



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CAMILA COELHO ALVES

**A PRODUÇÃO DO LIVRO COMO PRÁXIS
COMUNICACIONAL:**

MADAME BOVARY E OS PRIMÓRDIOS DA INDÚSTRIA
CULTURAL NA FRANÇA PROVINCIAL DO SÉCULO XIX

Londrina
2023

CAMILA COELHO ALVES

**A PRODUÇÃO DO LIVRO COMO PRÁXIS
COMUNICACIONAL:**

**MADAME BOVARY E OS PRIMÓRDIOS DA INDÚSTRIA
CULTURAL NA FRANÇA PROVINCIAL DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Alves, Camila Coelho Alves.

A PRODUÇÃO DO LIVRO COMO PRÁXIS COMUNICACIONAL: : MADAME BOVARY E OS PRIMÓRDIOS DA INDÚSTRIA CULTURAL NA FRANÇA PROVINCIAL DO SÉCULO XIX / Camila Coelho Alves Alves. - Londrina, 2023.
100 f. : il.

Orientador: Manoel Dourado Bastos.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Práxis Comunicacional - Tese. 2. Literatura - Tese. 3. Madame Bovary - Tese. 4. Indústria Cultural - Tese. I. Dourado Bastos, Manoel. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

CAMILA COELHO ALVES

**A PRODUÇÃO DO LIVRO COMO PRÁXIS COMUNICACIONAL:
MADAME BOVARY E OS PRIMÓRDIOS DA INDÚSTRIA CULTURAL
NA FRANÇA PROVINCIAL DO SÉCULO XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação do Centro de Educação, Comunicação e Artes (CECA) da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Orientador: Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Luisa Guimarães Lima
Instituto de Educação Superior de Brasília - IESB

Londrina, 7 de março de 2023.

“Uma criança para quem lemos uma história pode perguntar se ela é verdadeira. E, se não for, a criança pode exigir uma que seja. Mas não devemos perseverar nessa atitude infantil com relação aos livros que lemos. [...] Não pergunte, no entanto, se um poema ou um romance é verdadeiro. Não nos façamos de tolos: lembremos que a literatura não tem o menor valor prático [...]. A moça chamada Emma Bovary nunca existiu: o livro Madame Bovary existirá para todo o sempre. Um livro tem vida mais longa que uma moça.”

(Vladimir Nabokov)

Alves, Camila Coelho. **A produção do livro como práxis comunicacional: Madame Bovary e os primórdios da Indústria Cultural na França provincial do século XIX.** 2022. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma análise de cunho discursivo-teórico, de natureza histórico-bibliográfica, que possui como principal objeto de estudo a obra do escritor francês Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Costumes de província*. Publicado primeiramente de forma seriada na revista literária *Revue de Paris*, em 1856, e no ano seguinte no formato de livro, dedicamos a ele o seguinte questionamento de pesquisa: seria possível afirmar que o processo que envolve a obra *Madame Bovary* se constituiu como uma práxis comunicacional na ordem de uma proto-indústria cultural na França do século XIX? Para tanto, o desenvolvimento da pesquisa tem como fundamentação teórica Roger Chartier, com o estudo do livro e sua materialidade, sendo um produto comunicacional relevante não apenas em sua época de publicação, a França do século XIX, mas para nossa realidade do século XXI. Também temos suporte em Theodor Adorno com o conceito de Indústria Cultural, a noção de práxis de Karl Marx e a ideia da arte pela arte de Pierre Bourdieu. Justificamos a escolha desta pesquisa pois percebemos como a vertente da História Cultural é um excelente recurso teórico-metodológico para a análise de um romance como práxis comunicacional, capaz de desvendar aspectos formativos prototípicos da Indústria Cultural na França do século XIX. Ao final do trabalho, observa-se por meio desses teóricos as dificuldades e os limites de um livro sendo mais do que ficção, mas uma forma de diálogo entre o público leitor e seu escritor.

Palavras-chave: Práxis Comunicacional. Literatura. Madame Bovary. Indústria Cultural. Gustave Flaubert.

ALVES, Camila Coelho. **Book production as communicational praxis: Madame Bovary and the beginnings of the Cultural Industry in 19th century provincial France.** 2022. 100 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

GENERAL ABSTRACT

This work consists of a discursive-theoretical analysis, of a historical-bibliographical nature, which has as its main object of study the work of the french writer Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Customs of the province*. First published in a serial form in the literary magazine *Revue de Paris*, in 1856, and in the following year in book format, we dedicate the following research question to it: would it be possible to affirm that the process involving the work *Madame Bovary* was constituted as a praxis communication in the order of a cultural proto-industry in France in the 19th century? Therefore, the development of the research has Roger Chartier as a theoretical foundation, with the study of the book and its materiality, being a relevant communicational product not only at its time of publication, France in the 19th century, but for our reality in the 21st century. We also have support in Theodor Adorno with the concept of Cultural Industry, Karl Marx's notion of praxis and Pierre Bourdieu's idea of art for art's sake. We justified the choice of this research because we realized how the Cultural History aspect is an excellent theoretical-methodological resource for the analysis of a novel as a communicational praxis, capable of unveiling prototypical formative aspects of the Cultural Industry in France in the 19th century. At the end of the work, these theorists observe the difficulties and limits of a book being more than fiction, but a form of dialogue between the readership and its writer.

Key-words: Communication práxis. Literature. Madame Bovary. Cultural Industry. Gustave Flaubert.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - A PRODUÇÃO CULTURAL COMO PRÁTICA COMUNICACIONAL	
1.1 Do códex ao livro moderno.....	15
1.2 Ascensão da burguesia na Europa.....	28
1.3 O Iluminismo e a Revolução Francesa.....	32
1.4 A censura na Revolução Francesa e na Segunda República.....	42
CAPÍTULO 2 - A OBRA DE MADAME BOVARY	
2.1 Gustave Flaubert.....	46
2.2 Escrevendo Madame Bovary e sua publicação na <i>Revue de Paris</i>	52
2.3 Enredo de Madame Bovary e suas temáticas.....	58
CAPÍTULO 3 – IMPACTOS SOCIAIS E POLÍTICOS DE MADAME BOVARY	
3.1 O julgamento de Flaubert.....	76
3.2 Desdobramentos do consumo da obra.....	90
Considerações finais.....	95
Referências.....	98

INTRODUÇÃO

O presente trabalho, de cunho discursivo-teórico, de natureza histórico-bibliográfica, objetiva analisar a obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Costumes de província*, publicado primeiramente de forma seriada na revista literária *Revue de Paris*, em 1856, e no ano seguinte no formato de livro. Diante da obra magistral de Flaubert, dedicamos o seguinte questionamento de pesquisa: seria possível afirmar que o processo que envolve a obra *Madame Bovary* se constituiu como uma práxis comunicacional na ordem de uma proto-indústria cultural na França do século XIX? Acreditamos que podemos estudar o livro como uma mercadoria própria aos primórdios da Indústria Cultural que desenvolveu suas primeiras formas em sua respectiva época histórica, a França do início do século XIX. Esta obra possui reverberações até a atualidade, pois há possibilidade de estabelecer paralelos com práticas culturais e processos sociais da sociedade do XXI.

Seguiremos a vertente francesa da História Cultural, que nos auxiliará a identificar como diferentes lugares e momentos constroem variadas realidades sociais, que se refletem nas práticas de leitura e consumo. Justificamos a escolha desta vertente na descrição dos próximos capítulos, em que percebemos como a História Cultural é um excelente recurso teórico-metodológico para a análise de um romance como práxis comunicacional, capaz de desvendar aspectos formativos prototípicos da Indústria Cultural na França do século XIX.

O trabalho está organizado em três capítulos. No Capítulo I, utilizaremos como referencial teórico Roger Chartier, componente da quarta geração da Escola de Annales, chamada por vezes de História Nova, para analisarmos a história do livro como objeto. Em nossas leituras, levamos em consideração como a materialidade do escrito é relevante para os estudos da história, assim como proposto por Chartier. Além disso, a transformação do material que carrega os textos também é importante para nossos estudos, e duas mudanças serão destacadas: o formato do códex (considerado antecessor do livro moderno), que permitiu a difusão cada vez mais ampla da palavra escrita; e depois a criação da prensa de Gutenberg, que auxiliou na facilidade de reprodutibilidade e foi um catalisador para que novos formatos de publicações surgissem (como o folhetim, o panfleto, o *libelle* etc.).

