltada da adolescência ao conservantismo desencantado ou ao fanatismo reacionário da idade madura.

Hussonnet, outro pequeno-burguês que Flaubert, como se viu, tem dificuldade em distinguir de Deslauriers, tentara muito cedo uma carreira literária: encarnação típica dessa boemia, destinada às privações materiais e às decepções intelectuais, que Marx chama de *Lumpenproletariat* e Weber de “*inteligentia proletária*”, ele se mantém durante longos anos na condição de “moço de letras”, ocupado em escrever “*vaudivilles* não aceitos” e em “*tornear a copia*”. De fracasso em fracasso, de jornal malogrado a hebdomadário indefinidamente projetado,⁵⁸ o adolescente um pouco utopista, que não tem os meios materiais (as rendas) nem os meios intelectuais indispensáveis para permanecer muito tempo à espora do reconhecimento do público, torna-se um boêmio azedo, disposto a tudo denegrir na arte de seus contemporâneos, assim como na ação revolucionária.⁵⁹ Ao fim, encontra-se instalado no posto de animador de um círculo reacionário,⁶⁰ intelectual desencantado de tudo, especialmente das coisas intelectuais, e disposto a tudo, até mesmo a escrever biografias de donos de indústria,⁶¹ para ganhar a “alta posição” de onde domina “*todos os teatros e toda a imprensa*”.⁶²

Resta Frédéric. Herdeiro que não quer tornar-se o que é, ou seja, um burguês, ele oscila entre estratégias mutuamente exclusivas e, à força de recusar os possíveis que lhe são oferecidos — especialmente através do casamento com Louise —, acaba por comprometer todas as suas possibilidades de reprodução. As ambições contraditórias que o levam sucessivamente para os dois pólos do espaço social, para a carreira artística ou para os negócios, e, paralelamente, para as duas mulheres que estão associadas a essas posições, são próprias de um ser *sem gravidade* (outra palavra para dizer seriedade), incapaz de opor a menor resistência às forças do campo.

Tudo que ele pode opor a essas forças é sua herança, da qual se serve para retardar o momento em que será herdado, para prolongar o estado de indeterminação que o define.

Quando, uma primeira vez, está ‘arruinado, despojado, perdido’, ele renuncia a Paris e a tudo que se liga à cidade, ‘a arte, a ciência, o amor’,⁶³ para resignar-se ao escritório do mestre Prouharam; mas, desde que herda de seu tio, reata com seu sonho parisiense que parece à sua mãe, responsável pelas chamadas à ordem, ou seja, às possibilidades objetivas, ‘uma loucura, um absurdo’.⁶⁴ Uma nova queda de suas ações determina-o a um retorno à província, à casa materna e à srta. Roque, isto é, ao seu ‘lugar natural’ na ordem social. ‘No fim de julho, uma baixa inexplicável fez cair as ações do Norte. Frédéric não vendera as suas; perdeu de uma só vez 60 mil francos. Seus rendimentos achavam-se sensivelmente diminuídos. Precisava restringir sua despesa, ou ter uma pro-fissão, ou fazer um belo casamento.’⁶⁵

Desprovido de toda força própria, quer se tratasse da tendência a perseverar na posição dominante que caracteriza os herdeiros dispostos a enquadrar-se, quer da aspiração a chegar a ela que define os pequenos burgueses, ele desafia a lei fundamental do campo do poder tentando esquivar-se das escolhas irreversíveis que determinam o envelhecimento social e conciliar os contrários, a arte e o dinheiro, o amor louco e o amor de conveniência. E enxerga com justeza quando, no fim da história, esclarecido por seus inúmeros malogros, atribui seu fracasso à ‘falta de linha reta’.

Incapaz de determinar-se, de privar-se de um ou outro dos possíveis incompatíveis, Frédéric é um ser duplo, com ou sem duplicidade, destituído, portanto, ao quiproquó ou ao vaivém, espontâneo, provocado ou explorado, ou ao jogo duplo da ‘existência dupla’⁶⁶ que a coexistência de universos separados torna possível e que permite adiar, por um tempo, as determinações.

É por um primeiro quiproquó que é anunciado o mecanismo dramático que organiza toda a obra. Desauriers, que chega de imprevisto à casa de Frédéric no momento em que este se prepara para sair, crê que ele vai jantar na casa de Dambreuse, e não na casa de Arnoux, e brinca: ‘Acreditar-se-ia que te vais casar!’.⁶⁷ Quiproquó clinicamente mantido por Frédéric, quando Rosanette crê que ele chora, como ela, seu filho

morto enquanto ele pensa na srta. Arnoux;⁶⁸ ou quando Rosanette, que Frédéric recebe no apartamento preparado para a srta. Arnoux, pensa que são para ela, sem que Frédéric faça qualquer coisa para a tirar do engano, as amabilidades e as lágrimas destinadas a outra. Quiproquó ainda quando Frédéric acusa Rosanette de ter lançado contra Arnoux (ou seja, contra a srta. Arnoux) acusações pelas quais a srta. Dambreuse é na realidade responsável.⁶⁹ São os vaivéns amorosos de Frédéric que dão sentido ao quiasmo implícito deste desabafo de Rosanette: ‘Por que te vais divertir na casa das mulheres honestas?’⁷⁰ É um vaivém organizado por Martinon, que, com a cumplicidade inconsciente de Frédéric, muito feliz por estar sentado ao lado da srta. Arnoux, tira-lhe o lugar de maneira a sentar-se ao lado de Cécile.⁷¹ Outro vaivém complicado, organizado também por Martinon: mais uma vez com a cumplicidade de sua vítima, este empurra a srta. Dambreuse para os braços de Frédéric, enquanto corteja Cécile, com quem se casará, herdando assim, através dela, a fortuna do sr. Dambreuse, que perseguira de início na srta. Dambreuse, finalmente deserdada por seu marido, no momento mesmo em que Frédéric dela recebe herança.