Ambas as transformações são exemplos de como as adaptações físico-históricas que o livro passou são indispensáveis para compreendermos como este objeto chegou até o século XIX - período no qual a obra de *Madame Bovary* está inserida. Junto a esta arguição, apresentaremos um breve histórico da França desde o período do Iluminismo, passando pela Revolução Francesa e caminhando até a publicação do livro citado, durante o primeiro Presidente da Segunda República Francesa, Napoleão III, para termos em vista qual era o momento no qual Flaubert estava introduzido quando começou a escrever o livro e quando ele foi publicado. Com este panorama, é possível tentarmos explicar que, com o surgimento da Indústria Cultural (guardadas as proporções da época), existem relações de causa e efeito (buscando fugir do determinismo tecnológico que abstrai a tecnologia da sociedade) e focando mais nas possíveis razões que podem ter acarretado no fato de que o livro foi consumido como um produto.

A partir disso, no Capítulo II trataremos mais profundamente as ideias do autor, Gustave Flaubert, e daremos o contexto de suas vivências e como elas afetaram sua personalidade e forma de escrita; afinal, sua classe social influenciou seu modo de ver a sociedade francesa, pois ele possuía a perspectiva de um burguês e em *Madame* há uma crítica velada à própria classe da qual ele fazia parte. Para essa análise utilizaremos a noção de *Obra Aberta* de Umberto Eco (2015) ao falar da obra como uma “forma” que nasce da fusão multifatorial e orgânica das diversas experiências que a antecedem. Dessa forma, contaremos como foi o período de escrita do livro e como se deu sua publicação na *Revue de Paris*, e embora entremos em um estudo de compreensão do enredo da história, não se trata de um estudo literário, ainda que utilizemos seus recursos para compreensão do enredo, afinal, foi o conteúdo da obra que levou Flaubert a julgamento (que aprofundaremos mais no Capítulo III).

Iremos tratar dos personagens de *Madame Bovary* e das várias temáticas abordadas pelo livro - algumas das quais são comuns até os dias atuais. A protagonista Emma Bovary, por exemplo, possui características de heroína e anti-heroína e o autor explora com acuidade a condição psicológica dela, que sofre de crises existenciais e pensamentos considerados depressivos, além de tédio, melancolia, uma forte tendência ao consumismo e vontade de pertencer a uma

realidade e classe que não era a sua; além dos impasses da moral e religião cristã que entram em conflito em sua vida.

E com este panorama adentraremos no Capítulo III, no qual pretendemos dimensionar também o impacto do livro após sua publicação em 1856, que abalou tanto as estruturas sociais da época que culminou com Flaubert sendo levado ao banco de réus da Sexta Corte do Tribunal Correccional do Sena em 29 de janeiro de 1857 por conta de sua obra, que era uma “ofensa à moral pública e à religião”. A transcrição do julgamento, intitulado “Ministère Public Contre M. Gustave Flaubert”, encontra-se no site *La Bibliothèque Electronique de Lisieux*¹, reproduzido de um exemplar (coleção parcial) de *Madame Bovary* publicada em Paris pela Editions de Cluny na coleção Cluny *Classic Library* em 1947. Vale recordar que, ao tempo da publicação, o escritor respondia a um mercado editorial de um regime monárquico com Napoleão III no poder, logo, o livro é o produto não apenas do autor, mas também de uma censura da época.

Flaubert retrata de forma crítica a realidade social da época e escreve de forma sutil sobre as desigualdades de direitos entre homem e mulher ao retratar um dos temas mais chocantes e relevantes de discussão - tendo sido um dos principais motivos do livro ter escandalizado tanto à época de sua publicação na *Revue de Paris* -, que é o tema da traição pela parte feminina do relacionamento em uma sociedade fortemente religiosa e monogâmica. O fato de a protagonista ter desejos sexuais e não apenas fantasiar com eles (o que já era extremamente condenável), mas também realizá-los, e sem sentir remorso algum por tais atos, era considerado de baixíssima decência, somado ao fato de que o livro não possui caráter explicitamente moralista, com o autor ou algum personagem-narrador explicando os motivos de tais atitudes estarem erradas e qual era a maneira correta de agir em sociedade.

Logo, são diversas as temáticas pelas quais o autor evidencia como os costumes da província (subtítulo de sua obra) influenciaram amplamente a vida das personagens do livro, o que culmina em nosso problema de pesquisa discutido nas considerações finais, no qual buscamos explicar de que forma - ou de que não-

¹ La Bibliothèque Electronique de Lisieux - Disponível em: <https://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm>. Acesso em: 07 out. 2022.

forma - o livro *Madame Bovary* pode ser reconhecido como produto comunicativo da época.

Nossa hipótese é de que o livro é um produto comunicativo e faz parte de uma práxis comunicacional, pois o consideramos um exemplo de várias manifestações culturais da França provincial do século XIX. Ao longo do trabalho argumentaremos de que forma a obra transcende o momento de seu nascimento, pois pode ser também um critério com o qual conseguimos compreender um pouco da realidade social e suas hierarquias socioculturais, econômicas e históricas da época e podemos estabelecer um paralelo com tais temas na atualidade.

Porém, mesmo com o fortalecimento da difusão do conhecimento, o processo de transmissão de informação sempre se deu de forma desigual, seguindo a lógica do capital e, por conseguinte, a da divisão de classes; classes essas que vão se adaptando ao longo da marcha da história aos diferentes modelos econômicos vigentes, mas nunca alternando entre o dominante e o dominado, sempre seguindo esse ciclo de abuso. Logo, a importância de nosso tema de pesquisa justifica-se graças a relevância que um livro - de caráter factual ou, no caso de *Madame Bovary*, ficcional - possui para os estudos da comunicação, pois auxilia o entendimento dos valores, dos ideais, como se davam os liames sociais, como a economia era sentida, como a política e a religião eram praticadas, enfim, como as formas de pensar e comunicar de uma respectiva época eram representadas nas páginas da obra.

Para realizar este estudo, de acordo com a natureza de caráter mais exploratório, optamos pela pesquisa do tipo qualitativa e utilizamos como metodologia a análise bibliográfica, histórica e documental, juntamente à análise literária. Os principais referenciais teóricos utilizados envolvem autores de diferentes áreas, como Roger Chartier, Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu, Mário Vargas Llosa, Robert Darnton, entre outros.

Para começar nossa investigação, a versão do livro que utilizamos possui como título original apenas *Madame Bovary*, sem o acréscimo de *Costumes de província*. A primeira edição teve seu lançamento em 30 de novembro de 2011, mas a que utilizamos é a oitava reimpressão, totalizando 496 páginas, com a capa e o projeto gráfico de Raul Loureiro e Claudia Warrak, sob o selo da Penguin-Companhia, publicado pela Companhia das Letras em associação com a Penguin

Group (USA) Inc.. A tradução da obra é de Mário Laranjeira e os apêndices foram traduzidos por Luiz Araújo e Sandra M. Stroparo, com preparação de Camila Vargas Boldrini e revisão de Márcia Moura e Ana Maria Barbosa. A edição conta com uma apresentação de Charles Baudelaire, cujo copyright é da Éditions Gallimard de 1976, intitulado "Madame Bovary por Gustave Flaubert", com seis tópicos separando o texto. Depois, esta edição possui um prefácio escrito por Lydia Davis (escritora e tradutora norte-americana), com copyright de 2010. E, por fim, há uma introdução de Geoffrey Wall (professor de francês na Universidade de York), que também é responsável pelas notas que se encontram ao final do livro, com copyright de 1992 e 2003, respectivamente. A imagem da capa é a obra *La Lecture* (1932) de Pablo Picasso², que é um retrato que o pintor espanhol fez de sua amante e musa Marie-Thérèse.

Após ter feito a primeira leitura da obra com intuito lúdico, interessei-me pela maestria com a qual Gustave Flaubert construiu a narrativa. As notas de rodapé alternadas de Geoffrey Wall e de Mario Laranjeira que a edição conta também auxiliaram a instigar minha curiosidade, pois em vários momentos da história o autor colocava sutis acenos críticos à burguesia; a lógica de consumo; a religiosidade; a hábitos e costumes da época, as curiosidades do cotidiano, e que devido as anotações do professor ficaram mais explicadas e deram profundidade a minha leitura. Devido a este interesse inicial, mesclado com o intuito de estudar Literatura em um Mestrado em Comunicação, busquei referências em pensadores de diferentes campos teóricos para que pudesse forjar uma pesquisa intertextual.