Frédéric busca em estratégias de jogo duplo ou de desdobramento o meio de se manter por um momento no universo burguês em que reconhece ‘seu verdadeiro ambiente’⁷² e que lhe proporciona ‘um apaziguamento, uma satisfação profunda’.⁷³ Tenta conciliar os contrários reservando-lhes espaços e tempos separados. À custa de uma divisão racional de seu tempo e de algumas mentiras, consegue acumular o amor nobre da srta. Dambreuse, encarnação da ‘consideração burguesa’⁷⁴ e o amor alegre de Rosanette, que se enamora dele com uma paixão exclusiva no momento mesmo em que ele descobre os encantos da dupla inconsistência: ‘repetia a uma o juramento que acabava de fazer à outra, enviava-lhes dois buquês semelhantes, escrevia-lhes ao mesmo tempo, depois estabelecia comparações entre elas; havia uma terceira sempre presente em seu pensamento. A impossibilidade de a ter o justificava de suas perfídias, que aviavam o prazer, introduzindo-lhe a alternância’.⁷⁵ Mesma estratégia em política, em que se lança em uma candidatura ‘sustentada por um conservador e preconizada por um vermelho’⁷⁶ que também fracassará: ‘Dois candidatos novos se apresentavam, um conservador, o outro vermelho; um terceiro, quem quer que fosse, não tinha possibilidades. Era o erro de Frédéric: deixara passar o bom momento, deveria ter vindo mais cedo, mexer-se’.⁷⁷

OS ACIDENTES NECESSÁRIOS

Mas a possibilidade do *accidente*, colisão imprevista de possíveis socialmente exclusivos, também está inscrita na coexistência de séries independentes. A educação sentimental de Frédéric é o aprendizado progressivo da incompatibilidade entre os dois universos, entre a arte e o dinheiro, o amor puro e o amor mercenário; é a história dos acidentes estruturalmente necessários que determinam o envelhecimento social ao determinar o choque de possíveis estruturalmente inconciliáveis que os jogos duplos da “existência dupla” permitiam fazer coexistir no equívoco: os outros sucessivos de séries causais independentes aniquilam pouco a pouco todos os “possíveis laterais”.⁷⁸

A título de verificação do modelo proposto, basta observar que a necessidade estrutural do campo, que destrói as ambições desordenadas de Frédéric, também levará a melhor sobre o empreendimento essencialmente contraditório de Arnoux: verdadeiro par estrutural de Frédéric, o comerciante de arte é, como ele, um ser duplo, enquanto representante do dinheiro e dos negócios no universo da arte.⁷⁹ Se pode adiar por um tempo o desfecho fatal a que o destina a lei da incompatibilidade entre os universos jogando, como Frédéric, um jogo duplo entre a arte e o dinheiro, Arnoux está condenado à ruína por sua indeterminação e sua ambição de conciliar os contrários: “Sua inteligência não era bastante alta para alcançar a arte, nem bastante burguesa para visar exclusivamente o lucro, de modo que, sem contentar ninguém, arruinava-se”.⁸⁰

É notável que uma das últimas posições com que Deslauriers e Hussonnet acenam para Frédéric, ao lado daquelas com que conta, por outro lado, na administração ou nos negócios, é inteiramente semelhante à que ocupava outrora Arnoux: “Será preciso que dês um jantar uma vez por semana. É indispensável, ainda que a metade de teu rendimento se destinasse a isso! As pessoas vão querer vir, será um centro para os outros, uma alavanca para ti; e, manejando a opinião pelas duas pontas, literatura e política, antes de seis meses, verás, ocuparemos a primeira posição em Paris”.⁸¹

Para compreender essa espécie de jogo de “quem perde ganha” que é a vida de Frédéric, é preciso ter no espírito, de um lado, a correspondência estabelecida por Flaubert entre as formas de amor e as formas de

amor pela arte que estão sendo inventadas, mais ou menos no mesmo momento, e no mesmo mundo, o da boemia e dos artistas, e, de outro lado, a relação de inversão que opõe o universo da arte pura e o mundo dos negócios. O jogo da arte é, do ponto de vista dos negócios, um jogo de “quem perde ganha”. Nesse mundo econômico invertido, não se pode conquistar o dinheiro, as honras (era bem Flaubert quem dizia: “As honras desonram”), as mulheres, legítimas ou ilegítimas, em suma, todos os símbolos do sucesso *mundano*, sucesso no mundo, e sucesso neste mundo, sem comprometer sua salvação no outro. A lei fundamental desse jogo *paradoxal* é que aí se tem interesse no desinteresse: o amor pela arte é um amor louco, pelo menos quando o consideramos do ponto de vista das normas do mundo ordinário, “normal”, aquele posto em cena pelo teatro burguês.

É através da homologia entre as formas do amor pela arte e as formas do amor que a lei da incompatibilidade entre os universos se cumpre. Com efeito, na ordem da ambição, as oscilações pendulares entre a arte e o poder tendem a diminuir à medida que se avança na história; isso, ainda que Frédéric continue a hesitar muito tempo entre uma posição de poder no mundo da arte e uma posição na administração ou nos negócios (a de secretário-geral do negócio dirigido pelo sr. Dambreuse ou a de auditor no Conselho de Estado). Na ordem sentimental, ao contrário, as oscilações de grande amplitude, entre o amor louco e os amores mercenários, continuam até o fim: Frédéric está colocado entre a sra. Arnoux, Rosanette e a sra. Dambreuse, ao passo que Louise (Roque), a “prometida”, o possível mais provável, nunca é para ele mais que um refúgio e uma desforra nos momentos em que suas ações, no sentido próprio e no figurado, estão em baixa.⁸² E a maior parte dos acidentes, que estreitam o espaço dos possíveis, ocorrerá por intermédio dessas três mulheres; mais exatamente, nascerão da relação que, através delas, une Frédéric a Arnoux ou ao sr. Dambreuse, à arte e ao poder.

Essas três figuras femininas representam um sistema de possíveis, definindo-se cada uma delas por oposição às duas outras: “Ele não experimentava ao seu lado [da sra. Dambreuse] o encantamento de todo o seu ser que o arrebatava para a sra. Arnoux, nem a desordem alegre em que o pusera de início Rosanette. Mas cobijava-a como uma coisa anormal e difícil, porque ela era nobre, porque era rica, porque era devota”.⁸³ Rosanette opõe-se à sra. Arnoux como a mulher fácil à mulher inacessível, que se recusa para continuar a sonhar com ela e a amá-la no irreal do passado; como a “mulher de má fama” à mulher sem preço, sagrada, “santa”.⁸⁴ “uma alegre, arrebatada, divertida, a outra grave e quase re-

ligiosa'.⁸⁵ De um lado, aquela cuja verdade social (uma 'perdição'⁸⁶) é sempre lembrada (de tal mãe não se pode aceitar senão um menino que, ela própria o propõe, reconhecendo assim sua indignidade, chamar-se-á Frédéric, como seu pai). Do outro, aquela que tudo predestina a ser mãe,⁸⁷ e de uma 'menina', que se pareceria com ela.⁸⁸ Quanto à sra. Dambreuse, opõe-se tanto a uma quanto a outra: é a antítese de todas as formas de 'paixões infrutíferas';⁸⁹ como diz Frédéric, 'loucuras' ou 'amor louco', que despereram as famílias burguesas porque aniquilam a ambição. Com ela, assim como com Louise, mas em um grau de realização superior, a antinomia do poder e do amor, da ligação sentimental e da ligação de negócios, anula-se: a própria sra. Moreau não pode deixar de aplaudir, retomando seus mais altos sonhos. Porém, se traz o poder e o dinheiro, esse amor burguês, no qual Frédéric verá retrospectivamente 'uma especulação um pouco ignóbil',⁹⁰ não proporciona, ao contrário, nem o prazer, nem o 'encantamento', e até precisa tirar sua substância dos amores autênticos: 'Ele se serviu do velho amor. Contou-lhe, como se inspirado por ela, tudo que no passado a sra. Arnoux o fizera sentir, seus langores, suas apreensões, seus sonhos'.⁹¹ 'Reconheceu então o que ocultara de si mesmo, a desilusão de seus sentidos. Mas não deixou de fingir grandes ardores; contudo, para os sentir, precisava evocar a imagem de Rosanette ou da sra. Arnoux'.⁹²