Dessa forma, nossa proposta com este trabalho não é chegarmos a uma conclusão final a respeito da práxis comunicacional, mas sim estabelecer paralelos e desenvolver análises para observarmos como a leitura pode ser considerada uma forma de constituir comunicação não apenas numa lógica linear, que segue entre autor e leitor ou produtor e obra, e que não é um processo unilateral e com significados estanques, mas faz parte de um processo dialógico e fluido, pois possibilita uma multiplicidade de novas vozes, a polifonia, como explicado por

² A obra se encontra no Museu Picasso em Paris, na França e pode ser visualizada de forma online. Disponível em: https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/16000000000584?filters=year%3A1931__1932.,authors%3APICASSO%20Pablo%E2%86%B9PICASSO%20Pablo.,tree_domain_all%3APeinture&page=1&layout=grid&sort=by_author. Acesso em: 15 out. 2022.

Mikhail Bakhtin (2010), com intervenções pessoais e visões polivalentes por parte dos leitores.

Entendemos que, em muitas perspectivas teóricas da comunicação, o tema escolhido para este trabalho aparentemente parece distante das implicações tradicionais de um estudo de comunicação, todavia, a práxis comunicacional, tal qual sugere nossa linha de pesquisa no programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, “Processos Sociais e Práticas Culturais”, contempla “estruturas e experiências comunicacionais em seus desdobramentos históricos, geopolíticos, econômicos e culturais a partir de suas mais diferentes expressões verbais, visuais, sonoras e gestuais”, como citado na página do curso³. Além disso, conforme a linha de pesquisa citada, ela também “interpreta criticamente práticas e processos comunicacionais como práxis sócio-históricas da reprodução e das disputas de hegemonias”.

Assim sendo, nossa pesquisa possui fundamentos, bem como desenvolvimentos, que extrapolam a concepção estreita de comunicação no ramo midiático. Levantamos essa questão em nosso trabalho, sendo ele uma forma de investigar essa noção que está no limiar de um estudo literário e de um estudo comunicacional no qual o livro representa um elemento cultural que constitui uma sociedade. O livro também pode ser um produto comunicativo e de informação, guardadas as proporções da época e dando foco na metodologia embasada nas Práticas Culturais e na História Cultural.

³ Página do Mestrado em Comunicação. Disponível em: http://www.uel.br/pos/mestradocomunicacao/?page_id=4743. Acesso em: 15 out. 2022.

CAPÍTULO 1

1.1 Do códex ao livro moderno

Para que possamos iniciar nossa trajetória até chegarmos ao nosso objeto - a obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1856), como elemento de uma *práxis comunicacional* -, sugerimos inicialmente analisar a forma com a qual esta história chega até nós na perspectiva de consumidores; isto é, sua materialidade, o livro *per se*.

O livro, reconhecido como produto comunicativo, realiza-se como uma expressão válida para entendermos, por exemplo, a França do século XIX, uma nação que nos 67 anos que antecedem a publicação da obra passou por diversos conflitos (tomando como ponto de partida a Revolução Francesa que derrubou o governo monárquico em 1789 e instaurou a Primeira República entre 1792 e 1804, e a Revolução de Fevereiro em 1848, que encerrou a Monarquia de Julho e levou à criação da Segunda República), além de ter sofrido com inovações nos campos da produção literária. Tais transformações na manufatura dos livros acarretaram em mudanças na forma de leitura e consumo e tais consequências se mantêm até a atualidade. O livro – em específico *Madame Bovary* - pertencente à esfera literária e cultural, e, portanto, reflete uma das variadas facetas da época, de modo que podemos utilizá-lo como forma de estudo desses ecos do passado até as iniciais duas décadas do século XXI.

Pretendemos destacar que, em vez de tentarmos estudar a forma de recepção e quais os resquícios que este livro em específico pode deixar em nosso imaginário (consciência teórica), trataremos o livro como objeto, utilizando como enquadramento que ele é também um produto da proto Indústria Cultural do século XIX. Pois, como afirma Theodor Adorno (1986),

As mercadorias culturais da indústria se orientam [...] segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Toda a *praxis* da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que essas mercadorias asseguram a vida de seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação (ADORNO, 1986, p. 2).

Lembrando que o termo “industrial” também se refere à forma de assimilação e, segundo Theodor Adorno (1986), à “racionalização das técnicas de distribuição” (p. 2). Como o livro foi cada vez mais sendo produzido e distribuído em larga escala, como veremos adiante e, por podermos “consumi-lo” e/ou lê-lo ainda hoje, de forma que nos transporta sua história ao longo dos anos e conseguimos analisá-la na atualidade do século XXI, pode assim se caracterizar como uma práxis.

Consideramos este termo, práxis, como explicado por Adolfo Sánchez Vázquez em *Filosofia da Práxis* (1977):

Por atividade em geral, entendemos o ato ou conjunto de atos em virtude do qual um sujeito ativo (agente) modifica uma determinada matéria-prima. Exatamente por sua generalidade, essa caracterização da atividade não especifica o tipo de agente (físico, biológico ou humano) nem a natureza da matéria-prima sobre a qual atua (corpo físico, ser vivo, vivência psíquica, grupo, relação ou instituição social), bem como não determina a espécie de atos (físicos, psíquicos, sociais) que levam a certa transformação. O resultado da atividade, isto é, seu produto, também se dá em diversos níveis: pode ser uma nova partícula, um conceito, um instrumento, uma obra artística ou um novo sistema social (VÁZQUEZ, 1977, p. 186).

Em nossa pesquisa em questão consideramos o resultado da atividade, a obra artística, o livro, como esse conceito que engloba efetivamente a transformação, pois o leitor, sendo atuante e exercendo “[...] os atos do agente e à matéria sobre a qual se exerce essa atividade” (p. 186), se acrescenta ao resultado ou ao produto com o qual tem contato. De acordo com Mikhail Bakhtin (2015),

O enunciado vivo, que surgiu de modo consciente num determinado momento histórico em um meio social determinado, não pode deixar de tocar milhares de linhas dialógicas vivas envoltas pela consciência socioideológica no entorno de um dado objeto da enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 2015, p. 49).

Ora, a práxis é tida como central no interior do materialismo histórico-dialético e é utilizada por nós como forma de entendimento e superação de uma compreensão unitária dos estudos históricos e da literatura como não passíveis de

serem utilizados reciprocamente como forma de análise. Lidando com uma das facetas das concepções de tradição marxistas sobre a categorização da ciência como uma força produtiva, também levamos em consideração a crítica a esta noção de que, quando aplicada no sistema capitalista, devemos conceber a ciência inclusive como mercadoria. Destarte, sendo o livro um objeto considerado historicamente - como veremos adiante - o receptáculo do conhecimento, e a ciência sendo uma forma desse saber científico, o objetivo livro faz parte, segundo o pensamento marxista, da superestrutura, sendo parte da base econômica da sociedade, mas também sendo parte do plano das ideias - junto a outras formas de pensar.

Assim sendo, Karl Marx e Friedrich Engels (2007) afirmam que:

Essa concepção mostra que a história não termina por dissolver-se, como “espírito do espírito”, na “autoconsciência”, mas que em cada um dos seus estágios encontra-se um resultado material, uma soma de forças de produção, uma relação historicamente estabelecida com a natureza e que os indivíduos estabelecem uns com os outros; relação que cada geração recebe da geração passada, uma massa de forças produtivas, capitais e circunstâncias que, embora seja, por um lado, modificada pela nova geração, por outro lado prescreve a esta última suas próprias condições de vida e lhe confere um desenvolvimento determinado, um caráter especial – que, portanto, as circunstâncias fazem os homens, assim como os homens fazem as circunstâncias (MARX; ENGELS, 2007, p. 43).

À vista disso, ao considerarmos a obra *Madame Bovary* como um instrumento crítico da realidade, podemos elaborar uma reflexão acerca dos costumes da França provincial do século XIX de acordo com o tempo no qual foi escrito, sempre tendo consciência do contexto no qual foi concebida e tendo precaução ao utilizá-la como fonte, graças ao caráter pessoal que a obra contém. Para Mikhail Bakhtin (2015), “[...] a dialética do objeto se entrelaça com o diálogo social em torno dele.” (p. 51), pois “Em todas as suas vias no sentido do objeto, em todas as orientações, o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele.” (p. 51).

Portanto, conceituar sobre o autor, sua realidade social e econômica, sua vida social, sua rotina de escrita, as intenções que pretendia obter com a obra, a estética utilizada no texto, enfim, todos estes aspectos devem ser ponderados, pois é uma tarefa importante para compreender a obra como produto autoral, mas

considerando também a obra como produto discursivo de uma época e que ainda reverbera nos tempos atuais. Trataremos deles com mais destaque no Capítulo 2 deste trabalho. Afinal,

Não se pode representar adequadamente o universo ideológico do outro sem permitir que ele mesmo ressoe, sem revelar sua própria palavra. Pois só a sua própria palavra pode ser efetivamente adequada para representar o universo ideológico original, embora não seja a palavra sozinha, mas unida ao discurso do autor (BAKHTIN, 2015, p. 127).

Dessa forma, faz sentido que, segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2002), autores como Baudelaire e Flaubert, consagrados romancistas europeus do século XIX, “[...] para os quais a sobrevivência da arte dependia da negação da face mercadológica e consumista da modernidade burguesa” (p. 85), sofreram ambas retaliações legais ao publicarem livros considerados imorais, sendo respectivamente *As Flores do Mal* (1857) e *Madame Bovary* (1856) e, portanto, estavam ambos condicionados “[...] à ruptura com os valores ditados pela esfera dos negócios, o que exigia do artista um certo grau de desprendimento” (p.85).

Dolf Oehler (1997) tem muito a dizer sobre o tópico, quando afirma que o segredo de Baudelaire em *Fleurs du mal* está justamente em lidar com o seu leitor presumido, o burguês, de maneira irônica (quer dizer, ele é o leitor explícito, mas, sem perceber, é severamente criticado). Em *Quadros Parisienses* o autor escreve o seguinte:

E, para além da maioria burguesa, que não é maioria numérica nem intelectual – as primeiras linhas das *Fleurs du mal* a qualificarão como “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine” –** é a esta maioria que ainda não alcançou a maioria política ou artística que Baudelaire, em última instância, dedica seu *Salão*, seu projeto de uma antiestética que se ergue sobre o romantismo: “car tout live qui ne s’adresse pas à la majorité – nombre et intelligence – est un sot livre”.*** Dirigir-se a esta maioria e ao mesmo tempo levar adiante a grande tradição como artista significa, *também*, ser compreendido apenas por alguns poucos: “Nous savons que

nous serons compris d'un petit nombre, mais cela nous suffit" **** [...] (OEHLER, 1997, p. 100).⁴

Além disso, a nova realidade do consumo que se instaurava com a proto-indústria era dura para os autores e seus livros quando estes não escreviam com o intuito de agradar ao público leitor. Como afirmado pelo próprio Gustave Flaubert, conforme nos mostra o livro *As Regras da Arte* (1996), de Pierre Bourdieu:

Flaubert sentiu muito bem o princípio da nova economia: "Quando não nos dirigimos à multidão, é justo que a multidão não nos pague. É economia política. Ora, sustento que uma obra de arte digna desse nome é feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome! Acha-se que o escritor, porque não recebe mais pensões dos grandes, é muito mais livre, mais nobre. Toda a sua nobreza social agora consiste em ser o igual de um vendeiro. Que progresso!". "Quanto mais se põe consciência em seu trabalho, menos se tira lucro dele. Sustento esse axioma com a cabeça sob a guilhotina. Nós somos operários de luxo; ora, ninguém é bastante rico para pagar-nos. Quando se quer fazer dinheiro com sua pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro" (BOURDIEU, 1996, p. 101).

Charles Baudelaire (2011) cita no prefácio de *Madame* que durante os últimos anos do monarca Luís Filipe (Louis Philippe I), o rei que governou de 1830 a 1848, o cenário era o seguinte para o escritor: "[...] o novo romancista se via diante de uma sociedade absolutamente esgotada - pior que esgotada -, embrutecida e gluttona, que se horrorizava apenas com a ficção e amava apenas a posse" (p. 11). Além dessa condição material, o autor também comenta sobre como os temas deveriam passar a ser mais vulgares, pois os assuntos que agitariam as pessoas eram por elas ignorados. O leitor do século XIX passava por uma "confusão dos espíritos e por uma ignorância universal" (p. 12) ao qual o remédio seria um "estilo nervoso, pitoresco, sutil, exato, sobre uma tela banal" (p. 12), e foi isto que Flaubert conquistou com *Madame Bovary*. O autor escolheu o mais "estúpido dos meios", segundo Baudelaire, "o mais abundante em imbecis intolerantes: a província" e

⁴ (**) [A tolice, o erro, o pecado, a mesquinharía]. (***) [pois todo livro que não se dirige à maioria – número e inteligência – é um livro tolo]. (****) [Sabemos que seremos compreendidos por poucos, mas isso nos basta].

provou que mesmo os assuntos mais banais e vulgares podem se tornar os melhores a depender da maneira com que são tratados.

Retomando a discussão da materialidade do conhecimento e atrelado a este desprezo que Flaubert descreve pelo fato de ter que vender seu escrito como “um vendeiro”, elencamos aqui, de forma bem simplificada, as transformações físicas que Robert Darnton (2010) enumera para explicar a evolução deste material “[...] houve quatro mudanças fundamentais na tecnologia da informação desde que os humanos aprenderam a falar” (p. 30).

A primeira delas foi a invenção da escrita e, embora não seja consenso a data de sua criação por parte dos historiadores, é usualmente definida como marco de transição entre a Pré-História e a Antiguidade. A escrita “[...] transformou a relação do ser humano com o passado e abriu caminho para o surgimento do livro como força histórica.” (p. 30); é possível acrescentar a essa afirmação a noção de que, ao escrevermos, há uma ampliação da memória e nos é dado uma forma de “sobrevida”, pois podemos prolongar o alcance de nossa voz e construir um legado para nossos descendentes, em uma forma de “vencer” a corrida contra a morte.

Algo que pode subsidiar o uso desse argumento como definidor de uma práxis comunicacional é a noção que Raymond Williams (2011) escreve em *Cultura e Materialismo*, no qual explica o caráter armazenador dos meios de comunicação, sendo eles mesmos os produtos e os meios de produção, e como eles estão diretamente subordinados ao desenvolvimento histórico no qual estão inseridos, pois estão relativamente relacionados às fases históricas da capacidade produtiva e técnica.

[...] A comunicação e os seus meios materiais são intrínsecos a todas as formas distintamente humanas de trabalho e de organização social, constituindo-se assim em elementos indispensáveis tanto para as forças produtivas quanto para as relações sociais de produção (WILLIAMS, 2011, p. 69).

Porém, tendo em mente que a consciência que é escrita e transmitida pelas gerações é a que se deixa reconhecer, e em nossa perspectiva histórico-dialética, essa consciência é a da classe dominante, logo, tornando a memória também em um espaço de luta política.

A segunda mudança tecnológica, retomando Darnton, foi a substituição do rolo de pergaminho pelo códice, logo após o início da era cristã, por volta do século III. Devemos recordar que o códice - que tem sua palavra originária do latim *caudex*, que significa casca de árvore - é considerado o precursor do livro moderno, e é, para Michelle P. Brown (1994),

[...] um livro composto de folhas dobradas costuradas ao longo de uma borda, distinta de outros veículos de escrita como o rolo e a tábua. O códice era inicialmente uma forma de baixa qualidade fabricada em papiro. Sua portabilidade e facilidade de consulta o tornaram popular entre os Cristãos. Após a Cristianização do Império Romano no século IV, o códice suplantou o rolo como veículo privilegiado dos textos literários (BROWN, 1994, p. 42, tradução nossa)⁵.

Dessa forma, a mudança de formato, de rolo para páginas corridas ocorreu de forma gradual e acompanhou o fortalecimento do Cristianismo, tornando-se uma inovação crucial para a difusão da religião católica. O estabelecimento de uma cultura baseada na escrita em muito se deveu à Igreja Cristã, à qual eram ligados praticamente todos os homens de estudo - o alto clero e alguns membros da nobreza letrada. Segundo Roberts e Skeat (1983, p. 1), “o desenvolvimento mais importante na história do livro até a invenção da impressão foi a substituição do rolo pelo códice [...]”⁶, pois este apresentava diversas vantagens sob seu antecessor.