O primeiro acidente que porá fim às ambições artísticas de Frédéric ocorre quando precisa escolher entre três destinações possíveis para os 15 mil francos que acaba de receber de seu tabelião:⁹³ dá-los a Arnoux para ajudá-lo a escapar da falência (e por isso mesmo salvar a sra. Arnoux), confiá-los a Deslauriers e Hussonnet e lançar-se em um projeto literário, fornecê-los ao sr. Dambreuse para seus investimentos.⁹⁴ 'Ele ficou em casa amaldiçoando Deslauriers, pois queria manter sua palavra e, não obstante, obsequiar Arnoux. 'E se eu me dirigisse ao sr. Dambreuse? Mas com que pretexto pedir dinheiro? Cabe a mim, ao contrário, fornecê-lo a ele para suas ações de carvão!'⁹⁵ E o mal-entendido se prolonga: Dambreuse oferece-lhe o posto de secretário-geral quando, na realidade, ele acaba de interceder por Arnoux a pedido da sra. Arnoux.⁹⁶ Assim, é da relação que o une a Arnoux, ou seja, ao mundo da arte, através da paixão que sente por sua mulher, que surge, para Frédéric, a ruína de seus possíveis artísticos ou, mais exatamente, a colisão dos possíveis mutuamente exclusivos que o possuem: o amor louco, princípio e expressão da recusa de ser herdado, portanto, da ambição; a ambição, contradição, do poder no mundo da arte, isto é, no universo do não-poder; a ambição velleidosa e derrotada do verdadeiro poder.

Outro acidente, nascido do jogo duplo e do quiproquá, que põe um fim definitivo em todos os jogos duplos: a sra. Dambreuse, que soube que os 12 mil francos que Frédéric lhe tomara emprestados, sob um falso pretexto, eram destinados a salvar Arnoux, portanto a sra. Arnoux,⁹⁷ manda levar a leilão, a conselho de Deslauriers, os bens dos Arnoux; Frédéric, que suspeita de Rosanette quanto a essa ação, rompe com ela. E é o encontro final, manifestação arquetípica da estrutura, que reúne a sra. Dambreuse e Rosanette em torno das "reliquias" da sra. Arnoux. À compra, pela sra. Dambreuse, do porta-jóias da sra. Arnoux, que reduz o símbolo e o amor que ele simboliza ao seu valor em dinheiro (mil francos), Frédéric revida com a ruptura e, "sacrificando-lhe uma fortuna",⁹⁸ restabelece a sra. Arnoux em sua condição de objeto sem preço. Colocado entre a mulher que compra o amor e aquela que o vende, entre duas encarnações dos amores burgueses, o belo partido e a amante, aliás complementares e hierarquizados, como a sociedade e os meios sociais equivalentes, Frédéric afirma um amor puro, irreduzível ao dinheiro e a todos os objetos do interesse burguês, um amor por uma coisa que, à maneira da obra de arte pura, não se vende e não é feita para ser vendida. Como o amor puro é a arte pela arte do amor, a arte pela arte é o amor puro da arte.

Não há melhor atestado de tudo que separa a escrita literária da escrita científica do que essa capacidade, que ela possui exclusivamente, de concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, funcionando ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia, toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica precisa desdobrar e entender laboriosamente. É assim que a venda em leilões abarca no instante toda a história da caixa com fechos de prata, que condensa ela própria toda a estrutura e a história da confrontação entre as três mulheres e o que elas simbolizam: no primeiro jantar na rue de Choiseul, na casa de Arnoux, ela está ali, sobre a chaminé; a sra. Arnoux tirará dali a fatura do xale de *casimere* que Arnoux deu a Rosanette. Frédéric a anotará, na casa de Rosanette, no segundo vestíbulo, "entre um vaso cheio de cartões de visita e objetos para escrever". E ela é logicamente a testemunha e a aposta da última confrontação entre as três mulheres, ou, mais exatamente, da confrontação final de Frédéric com as três mulheres que se realiza a propósito desse objeto e que não pode deixar de evocar o "tema das três caixinhas" analisado por Freud.

Sabe-se que Freud, tomando como ponto de partida uma cena do *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, em que os pretendentes devem es-

colher entre três escritórios, um de ouro, o outro de prata, o terceiro de chumbo, mostra que esse tema trata de fato da “escolha que faz um homem entre três mulheres”, sendo os escritórios “símbolos do essencial na mulher, portanto, da própria mulher”.⁹⁹ Pode-se supor que, através do esquema mítico inconscientemente empregado para evocar essa espécie de violação da pureza sonhada da sra. Arnoux, representada pela aprovação mercenária de seu porta-jóias, Flaubert introduz também um esquema social homólogo, a saber, a oposição entre a arte e o dinheiro; pode, assim, produzir uma representação de uma região inteiramente essencial do espaço social que, de início, parece ausente: o próprio campo literário, que se organiza em torno da oposição entre a arte pura, associada ao amor puro, e a arte burguesa, sob suas duas formas, a arte mercenária que se pode dizer maior, representada pelo teatro burguês, e associada à figura da sra. Dambreuse, e a arte mercenária menor, representada pelo *vaudeville*, o cabaré ou o folhetim, evocada por Rosanette. Mais uma vez, somos obrigados a supor que é através da elaboração de uma história, e graças a ela, que o autor é levado a trazer à estrutura mais profundamente enterrada, mais obscura, porque a mais diretamente ligada aos seus investimentos primários, que está no próprio princípio de suas estruturas mentais e de suas estratégias literárias.