O novo formato ocupava menos espaço físico nas bibliotecas, possibilitando maior capacidade de armazenamento de conhecimento. Além disso, o códice alterou a forma com a qual os leitores tomavam consciência do escrito, tornando possível a divisão do texto em páginas e índices, o que facilitava no momento de encontrar determinado trecho desejado e, graças a crescente concordância ao se copiar um códice para o outro, auxiliava na comparação entre exemplares, o que favoreceu o trabalho de tradutores e copistas. A aceitação foi tão

⁵ “Originating in the first century, the codex (from *caudex*, the Latin word for tree bark) is a book composed of folded sheets sewn along one edge, distinct from other writing vehicles such as the *ROLL* or *TABLET*. The codex was initially a low-grade form manufactured of *PAPYRUS*. Its portability and ease of consultation made it popular among Christians. Following the Christianization of the Roman Empire in the fourth century, the codex supplanted the roll as the favored vehicle for literary texts” (BROWN, 1994, p. 42).

⁶ The most momentous development in the history of the book until the invention of printing was the replacement of the roll by the codex; [...]

ampla que, a partir do século II, grande parte dos manuscritos da Bíblia encontrados são códices, bem como a quase totalidade de textos bíblicos e de matéria religiosa dos séculos II a IV.

Porém, mesmo com tal transformação, o custo para se fazer um códice ainda era elevado e restrito a poucos. Nessa época, a maior parte das páginas dos livros eram feitas de papiro, um material frágil que se rasgava ou se soltava facilmente das amarras e cuja produção era restrita a algumas regiões. Concomitantemente, passou-se a usar uma outra forma de matéria-prima, geralmente feito da pele de vacas, ovelhas e cabras, que viria a ser o pergaminho. O preparo deste material resultava em um produto mais resistente e durável; porém, apesar de todas as vantagens sobre o papiro – que continuou a ser usado até o século VII e início do VIII -, o pergaminho também era um material caro, o que obrigava os escribas e estudiosos a se valerem de artifícios como a reutilização para baratear a produção. A partir disso resultaram os chamados palimpsestos, pergaminhos em que a escrita original foi apagada para receber um novo registro. Vale notarmos que, nesses casos, o antigo conteúdo era considerado descartável, já que a valorização de autores não era algo usual na época.

Ora, até o século XV a única forma de reprodução de um texto era de forma manual, logo, o custo de produção seguia oneroso e, portanto, o acesso a tais obras também. Foi apenas com o surgimento de uma nova técnica que a produção escrita entraria em uma nova fase. Segundo o historiador francês vinculado à Escola dos Annales, Roger Chartier (1998, p. 7),

Em meados da década de 1450, só era possível reproduzir um texto copiando-o à mão, e de repente uma nova técnica, baseada nos tipos móveis e na prensa, transfigurou a relação com a cultura escrita. O custo do livro diminuiu, através da distribuição das despesas pela totalidade da tiragem [...]. Analogamente, o tempo de reprodução do texto é reduzido graças ao trabalho da oficina tipográfica. Contudo, a transformação não é tão absoluta como se diz: um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais - as do códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno (CHARTIER, 1998, p. 7).

Partindo dessa constatação, carecemos pontuar que a invenção de Johannes Gensfleisch Gutenberg da prensa de tipos móveis, sendo um sistema mecânico inédito na Europa⁷, iniciou a chamada Revolução da Imprensa, permitindo a impressão em larga escala de livros e auxiliando na disseminação do conhecimento, outorgando que estes deixassem de ser uma exclusividade dos nobres e do clero e que passassem a atingir outras classes sociais (mas que ainda eram abastadas). Além disso, podemos considerar que tal criação teve um papel fundamental no desenvolvimento da Renascença, na Reforma Protestante e na Revolução Científica e lançou as bases materiais para a economia moderna baseada no conhecimento e na disseminação em massa da escrita como principal forma de aprendizagem.

E isto reverbera até a atualidade, pois “é, de fato, nesses séculos decisivos nos quais o livro copiado à mão é progressivamente substituído por aquele composto com caracteres móveis e impresso que se fortificam gestos e pensamentos que são, ainda, os nossos” (CHARTIER, 1994, p. 7). Dessa forma, esta inovação é considerada a terceira mudança fundamental na tecnologia da informação para Robert Darnton (o pensador considera a comunicação eletrônica como a quarta inovação, mas para nosso presente debate deixaremos este tópico de lado, pois segundo o autor o termo internet data de 1974 e, sendo assim, as consequências dessa mudança não terá maiores implicações para as análises deste trabalho, já que se deu posteriormente à produção da obra em análise).

É nesse período inicial de aproximadamente 50 anos a partir da invenção de Gutenberg que surgem os incunábulos⁸ - nome dado aos livros impressos nos primeiros tempos após criação da prensa de tipos móveis. E, por mais que tenhamos informações de alguns tipógrafos, suas identificações só foram possíveis através do reconhecimento das fontes utilizadas nos livros, nas

⁷ Devemos demarcar que embora a técnica utilizada por Gutenberg tenha sido inovadora, algo similar já era feito no Oriente. Lá imprimiam textos sobre o papel, porém sem os tipos móveis e sem a prensa, mas sim com escritos gravados em madeira, passados na tinta e depois tendo a chapa friccionada na folha. “Sim, os chineses desenvolveram tipos móveis por volta de 1045 e os coreanos utilizavam caracteres metálicos em vez de blocos de madeira por volta de 1230.” (DARNTON, questão do livro, p. 30)

⁸ Neste site é possível acessar, clicando em um mapa interativo, um catálogo completo dos incunábulos e seus locais de impressão do século XV. Disponível em: <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWMapDE.xhtml>. Acesso em: 29 mar. 2022.

características do papel e possíveis marcas d'água que remetem a localizações geográficas. Graças a esses incunábulos que, paulatinamente, o livro foi perdendo a característica de manuscrito e criando suas próprias qualidades.

Ademais, não houve uma mudança radical apenas na forma de se escrever. A invenção da máquina de tipos móveis também criou uma alteração definitiva na forma de se ler e de se divulgar escritos para além dos livros - panfletos e jornais passaram a ser produzidos a partir da prensa de Gutemberg, feitos em impressoras a vapor com papel feito de polpa de madeira (*caudex*). Com isso, houve a possibilidade da formação das comunidades de leitores (grandes massas de indivíduos que tinham acesso a livros, revistas ou periódicos - que até então eram de escassa circulação -, passaram a alcançar cada vez mais círculos amplos de leitores). Assim como tornou *fazível* a formação de um aparato comercial em torno da leitura, um mercado só para isso, o mercado editorial – algo que começou a aparecer mais fortemente entre o século XVII e XVIII, quando os processos de alfabetização, educação e acesso à palavra escrita passaram a ser um pouco mais democratizados, em grande parte graças ao incentivo das ideias Iluministas.

Também é neste intervalo de tempo que começamos a ter uma aparição mais acentuada do colofon (ou colofão), que nada mais é do que uma inscrição ou declaração usualmente empregadas nas extremidades dos livros, em seus finais, contendo informações relacionadas às circunstâncias da produção do manuscrito ou livro impresso, podendo incluir o local da publicação, o emblema de uma editora, as pessoas envolvidas e, raramente, a data. E embora a existência de colofões possa ser encontrada desde a antiguidade, segundo Brown (1994), eles aparecem apenas esporadicamente em livros medievais, mas começaram a ser frequentemente empregados durante o Renascimento.

Portanto, com esse novo nicho de mercado, “a invenção do autor como princípio fundamental na determinação dos textos” desponta com força, principalmente durante o Renascimento, valorizando o indivíduo que assume a profissão de escritor. Porém, junto a essa profissão, outras funções surgem: o livreiro-editor, o comentador e o censor são algumas delas. Somando todas essas alterações e novas etapas na produção de um texto, havia, segundo Chartier, a necessidade de uma nova definição para o livro, associando-o indissolivelmente a um objeto físico.

Manuscritos ou impressos, os livros são objetos cujas formas comandam, se não a imposição de um sentido ao texto que carregam, ao menos os usos do que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis. As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro [...] (CHARTIER, 1994, p. 8).

Associada a esta concepção, em uma entrevista realizada durante o I Congresso de História da Leitura e do Livro no Brasil, Chartier recorda o tema tratado em seu artigo “O Livro: uma mudança de perspectiva” (1995), escrito com Daniel Roche, e afirma que há uma dualidade do livro quanto à sua forma:

[...] por um lado, um objeto material que é resultado de um processo de produção e que se transforma em uma mercadoria, e de outro há um conteúdo que concerne à natureza intelectual e, em certos casos, [...] um conteúdo textual que é modificado em um certo número de valores [...] Assim, há esta dualidade, de uma mercadoria resultante de um processo de produção, e de outra parte, em certa classe de texto, uma realidade que se lê com as categorias como as da originalidade, mistério, gênio, "aura"... (CHARTIER *apud* PASSIANI; ROBERTO, 1999, p. 119).