O PODER DA ESCRITA

Assim, somos conduzidos ao verdadeiro lugar da relação, tantas e tantas vezes evocada, entre Flaubert e Frédéric. Aí onde se costuma ver uma dessas projeções complacentes e ingênuas do gênero autobiográfico, é preciso ver, na realidade, um trabalho de *objetivação de si*, de auto-análise, de socioanálise. Flaubert se separa de Frédéric, da indeterminação e da impotência que o definem, no próprio ato de escrever a história de Frédéric, cuja impotência se manifesta, entre outras coisas, por sua incapacidade de escrever, de tornar-se escritor.¹⁰⁰ Longe de sugerir com isso a identificação do autor com a personagem, é sem dúvida para melhor marcar a distância que toma em relação a Gustave e seu amor pela sra. Schlessinger, no ato mesmo de escrever a história de Frédéric, que Flaubert indica que Frédéric projeta escrever um romance, imediatamente abandonado, que se passava em Veneza e cujo “herói era ele próprio, a heroína a sra. Arnoux”.¹⁰¹

Flaubert sublima a indeterminação de Gustave, sua “apatia profunda”,¹⁰² pela apropriação retrospectiva de si próprio que assegura ao es-

crever a história de Frédéric. Frédéric ama na sra. Arnoux “as mulheres dos livros românticos”;¹⁰³ jamais reencontra na felicidade real toda a felicidade sonhada; ¹⁰⁴ inflama-se de uma “concupiscência retrospectiva e inexprimível”¹⁰⁵ na evocação literária das amantes dos reis; conspira, por suas inabilidades, suas indecisões ou suas delicadezas, com os seus objetivos que vêm retardar ou impedir a satisfação de um desejo ou realização de uma ambição.¹⁰⁶ E pensa-se na frase que, bem no fim do romance, conclui o retorno nosfálgico de Frédéric e Deslauriers à sua visita frustrada à casa da turca: “Foi isso que tivemos de melhor”. Essa debandada da ingenuidade e da pureza revela-se retrospectivamente como uma realização: de fato, ela condensa toda a história de Frédéric, ou seja, a experiência da posse virtual de uma pluralidade de possíveis entre os quais não se pode e não se quer escolher, que, pela indeterminação que ela determina, está no princípio da impotência. É a essa revelação desesperadamente retrospectiva que estão condenados todos aqueles que só podem viver sua vida no futuro do pretérito, à maneira da sra. Arnoux evocando sua relação com Frédéric: “Não importa, nós nos temos amado muito”.

Poder-se-iam citar frases da *Correspondance* [Correspondência] em que Flaubert parece falar exatamente a linguagem de Frédéric: “Muitas coisas que me deixam frio quando as vejo ou quando outros falam delas entusiasma-me, irritam-me, ferem-me, se falo delas e, sobretudo, se escrevo”.¹⁰⁷ “Pintarás o vinho, o amor, as mulheres, a glória, com a condição, meu rapaz, de que não serás nem bebedeira, nem amante, nem marido, nem soldado. Embaralhados na vida, venho-la mal, sofemo-la ou gozamo-la em demasia. O artista, na minha opinião, é uma monstruosidade — algo fora da natureza.”¹⁰⁸ No entanto, o autor de *A educação sentimental* é precisamente aquele que soube converter em projeto artístico a “paixão inativa”¹⁰⁹ de Frédéric. Flaubert não podia dizer: “Frédéric sou eu”. Ao escrever uma história que teria podido ser a sua, nega que essa história de um malogro seja a história daquele que a escreve.

Flaubert fez um *partido* daquilo que se impunha a Frédéric como um destino: a recusa das determinações sociais, daquelas que, como as maldições burguesas, associam-se a uma posição social, assim como das marcas propriamente intelectuais, como a vinculação a um grupo literário ou a uma revista.¹¹⁰ Durante toda a sua vida, tentou manter-se nessa posição indeterminada, nesse *lugar neutro* de onde se pode sobrevoar os grupos e seus conflitos, as lutas que opõem entre si as diferentes espécies de intelectuais e de artistas e aquelas que os defrontam globalmente com as

diferentes variedades de "proprietários". A educação sentimental marca um momento privilegiado desse trabalho: a intenção estética e a neutralização que ela opera aplicam-se aí ao próprio possível que lhe foi preciso negar para constituir-se, a saber, a indeterminação passiva de Frédéric, equivalente espontâneo, e por isso mesmo fracassado, da indeterminação ativa do "criador" que ele trabalha em criar. A compatibilidade imediata de todas as posições sociais que, na existência ordinária, não podem ser ocupadas simultaneamente ou mesmo sucessivamente, entre as quais é preciso escolher, pelas quais, queira-se ou não, somos escolhidos, é apenas na e pela criação literária que se pode vivê-la.

"Eis por que amo a Arte. É que aí, pelo menos, tudo é liberdade, nesse mundo de ficções. Aí se sacia tudo, faz-se tudo, e-se a um só tempo seu rei e seu povo, ativo e passivo, vítima e sacerdote. Nada de limites; a humanidade é para você um fantoche com guizos que se faz soar na ponta de sua frase como um equilibrista na ponta de seu pé."¹¹¹ Pensar-se-á também nas biografias imaginárias que atribui a si mesmo, retrospectivamente, santo Antônio: "Eu teria feito bem em permanecer entre os monges de Nitra [...]. Mas teria servido melhor meus irmãos sendo simplesmente um padre [...]. Dependia apenas de mim ser... por exemplo... gramático, filósofo [...]. Soldado era preferível [...]. Nada me impedia, igualmente, de comprar com meu dinheiro um cargo de publicano no pedágio de alguma ponte".¹¹² Entre as numerosíssimas variações sobre o tema das existências compostíveis, reteremos esta passagem de uma carta a George Sand: "Não experimento como vós esse sentimento de uma vida que começa, a estupefação de uma existência recém-desabrochada. Parece-me, ao contrário, que sempre existi e possuo lembranças que remontam aos farós. Vejo-me em diferentes eras da história, muito nitidamente, exercendo ofícios diferentes e em situações múltiplas. Meu indivíduo atual é o resultado de minhas individualidades desaparecidas. Fui barqueiro no Nilo, *leño* na Roma do tempo das guerras púnicas, depois retórico grego em Suburra, onde era devorado por percevejos. Morri, durante a cruzada, por ter comido uvas demais na costa da Síria. Fui pirata e monge, saltimbanco e cocheiro. Talvez imperador do Oriente".¹¹³

A escrita abole as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social: existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma,

[especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais,¹¹⁴ é também depender, ter e ser tido, em suma, *pertencer* a grupos e estar encerrado em redes de relações que têm a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dividas, de deveres, em suma, de controles e de sujeições. Como o idealismo berkeleyano, o idealismo do mundo social supõe a visão em sobrevôo e o ponto de vista absoluto do espectador soberano, isento da dependência e do trabalho, por onde se evoca a resistência do mundo físico e do mundo social, e capaz, como diz Flaubert, "de colocar-se de um salto acima da humanidade e de não ter com ela nada em comum, apenas uma relação de olhar". Eternidade e ubiqüidade, esses são os atributos divinos que se outorga o observador puro. "Eu via as outras pessoas viver, mas outra vida que não a minha: uns acreditavam, outros negavam, outros duvidavam, outros, enfim, não se ocupavam absolutamente de tudo isso e faziam seus negócios, isto é, vendiam em suas lojas, escreviam seus livros ou gritavam em suas cátedras."¹¹⁵

Reconhece-se, aqui ainda, a relação fundamental de Flaubert com Frédéric como possibilidade a uma só vez superada e conservada de Gustave. Através da personagem Frédéric, que ele poderia ter sido, Flaubert objetiva o idealismo do mundo social que se exprime na relação de Frédéric com o universo das posições oferecidas às suas aspirações, no dilettantismo do adolescente burguês provisoriamente isento das sujeições sociais, "sem ninguém para cuidar, sem eira nem beira, sem fé nem lei", como diz o Sartre de *La mort dans l'âme* [Com a morte na alma]. Ao mesmo tempo, a *ubiqüidade social* perseguida por Frédéric inscreve-se na definição social do ofício de escritor, e pertencerá doravante à representação do artista como "criador" incriado, sem vínculos nem raízes, que orienta não apenas a produção literária, mas toda uma maneira de viver a condição de intelectual.

Mas é difícil separar a questão dos determinantes sociais da ambição de afastar-se de todas as determinações e de sobrevoar em pensamento o mundo social e seus conflitos. O que se evoca, através da história de Frédéric, é que a ambição intelectual poderia não ser mais que a inversão imaginária da falência das ambições temporais. Não é significativo que Frédéric, que, então no topo de sua trajetória, não escondia seu desdém por seus amigos, revolucionários frustrados (ou frustrados revolucionários), jamais se sinta tão intelectual como quando seus negócios vão mal? Perturbado pela censura do sr. Dambreuse a respeito de suas ações e pelas alusões da sra. Dambreuse a respeito de seu carro e de Rosanette, defende entre os banqueiros as posições do intelectual, para concluir: "Os negócios não me interessam".¹¹⁶

E como o escritor poderia deixar de perguntar-se se o desprezo do escritor pelo "burguês" e pelas posses temporais em que se aprisiona — propriedades, títulos, condecorações, mulhères — não deve alguma coisa ao ressentimento do "burguês" frustrado, levado a converter seu fracasso em aristocratismo da renúncia eleitiva? "Artistas: gabar seu desinteresse", diz o *Dictionnaire des idées reçues* [Dicionário das idéias feitas]. O culto do desinteresse é o princípio de uma prodigiosa inversão, que faz da pobreza riqueza recusada, portanto, riqueza espiritual. O mais pobre dos projetos intelectuais vale uma fortuna, aquela que se lhe sacrifica. Melhor ainda, não há fortuna temporal que possa rivalizar com ele, pois que lhe seria em todo caso preferido... Quanto à autonomia que supostamente justifica essa renúncia imaginária a uma riqueza imaginária, não seria ela a liberdade condicional, e limitada ao seu universo separado, que o "burguês" lhe atribui? A revolta contra o "burguês" não permanece comandada pelo que contesta por todo o tempo em que ignora o princípio, propriamente racional, de sua existência? Como estar seguro de que não é mais uma vez o "burguês" que, mantendo-o à distância, permite ao escritor tomar suas distâncias com relação a ele?¹¹⁷

A FÓRMULA DE FLAUBERT

Assim, através da personagem de Frédéric e da descrição de sua posição no espaço social, Flaubert revela a fórmula geradora que está no princípio de sua própria criação romanesca: a relação de dupla recusa das posições opostas nos diferentes espaços sociais e das tomadas de posições correspondentes que está no fundamento de uma relação de distância objetiva com relação ao mundo social.

"Frédéric, preso entre duas massas profundas, não se movia, fascinado, aliás, e divertindo-se extremamente. Os feridos que tombavam, os mortos estendidos não tinham o ar de verdadeiros feridos, de verdadeiros mortos. Parecia-lhe assistir a um espetáculo."¹¹⁸ Poder-se-iam recensear inúmeros atestados desse *neutralismo estreito*: "Não me compadeço mais da sorte das classes operárias anuais do que dos escravos antigos que giravam a mó, não mais ou tanto quanto. Não sou mais moderno que antigo, não mais francês que chinês".¹¹⁹ "Não há para mim no mundo, senão os belos versos, as frases bem torneadas, harmoniosas, cantantes, os belos pores-do-sol, os luazes, os quadros coloridos, os mármores antigos e as cabeças acentuadas. Para além, nada. Teria preferido ser Talma

a Mirabeau porque ele viveu em uma esfera de beleza mais pura. Os pássaros engaiolados causam-me tanta piedade quanto os povos escravizados. De toda a política, há apenas uma coisa que compreendo, é a rebelião. Fatalista como um turco, creio que tudo que podemos fazer pelo progresso da humanidade ou nada é a mesma coisa."¹²⁰ A George Sand, que excita sua verve nihilista, Flaubert escreve: "Ah! como estou cansado do ignóbil operário, do inepto burguês, do estúpido campônês e do odioso eclesiástico! É por isso que me perco, tanto quanto posso, na antiqüidade".¹²¹

Essa dupla recusa está sem dúvida também no princípio de todos esses pares de personagens que funcionam como esquemas geradores do discurso romanesco, Henry e Jules da primeira *Educação sentimental*, Frédéric e Deslauriers, Pellerin e Delmar em *A educação* etc. Ela se afirma ainda no gosto pelas simetrias e as antíteses (particularmente visível nos esboços de *Bouvard e Pécuchet* publicados por Demoresti), antíteses entre coisas paralelas e paralelos entre coisas antitéticas, e sobretudo pelas trajetórias cruzadas que conduzem tantas personagens de Flaubert de um extremo ao outro do campo do poder, com todas as palinódias sentimentais e todas as reviravoltas políticas correlatas, simples desenvolvimentos no tempo, sob a forma de processos biográficos, da mesma estrutura quimérica: em *A educação sentimental*, Houssonnet, revolucionário que se torna ideólogo conservador, Sénécail, republicano que se torna agente de polícia a serviço do golpe de Estado e abate na barricada seu ex-amigo Dussardier.¹²²

Mas o atestado mais claro desse esquema gerador, verdadeiro princípio da invenção flaubertiana, é revelado pelos cadernos em que Flaubert anotava os esboços de seus romances: as estruturas que a escrita confunde e dissimula, pelo trabalho de formalização, revelam-se aí com toda a clareza. Três vezes dois pares de personagens antitéticas, cujas trajetórias se cruzam, estão destinados a todos os reviramentos e renegações, vira-voltas e reviravoltas, sobretudo da esquerda para a direita, com os quais se encanta o desencantamento burguês. É preciso dar a ler na íntegra esse projeto, "O juramento dos amigos",* em que Flaubert põe em cena duas dessas reviravoltas que lhe são caras, em um espaço social bastante semelhante ao de *A educação*.