E segundo Francisco Alambert (2015), antes desse momento, “Por volta dos séculos XIII e XIV (no início do capitalismo) [o termo mercadoria] passou a designar todo e qualquer gênero de produto passível de ser comprado ou vendido com lucro (mesmo aqueles que não eram criados para esse fim).” (p. 45), e essa lógica se mantém, a nosso ver, até o momento em que os livros começam a ser comercializados de forma mais ampla, devido ao crescimento de possibilidade em sua reprodutibilidade técnica.

Logo, o livro representando um objeto físico, específico nos seus materiais, na sua organização e fabrico, corresponderia tanto à lógica da mercadoria (por ser produzido e vendido segundo os desejos do mercado, servindo ao comércio e gerindo lucro), como também sendo um suporte de conteúdos e signos culturais, além de transmitir ideologias e sentidos de determinado tempo histórico e classe social no qual estava inserido. Entendemos isso como uma demarcação por excelência do livro como um produto comunicativo, levando em conta que estamos diante do destaque do autor, bem como dos demais processos de produção, é

absolutamente correto afirmar que o livro resulta de uma práxis comunicacional. Os progressos na forma de fabricação também implicam na alteração quantitativa das obras e na mudança de julgamento qualitativo para com elas, considerando muito além do seu conteúdo, mas também sua circulação, tiragem e volumes. Valores de fabricação e por quem o livro era manufaturado e/ou consumido também passou a ser levado em consideração no momento de se classificar um livro como bem ou mal-quisto.

Portanto, ainda segundo Chartier (1994), “[...] compreender os princípios que governam a ‘ordem do discurso’ pressupõe decifrar, com todo o rigor, aqueles outros que fundamentam os processos de produção, de comunicação e de recepção dos livros (e de outros objetos que veiculem o escrito).” (p. 8). Corroborando a esta noção, temos uma conotação filosófica para o conceito de “disputa” do pensador russo Mikhail Bakhtin (1997) que se encaixa bem nessa situação de ordem do discurso. Pois, segundo o referido autor, é no contexto social-ideológico concreto que se constroem os sentidos das palavras, ou seja, na disputa pelo seu sentido. E quem estabelece esse sentido, quem possui mais influência, são aqueles que constituem a classe dominante, a burguesia. Dessa forma, os sentidos são estabelecidos no contexto da práxis e não por uma estrutura linguística *a priori*.

Agregando este pensamento à perspectiva de Pierre Bourdieu, podemos fazer um paralelo entre a ordem do discurso com o conceito de *habitus*, conforme sintetizado por Hermano Roberto Thiry-Cherques (2006), sendo este “[...] um sistema de disposições, modos de perceber, de sentir, de fazer, de pensar, que nos levam a agir de determinada forma em uma circunstância dada.” (2006, p. 33). Tal teoria nos auxilia a tentar entender como a correspondência do livro como mercadoria influenciou não apenas o comércio, mas as relações que os indivíduos - ou, para não sairmos do escopo léxico de Bourdieu, os agentes sociais -, tinham em sociedade.

O termo *habitus*, adotado por Bourdieu para estabelecer a diferença com conceitos correntes tais como /hábito/, /costume/, /praxe/, /tradição/, medeia entre a estrutura e a ação. Denota o sistema de disposições duráveis e transferíveis, que funciona como princípio gerador e organizador de práticas e de representações, associado a uma classe particular de condições de existência. O *habitus* gera uma lógica, uma racionalidade prática, irredutível à razão teórica. É adquirido mediante a interação social e, ao mesmo tempo, é o classificador e o organizador desta interação. É condicionante e é condicionador das nossas ações. (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33).

Por conseguinte, a ordem do discurso possui correspondência ao conceito de *habitus*, pois ambos dependem de uma estrutura objetiva na qual os agentes pertencem a uma hierarquia social na qual as interações ocorrem, e Bourdieu classificou esta estrutura objetiva de *campus*.

O social é constituído por campos, microcosmos ou espaços de relações objetivas, que possuem uma lógica própria, não reproduzida e irreduzível à lógica que rege outros campos. O campo é tanto um "campo de forças", uma estrutura que constrange os agentes nele envolvidos, quanto um "campo de lutas", em que os agentes atuam conforme suas posições relativas no campo de forças, conservando ou transformando a sua estrutura (Bourdieu, 1996:50). (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 35).

E estes campos - que não são estruturas fixas, mas sim produtos da história -, induzem aos agentes sociais de cada época o *habitus* conferido pelas regras dominantes no campo em que se inserem, sendo aquilo que molda "[...] as ações e as instituições, e as ações visíveis desses atores, que estruturam as relações." (2006, p.35). Consequentemente,

O que determina a existência de um campo e demarca os seus limites são os interesses específicos, os investimentos econômicos e psicológicos que ele solicita a agentes dotados de um *habitus* e as instituições nele inseridas. O que determina a vida em um campo é a ação dos indivíduos e dos grupos, constituídos e constituintes das relações de força, que investem tempo, dinheiro e trabalho, cujo retorno é pago consoante a economia particular de cada campo (Bourdieu, 1987:124). (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 35-36).

Com isso, podemos confirmar que devido à revolução impressa o *campus* dos livros - que já correspondia a uma lógica hierárquica -, passou a envolver novos agentes na sua composição, principalmente durante o final do século XIV e início do XV, o que tornou a comunicação escrita cada vez mais uma ferramenta progressivamente mais efetiva para gravar a narrativa (usualmente dos "vencedores", transmitindo a cultura do triunfo, de classe dominante à classe dominante), desde os primórdios desse mercado editorial e dessa nascente indústria cultural até a sociedade ocidental do século XXI.

1.2 Ascensão da burguesia na Europa

Entre os séculos XIV e XVIII, conforme ocorria a transição na Europa do feudalismo para o capitalismo, durante a crise da Idade Média e a formação dos Estados Nacionais, com a crescente intervenção dos monarcas absolutistas na economia e a prática econômica vigente se tornando cada vez mais o mercantilismo, a soma de todos estes fatores auxiliou na consolidação da burguesia como classe social cada vez mais forte. Essa nova classe possuía interesse não apenas em crescer economicamente, mas também culturalmente: o objetivo era conquistar conhecimento tal qual a monarquia, para se equiparar a ela. Logo, unindo ambas as características, há uma crescente comercialização - inclusive do conhecimento - e, conseqüentemente, para haver um comércio é preciso de público interessado em comprar, em consumir, e é então que nos deparamos com uma burguesia cada vez mais empenhada em buscar conhecimento, mas não em qualquer um, mas naqueles considerados “ideais” e que definem o nível cultural de quem o possui.

O conhecimento passou por diversas classificações (as quais Peter Burke discorre em seu livro *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*) (BURKE, 2003). Entre essas classificações, o autor especifica o de conhecimento público *versus* o conhecimento “privado” - o termo privado está entre aspas pois para o autor a palavra é empregada “[...] (não tanto no sentido do conhecimento “pessoal” como no sentido de informação restrita a um grupo particular da elite)” (BURKE, 2003, p. 79-80).

Dessa forma, corroborando com essa divisão feita pelo autor, iremos considerar que este produto - o livro - não deve ser estudado levando em consideração apenas o que estava escrito entre sua capa e contracapa, mas tendo em mente o contexto no qual foi concebido, publicado e de que forma seu conhecimento era absorvido pelo público, pois ele pode nos auxiliar a revelar as clivagens de uma sociedade. Cabe dizer que o melhor da tradição materialista, a crítica dialética, pensa de maneira mais complexa: ela pensa em termos de como o contexto, a realidade, enfim, o processo social é, digamos assim, internalizado, como ele se mostra por meio da forma literária.