(*) M. J. Durrty, *op. cit.*, pp. 111, 258-9.

O JURAMENTO DOS AMIGOS

Um [industrial] <comerciante> opaco fazendo uma grande fortuna
 par { um homem de letras de início poeta...
 depois decaindo jornalista torna-se celebre
 um verdadeiro poeta — cada vez mais refinado e obscuro —

[concreto

médico

jurista o homem do direito, tabelião

Advogado — republicano, tornando-se ministério público,

[trabalho da família para desmoralizá-lo (ern. cavaleiro)

par { um verdadeiro republicano todas as utopias sucessivamente

(Emm. Vasse)

acaba na guilhotina

empregado em um escritório

A degradação do Homem pela Mulher. —

O Herói democrata, <terrado> livre-pensador

<é pobre> apaixonado por uma grande dama católica, a

filosofia e a religião moderna em oposição, —

& infiltrando-se uma na outra.

Ele é de início virtuoso para a merecer. — <ela é para

ele o ideal> depois vendo que isso não serve para nada, ele

se torna canalha. & reabilita-se no final por um ato de

devotamento. — ele a salva na Comuna da qual faz parte volta-se

em seguida contra a comuna & se deixa matar pelos versilheses.

Ele é de início poeta lírico <não impresso> —

depois autor dramático <não representado> — depois romancista

<não notado> — depois jornalista. [depois]

<ele vai tornar-se> funcionário quando o império cai.

— Ele se voltou para o poder durante o Ministério Olivier.

Então Ela [vai] <quer> dar-lhe sua filha

Um liberal (um pouco <tornando-se cada vez mais>

cético) a Católica o corrompe suavemente

— Ela perde sua fé.

ele se arruina.

M. J. DURTY, *op. cit.*, pp. 111, 258-9.

Tudo leva a pensar que o trabalho de escrita ("as agruras do estilo", evocadas com tanta frequência por Flaubert) visa em primeiro lugar diminuir os efeitos incontrolados da ambivalência da relação com todos aqueles que gravitam no campo do poder. Essa ambivalência que Flaubert tem em comum com Frédéric (em quem a objetiva), e que faz com que jamais possa identificar-se completamente com nenhuma de suas personagens, é

sem dúvida o fundamento prático da vigilância extrema com a qual controla a distância inerente à situação de narrador. A preocupação de evitar a *confusão das pessoas* à qual sucumbem tão frequentemente os romancistas (quando colocam seus pensamentos no espírito das personagens), e de manter uma distância até na identificação decisória da com-preensão verdadeira, parece-me ser a raiz comum de todo um conjunto de traços estilísticos localizados por diferentes analistas: o uso deliberadamente ambíguo da *citação* que pode ter valor de ratificação ou de derrição, e exprimir ao mesmo tempo a hostilidade (é o tema da "colerânea de tolices") e a identificação; o hábil encadeamento do estilo direto, do estilo indireto e do estilo indireto livre que permite fazer variar de maneira infinitamente sutil a distância entre o sujeito e o objeto da narrativa e o ponto de vista do narrador sobre o ponto de vista das personagens ("De todos os franceses, o que tremia mais forte era o sr. Dambreuse. O novo estado das coisas ameaçava sua fortuna, mas sobretudo burlava sua experiência. Um sistema tão bom, um rei tão sábio! Como era possível! A terra ia desabar! Já no dia seguinte, despeitu três domésticos, vendeu seus cavalos, comprou, para sair às ruas, um chapéu mole, pensou mesmo em deixar crescer a barba..."¹²³); o emprego do *como se* ("Então ele estremeceu, tomado de uma tristeza glacial, como se houvesse entravisto mundos inteiros de miséria e de desespero..."), que, como observa Gérard Genette, "introduz uma visão hipotética"¹²⁴ e lembra explicitamente que o autor atribui às personagens pensamentos prováveis, em lugar de lhes "emprestar seus próprios pensamentos", sem o saber e, em todo caso, sem o fazer saber; o uso, salientado por Proust, dos tempos verbais, e em particular do imperfeito e do perfeito, apropriados para marcar distâncias variadas com o presente da narração e do narrador; o recurso a brancos que, à maneira de imensas reticências, abrem um espaço para a reflexão silenciosa do autor e do leitor; o "assíndeto generalizado", notado por Roland Barthes,¹²⁵ manifestação negativa — portanto desproblematizada — do afastamento do autor, que se assinala pela supressão dessas minúsculas intervenções lógicas, as partículas de ligação, através das quais se introduzem, de maneira imperceptível, relações de causalidade ou de finalidade, de oposição ou de similitude, e se insinua toda uma filosofia da ação e da história.

Assim, a dupla distância do neutralismo social e a oscilação constante entre a identificação e a hostilidade, a adesão e a derrição que ela favorece, predispunham Flaubert a produzir a visão do campo do poder que propõe em *A educação sentimental*. Visão que se poderia dizer sociológica se não estivesse separada de uma análise científica pela forma co-

mo se revela e se mascara a um só tempo. Com efeito, *A educação sentimental* reconstitui de maneira extraordinariamente exata a estrutura do mundo social na qual foi produzida e mesmo as estruturas mentais que, modeladas por essas estruturas sociais, são o princípio gerador da obra na qual essas estruturas se revelam. Mas ela o faz com os meios que lhe são próprios, ou seja, dando a *ver* e a *sentir*, em *exemplificações* ou, melhor, *evocações* no sentido forte de encantações capazes de produzir efeitos, especialmente *sobre os corpos*, pela "magia evocativa" de palavras capazes de "falar à sensibilidade" e de obter uma crença e uma participação imaginária *anólogas* às que concedemos ordinariamente ao mundo real.¹²⁶

A tradução sensível dissimula a estrutura, na forma mesma na qual a apresenta e graças à qual é bem-sucedida em produzir um *efeito de crença* (antes que de real). É isso sem dúvida que faz com que a obra literária possa por vezes dizer mais, mesmo sobre o mundo social, que muitos escritos com pretensão científica (sobretudo quando, como aqui, as dificuldades que se trata de vencer para chegar ao conhecimento são menos obstáculos intelectuais que resistências da vontade); mas ela o diz apenas de um modo tal que não o diz realmente. O desvendamento encontra seu limite no fato de que o escritor conserva de alguma maneira o controle do retorno do recalado. A formalização que ele opera funciona como um eufemismo generalizado e a realidade literariamente desrealizada e neutralizada que propõe permite-lhe satisfazer uma vontade de saber capaz de contentar-se com a sublimação que lhe oferece a alquimia literária.