A questão acerca de que tipo de conhecimento deveria ser tornado público era controversa, e respondida de maneiras diferentes por diferentes gerações e em diferentes partes da Europa. A Reforma foi entre outras coisas um debate sobre o conhecimento religioso, debate em que Lutero e outros afirmavam que esse conhecimento deveria ser compartilhado com os leigos. Na Itália, Inglaterra e outras terras, os reformadores das leis argumentavam, de modo semelhante, que elas deveriam ser traduzidas para o vernáculo a fim de libertar as pessoas comuns da "tirania dos advogados". Algumas sociedades cultas eram sociedades mais ou menos secretas, enquanto outras [...] se interessavam em tornar público o conhecimento. A longo prazo, a ascensão do ideal do conhecimento público é visível no início do período moderno e está ligada ao surgimento da imprensa. (BURKE, 2003, p. 80)

Atrelado a este argumento, devemos buscar entender que a mercantilização da informação e do conhecimento continuamente carregou a visão da autoridade que a encomendou ou permitiu a sua publicação e/ou disseminação. Por conseguinte, quem fosse detentor do conhecimento também era detentor do poder, pois poderia determinar o que fazer com a informação, concedendo-a gratuitamente, vendendo-a ou simplesmente vetando e/ou censurando o acesso a outros indivíduos (e essa determinação ocorre desde o princípio da divisão social do trabalho, na divisão de classes pré-feudalismo) e se fortaleceu com a proto-indústria cultural e seu mercado editorial que estava nas mãos da crescente burguesia. A esse respeito, Walter Benjamin (1987, p. 224), afirma:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Por isso o poder das instituições é relevante, porque se a princípio o único conhecimento considerado legítimo e passível de ser reproduzido era o religioso, as pessoas abaixo do clero e da nobreza viviam com o que era pejorativamente denominado de "senso comum" - pensamento que se mantém até a atualidade -, e embora a prensa de Gutenberg tenha aumentado a capacidade de reprodutibilidade, ainda não havia amplo acesso a conteúdos escritos e muito menos um processo profuso de alfabetização para todos os indivíduos da sociedade.

Além disso, para alfabetizar, havia a questão do idioma a ser ensinado, que à época seria o latim - pois era a língua oficial dos escritos da Igreja e dos documentos oficiais diplomáticos trocados entre as nações -, e seria necessária uma unificação quanto às metodologias, as variações, as regras gramaticais etc. De acordo com Dietrich Kappeler (2011),

Documentos trocados entre países no passado eram escritos na única língua veicular então em uso na Europa: o Latim. No século XVIII, o francês tornou-se a língua diplomática geralmente aceita, tanto que até as notas diplomáticas dirigidas ao Ministério das Relações Exteriores Britânico pela Legação dos EUA foram escritas nessa língua. O século XX viu um surgimento gradual do Inglês como uma segunda língua diplomática e, posteriormente, dominante (KAPPELER, 2011, p. 201, tradução nossa)⁹.

Segundo o diplomata Stanko Nick (2001) em *Use of language in diplomacy*, o fato de que historicamente a língua considerada a diplomática tenha se alterado comprova o fato de que o papel dominante de tal língua é resultado da dominação política, estratégica, econômica, cultural ou outra dominação de poder de uma ou outra potência nas relações internacionais.

Logo, conforme a burguesia se fortalecia, ela se apossava dos meios de produção e criava suas próprias editoras, e começou a ingressar em liceus de ensino - já que o bilinguismo para se tornar capaz de atingir os mesmos conhecimentos e patamar da monarquia da época eram necessários. Além disso, de acordo com Walter Benjamin (2013, p. 113),

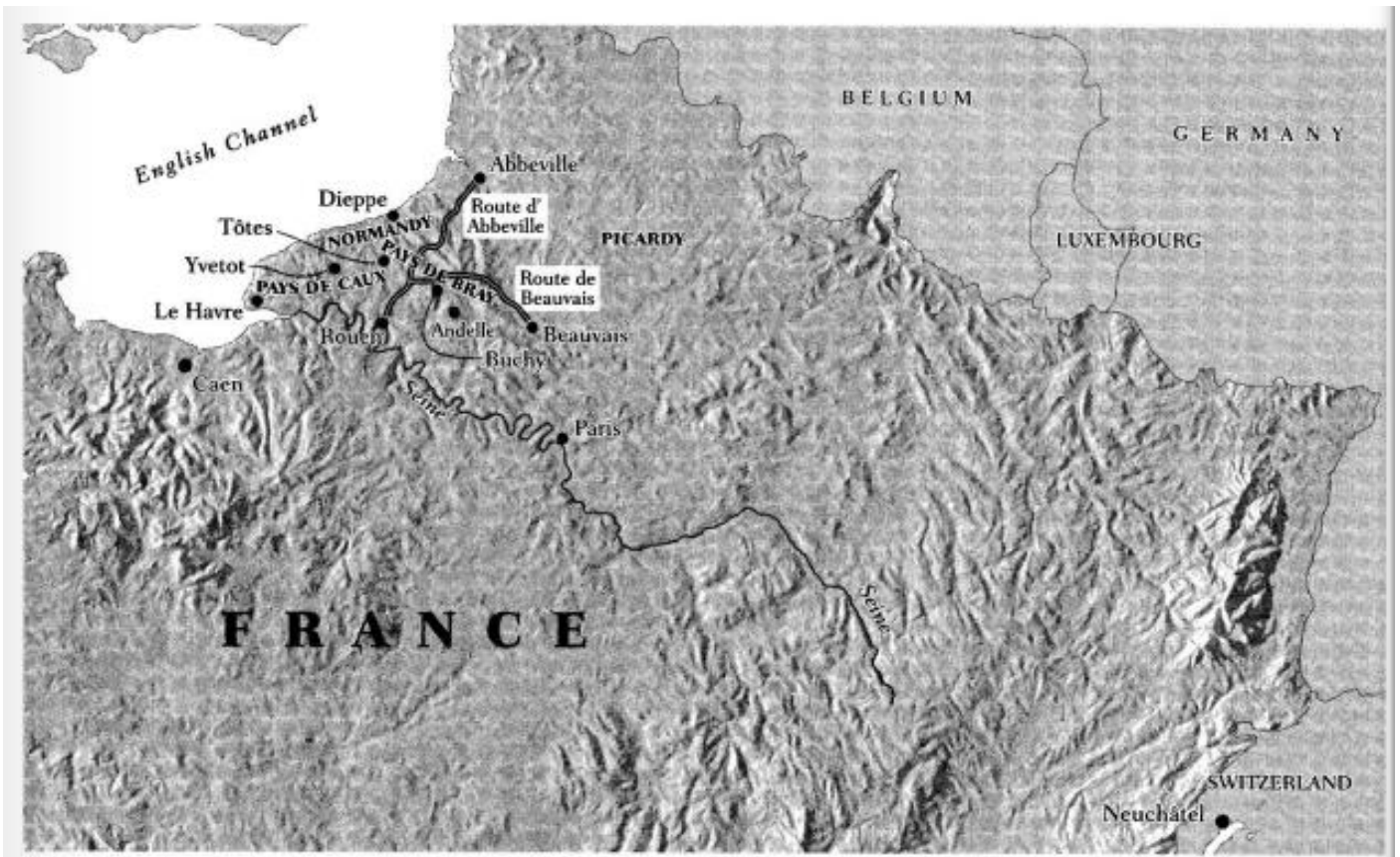
Com o incipiente domínio burguês cristaliza-se uma posição muito especial, incomumente característica e bem delineada da pessoa “cult” e “erudita”. No período feudal, o burguês cidadão já se encontra, enquanto pessoa erudita, enquanto *magister*, enquanto escritor e poeta, no mesmo plano do nobre; e com a decadência do feudalismo a “formação” se torna algo como o primeiro privilégio do burguês antes de tomar o poder. Por meio dela, ele se legitima de antemão diante do juízo da história mundial como candidato ao domínio sobre o mundo. [...] A partir dali seu poder começa a esfumar-se

⁹ “Documents exchanged between countries in the past were written in the single vehicular language then in use in Europe: Latin. In the 18th century French had become the generally accepted diplomatic language, so much so that even diplomatic notes addressed to the British Foreign Office by the Legation of the USA were written in that language. The 20th century saw a gradual emergence of English as a second and later even dominant diplomatic language” (KAPPELER, 2011, p. 201).

se; ele não dá mais o tom para a época, mas apenas o assume, formula, intensifica ou distorce (BENJAMIN, 2013, p. 113).