Para desvelar completamente a estrutura que o texto literário desvelava apenas velando-a, a análise deve reduzir a narração de uma aventura ao protocolo de uma espécie de montagem experimental. Compreende-se que ela tenha algo de profundamente desencantador. Mas a reação de hostilidade que desperta obriga a levantar com toda a clareza a questão da especificidade da expressão literária: dar forma é também seguir as formalidades, e a denegação operada pela expressão literária é o que permite a manifestação limitada de uma verdade que, dita de outra maneira, seria insusportável. O "efeito de real" é essa forma muito particular de crença que a ficção literária produz através de uma referência denegada ao real designado que permite saber recusando saber o que ele é realmente. A leitura sociológica rompe o encanto. Colocando em suspenso a cumplicidade que une o autor e o leitor na mesma relação de denegação da realidade expressa pelo texto, ela revela a verdade que o texto denuncia, mas de modo tal que não a diz; além disso, ela faz surgir *a contrario* a verdade do próprio texto que, precisamente, define-se em sua especifici-

dade pelo fato de que não diz o que diz como ela o diz.¹²⁷ A forma na qual se enuncia a objetivação literária é sem dúvida o que permite a emergência do real mais profundo, mais oculto (aqui, a estrutura do campo do poder e o modelo do envelhecimento social), porque ela é o véu que permite ao autor e ao leitor dissimulá-lo e dissimulá-lo para eles próprios.

O encanto da obra literária deve-se sem dúvida, em grande parte, à que fale das coisas mais sérias sem pedir, à diferença da ciência segundo Sartre, para ser levada completamente a sério. A escrita oferece ao próprio autor e ao seu leitor a possibilidade de uma compreensão denegatória, que não é uma compreensão pela metade. Sartre diz, na *Critique de la raison dialectique* [Crítica da razão dialética], a propósito de suas primeiras leituras da obra de Marx: "Eu compreendia tudo e não compreendia nada". Tal é a compreensão da vida que temos através da leitura dos romances. Não se pode "viver todas as vidas", segundo as palavras de Flaubert, pela escrita ou pela leitura, senão porque são umas tantas maneiras de não as viver verdadeiramente. E quando chegamos a viver realmente o que tínhamos vivido cem vezes na leitura dos romances, precisamos retomar do zero nossa "educação sentimental". Flaubert, o romancista da ilusão romanesca, introduz-nos assim ao princípio dessa ilusão. Tanto na realidade como nos romances, as personagens que dizemos romanescas, e entre as quais é preciso também contar os autores de romances — "Madame Bovary sou eu" —, são talvez aquelas que levam a ficção a sério, não, como se diz, para fugir do real, e buscar uma evasão em mundos imaginários, mas porque, como Frédéric, não conseguem levar a realidade a sério; porque não podem apropriar-se do presente tal como se apresenta, do presente em sua presença insistente e, por isso, terrificante. No princípio do funcionamento de todos os campos sociais, trata-se do campo literário ou do campo do poder, há a *ilusão*, o investimento no jogo. Frédéric é aquele que não consegue empenhar-se em nenhum dos jogos de arte ou de dinheiro produzidos e propostos pelo mundo social. Seu bovarismo tem como princípio a impotência para levar a sério o real, isto é, às apostas dos jogos ditos sérios.

A ilusão romanesca, que, em suas formas mais radicais, pode chegar, com Dom Quixote ou Emma Bovary, à abolição completa da fronteira entre a realidade e a ficção, encônta seu princípio, assim, na experiência da realidade como ilusão: se a adolescência aparece como a idade romanesca por excelência, e Frédéric como a encarnação exemplar dessa idade, é talvez porque a entrada na vida, ou seja, em um ou outro dos jogos sociais que o mundo social oferece ao nosso investimento, nem sempre seja evidente. Frédéric — como todas as adolescências difíceis — é

um formidável analisador de nossa relação mais profunda com o mundo social. Objetivar a ilusão romanesca, e sobrepujar a relação com o mundo dito real que ela supõe, é lembrar que a realidade com a qual contamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada.

Apêndice 1
RESUMO DE
“A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL”

Frédéric Moreau, estudante em Paris por volta de 1840, conhece a sra. Arnoux, mulher de um editor de arte, que tem loja de quadros e de gravuras no *faubourg* Montmartre. Apaixona-se por ela. Alimenta vagas veleidades ao mesmo tempo literárias, artísticas e mundanas. Tenta introduzir-se na casa de Dambreuse, banqueiro mundano, mas, decepcionado pela acolhida que lhe é dada, recai na incerteza, na ociosidade, na solidão e no sonho. Frequenta todo um grupo de jovens que vão gravitar em torno dele, Martinon, Cisy, Sénécal, Dussardier e Hussonnet. É convidado para a casa de Arnoux e sua paixão pela sra. Arnoux reanima-se. De férias em Nogent, na casa de sua mãe, é informado da situação precária de sua fortuna e encontra a pequena Louise Roque, que se enamaora dele. Enriquecido por uma herança inesperada, parte novamente para Paris.

Reencontra a sra. Arnoux, cuja acolhida o decepciona. Conhece Rosanette, cortesã, amante de Arnoux. Estrá dividido entre tentações diversas, oscilando de uma a outra: de um lado, Rosanette e os encantos da vida de luxo; do outro, a sra. Arnoux, que tenta em vão seduzir; enfim, a rica sra. Dambreuse, que poderia ajudá-lo a realizar suas ambições mundanas. Depois de uma longa sucessão de hesitações e de tergiversações, retorna a Nogent, decidido a desposar a pequena Roque. Mas parte mais uma vez para Paris: Marie Arnoux aceita um encontro. Ele espera em vão enquanto se luta nas ruas (em 22 de fevereiro de 1848). Decepionado e furioso, vai consolar-se nos braços de Rosanette.

Testemunha da revolução, Frédéric frequenta assiduamente Rosanette: tem dela um filho que morre cedo. Frequenta também o salão dos Dambreuse. Torra-se amante da sra. Dambreuse. Esta, depois da morte de seu marido, propõe-lhe casamento. Mas, bruscamente, ele rompe em primeiro lugar com Rosanette, depois com a sra. Dambreuse, sem por isso

reencontrar a sra. Arnoux, que, depois da falência de seu marido, deixou Paris. Volta a Nogent, decidido a desposar a pequena Roque. Mas esta se casou com seu amigo Deslauriers.

Quinze anos mais tarde, em março de 1867, a sra. Arnoux o visita. Confessam-se mutuamente seu amor, evocam o passado. Separam-se para sempre.

Dois anos mais tarde, Frédéric e Deslauriers fazem o balanço de sua falência. Não lhes restam mais que as lembranças de sua juventude; a mais preciosa, a de uma visita à casa da turca, é a história de uma debandada: Frédéric, que tinha o dinheiro, fugira do bordel, assustado com a visão de tantas mulheres oferecidas; e Deslauriers fora obrigado a seguí-lo. Eles concluem: "Isso foi o que tivemos de melhor".

Apêndice 2

QUATRO LEITORAS DE "A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL"

Então se é de bom grado revolucionário em arte e em literatura, ou pelo menos acredita-se sê-lo, pois se toma por grandes audácias e imensos progressos tudo que contradiz as idéias aceitas pelas duas gerações que precederam aquela que chega à idade madura. Então como hoje e como em todos os tempos, enganamo-nos com palavras, entusiasmos por frases vazias, e vive-se de ilusões. Na política, um Regimbar, um Sénécal são tipos que encontramos ainda e que se verão enquanto os homens freqüentarem as cervejarias e os clubes; no mundo dos negócios e das finanças, há sempre os Dambreuse e os Arnoux; entre os pintores, os Pellerin; Hussonnet é ainda a praga das salas de redação; e, no entanto, todos eles são bem de seu tempo e não de hoje. Mas têm tal humanidade que percebemos neles os caracteres permanentes que constituem, em vez de uma personagem de romance destinada a morrer com seus contemporâneos, um tipo que sobrevive ao seu século. E o que dizer dos protagonistas, Frédéric, Deslauriers, sra. Arnoux, Rosanette, sra. Dambreuse, Louise Roque? Jamais um romance mais amplo ofereceu ao leitor tal quantidade de figuras tão marcadas por traços característicos.

R. Dumesnil, *En marge de Flaubert*, Paris, Librairie de France, 1928, pp. 22-3.

Os três amores de Frédéric, a sra. Arnoux, Rosanette, a sra. Dambreuse, poderiam, com algum artifício, ser estilizados sob estes três nomes, a beleza, a natureza, a civilização [...]. Assim é o centro do quadro, os valores claros. As bordas, os valores escuros, figuras mais secundárias, são de um lado o grupo dos revolucionários, do outro lado o grupo dos burgueses, os homens do progresso e os homens da ordem. Direita e esquerda, essas realidades políticas são pensadas aqui como valores de

artista, e Flaubert não vê aí mais que a oportunidade de pôr em cena, uma vez mais, como em Homais e Bournisien, as duas máscaras alternadas da tolice humana [...]. Essas figuras dependem umas das outras, pelo fato de que se interpelam e se completam, mas não se ligam ao coração e ao tema do romance, poder-se-ia afastá-las sem alterar sensivelmente o motivo principal.

A. Tribaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, pp. 161, 166, 170.

Que significa o título? A educação sentimental de Frédéric Moreau é a sua educação pelo sentimento. Ele aprende a viver ou, mais exatamente ainda, aprende o que é a existência fazendo a experiência do amor, dos amores, da amizade, da ambição... E essa experiência desemboca no fracasso total. Por quê? Em primeiro lugar, porque Frédéric é, antes de tudo, um imaginativo no mau sentido do termo, que sonha a existência em vez de apreender-lhe lucidamente as necessidades e os limites, portanto, porque é, em larga medida, a réplica masculina de Emma Bovary; enfim, e por via de consequência, Frédéric é um *veléidoso*, a maior parte do tempo *incapaz* de tomar uma decisão, a não ser decisões excessivas e extremas, por rompantes.

Isso significa dizer que *A educação sentimental* desemboca no nada? Não pensamos assim. Pois há Marie Arnoux. Essa pura figura *resgatada*, por assim dizer, todo o romance. Marie Arnoux é, com certeza, Elisa Schléssinger, mas não se pode deixar de pensar que é Elisa singularmente idealizada. Se a sra. Schléssinger era sob muitos aspectos uma mulher bastante respeitável, o que se sabe dela, apesar de tudo, sua atitude, pelo menos equívoca, por ocasião de sua ligação com Schléssinger, o fato, pelo menos provável, de que foi, em dado momento, a amante de Flaubert fazem pensar que, no final das contas, Marie Arnoux é sem dúvida antes o ideal feminino de Flaubert que uma imagem fiel e autêntica de sua "grande paixão". Entretanto, tal como é, Marie Arnoux permanece, no meio de um mundo onde pululam os arrivistas, os vaidosos, os sensuais, os pándegos, os sonhadores ou os inconscientes, uma figura profundamente humana, feita de ternura, de resignação, de firmeza, de sofrimentos silenciosos, de bondade.

J.-L. Douchin, apresentação de *L'éducation sentimentale*, Paris, Larousse, col. Nouveaux Classiques Larousse, 1969, pp. 15-7.

Em que medida o amor que ele lhe dirige é homossexual? Em seu excelente artigo "A escriturinha dupla", Roger Kempf estabeleceu muito hábil e judiciosamente a "androginia" de Flaubert. Ele é homem e mulher; precisei mais acima que se pretende mulher nas mãos das mulheres, mas é muito possível que tenha vivido esse avatar da vassalagem como um abandono de seu corpo aos desejos do Senhor. Kempf faz pertinentes citações. Estas, em particular, que destaca na segunda *Educação*: "No dia da chegada de Deslauriers, Frédéric deixa-se convidar por Arnoux..."; avistando seu amigo, "pôs-se a tremar como uma mulher adulta sob o olhar de seu esposo"; e: "Depois Deslauriers pensou na própria pessoa de Frédéric. Ela sempre exercera sobre ele um charme quase feminino". Eis então um casal de amigos em que, "por um acordo tácito, um representaria a mulher e o outro o esposo". É com razão que o crítico acrescenta que "essa distribuição dos papéis é muito sutilmente comandada" pela feminilidade de Frédéric. Ora, Frédéric, em *A educação*, é a encarnação principal de Flaubert. Pode-se dizer, em suma, que, consciente dessa feminilidade, ele a interioriza fazendo-se a esposa de Deslauriers. Muito habilmente, Gustave mostra-nos Deslauriers perturbado por sua mulher Frédéric, mas jamais esta desfalecendo diante da virilidade de seu marido.

J.-P. Sartre, *L'Inferior de la famille*, *Gustave Flaubert, 1821-1857*, t. I, Paris, Gallimard, 1971, pp. 1046-7.