Ora, para compreendermos melhor esse novo caráter que a formação - e por conseguinte, o livro - desenvolve devemos estabelecer um recorte socioeconômico, local e histórico. Então façamos uma seleção geográfica e analisemos em geral a região no qual o livro *Madame Bovary* tem cenário, como exemplificado na Figura 1, a França (a história ocorre mais especificamente no norte do país, perto da cidade de Rouen, na Normandia, porém, a cidade principal em que a história se passa é fictícia, Yonville-l'Abbaye), e executemos um apanhado histórico sobre como se deu a consolidação da burguesia francesa como classe desde o período do Iluminismo, passando pela Revolução Francesa e seguindo até a época de publicação de nosso objeto de estudo, o ano de 1856 - de forma seriada na revista *Revue de Paris* - (embora a história do romance ocorra aproximadamente entre 1827 a 1846, no período da Monarquia de Julho de Luís Felipe I (de 1830 a 1848)). Com este delineamento, talvez possamos compreender melhor em que contexto Flaubert escreveu sua obra, como foi o processo de publicação e como foi recepcionada pelo povo francês - em particular, pela justiça da época.

Figura 1 - Mapa aproximado da região em que a obra *Madame Bovary* transcorre



Legenda: Map of the region where Flaubert sets the novel. Note the actual geographical reference points that permit the reader to pinpoint the imaginary town of Yonville, like Roenun at the bottom, Yvetot, and the Abbeville and Beauvais roads.

Fonte: FLAUBERT, Gustave; COHEN, Margaret; DE MAN, Paul. **Madame Bovary: Contexts, Critical Reception.** WW Norton, 2005. p. 60.

1.3 O Iluminismo e a Revolução Francesa

O termo empregado para se referir ao período diretamente anterior à Revolução Francesa é o Antigo Regime, que passou a ser a forma de definir claramente o que estava, de certa forma, sendo deixado para trás. Na teoria porque, segundo o que foi construído por Alexis de Tocqueville (1997) em seu livro *O Antigo Regime e a Revolução*, não houve apenas similaridades entre uma política e outra,

mas, mais do que isso, estabeleceu-se uma continuidade entre o *Ancien Régime* e o regime introduzido pela Revolução em diversos pontos (as instituições, os costumes e os hábitos); e que embora o estado do espírito da França revolucionária fosse de igualdade e liberdade, o pós-1789 foi construído sobre as ruínas da antiga (e ainda consciente) França monárquica.

Para a historiografia, o *Ancien Régime* francês se refere à duração temporal do sistema social e político aristocrático estabelecido na França do século XV (desde o final da Guerra dos Cem Anos) até o século XVIII (com a Revolução Francesa). Politicamente se tratava *a priori* de um regime centralizador e absolutista (característico com várias outras monarquias absolutas da Europa), em que o poder era concentrado nas mãos do monarca, que regia segundo o direito divino de governar - tal crença de que o rei ou imperador era uma figura sagrada que havia sido designado por Deus para liderar a nação foi fortalecida tanto pela Igreja quanto por pensadores da época, como o filósofo Jean Bodin, o jurista Cardin Le Bret etc. Toda a monarquia, de fato, estava rodeada de simbolismos e misticismos, crendo que a essência da nobreza eram atributos que perpassavam as gerações e seguiam uma lógica divina, de propósito de vida amparado no religioso.

Contudo, o reino da França sofreu com diversas interferências internas e externas e, no âmbito da religião e da crença do rei como ser divino, há a questão delicada dos huguenotes, que é digna de uma breve explanação em nosso trabalho pela importância da Reforma Protestante - que ocorreu a partir da década de 1530 -, pois esta influenciou na forma com que o conhecimento impresso da Bíblia era propagado. Iniciada pela ação do monge agostiniano Martinho Lutero em 1517 ao questionar alguns dogmas da Igreja Católica (sobretudo a questão das indulgências - prática que consistia na doação de dinheiro em busca de perdão e garantia de salvação - e da simonia - venda de cargos eclesiásticos), sua intenção a princípio não era a de dividir a igreja, mas reformá-la, modificando essas práticas tidas como imorais.

Além disso, o teólogo foi o autor de uma das primeiras traduções da Bíblia (o Novo e o Antigo Testamento) para o alemão - algo considerado uma heresia pelo Vaticano, já que o latim permanecia a língua franca europeia e a língua dos textos sagrados. E embora não tenha sido a primeira tradução, foi a mais divulgada, em decorrência da difusão por meio da imprensa desenvolvida por

Gutenberg em 1453. O monge pretendia com isso ampliar o conhecimento teológico para o povo, pois o domínio do latim ainda era privilégio de uma percentagem ínfima da população. Entretanto, independente de suas intenções, Lutero foi visto como herege após ter negado a revogação de sua doutrina e foi excomungado da Igreja Católica em 1521, causando uma cisão com a Santa Igreja e inaugurando o protestantismo, também chamada de Igreja Luterana.

O que se seguiu foi uma forte repressão contra os protestantes. O clima de tensão foi se fortalecendo e culminou em vários os conflitos entre católicos e huguenotes travados no país, que ficaram conhecidas por Guerras de Religião. Ao todo travaram-se oito guerras, quatro delas durante o reinado de Carlos IX e as outras quatro nos reinados de Henrique III e Henrique IV. Somente em 1598, com o documento firmado na cidade francesa de Nantes, intitulado de Édito de Nantes, assinado pelo rei Henrique IV, conhecido pela alcunha de “O Bom Rei Henrique” (o primeiro monarca francês da Casa de Bourbon) que foram concedidos alguns direitos aos protestantes perseguidos há quase 40 anos no território francês. Este preceito legal acabou com o antigo provérbio ligado às monarquias católicas do Antigo Regime, de uma fé, uma lei e um rei, pois inaugurou a tolerância religiosa e civil aos huguenotes, além de ter os dado o direito de participação política (em algumas situações).

Entre os artigos presentes no Édito (1558), constavam artigos que concediam liberdade de opinião; liberdade para organização de encontros religiosos (com ressalvas, pois houve a proibição da prática protestante em lugares específicos, como tribunais, em Paris e em uma área de cinco léguas ao redor da capital¹⁰ - mais uma tentativa de frear o avanço dos huguenotes-); educação igualitária e permissão para obterem cargos públicos¹¹.

É importante destacarmos que foi neste período, a partir de 1560, com grande turbulência social e histórica, que a tecnologia da imprensa atingiu um ponto alto na história da França. De acordo com Perez Zagorin (1982),

¹⁰ “XII, 14[^] Sur l'interdiction du culte réformé à Paris, II.04, III.09, V.12, VI.05, VII.04, VII.08, VIII.10, XIII.33. Sur l'interdiction du culte réformé à la cour, V.11, VI.05, VII.04, VIII.10. Comme aussy de faire aucun exercice de lad. Religion en nostre court et suite, ny pareillement en noz terres et pays qui sont delà les montz, ny aussy en nostre ville de Paris, ny à cinq lieues de lad. ville”. Disponível em: <http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_12>. Acesso em: 15 abr. 2022.

¹¹ O Édito de Nantes na íntegra disponível em: <http://elec.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_12>. Acesso em: 15 abr. 2022.

A guerra civil Francesa foi a primeira revolução europeia em que a imprensa, o panfleto, e a propaganda política desempenhou um papel vital nos acontecimentos. A impressão, com certeza, havia contribuído imensamente para a propagação da tradição Luterana reformada e a expansão do protestantismo na Europa [...] Mas foi na França a partir da década de 1560 que a imprensa se tornou pela primeira vez um importante meio de combate e propaganda tanto dos rebeldes quanto de seus oponentes (ZAGORIN, 1982, p. 59, tradução nossa)¹².

Outro momento de grande importância do impresso foi com o *libelle* (ou, em português, libelo político), um gênero literário de panfleto político difamatório, proeminente na França durante o Antigo Regime e por serem clandestinos e difamatórios por natureza, circulavam fora do rígido sistema real de censura editorial, servindo de ferramenta para trazer relatos sobre os acontecimentos políticos da monarquia francesa sem filtros (é uma forma de estudar a história “a contrapelo”, como diria Walter Benjamin, pois é feita do ponto de vista dos não vitoriosos).

Os *libelles* tratavam de escândalos envolvendo personagens políticos, comentando sobretudo sobre a vida íntima destes. De caráter difamatório, os autores, chamados de *libellistes*, afirmavam escrever baseados em evidências, principalmente cartas interceptadas ou corrompidas. De acordo com Robert Darnton, eles tiveram um papel fundamental na erosão da imagem da nobreza francesa (sobretudo na década de 1780, pré-revolução). Porém, ainda na década de 1580, durante as Guerras Religiosas da França, os *libelles* floresceram e foram publicados em apoio aos pontos de vista católicos e protestantes. Os libelos católicos eram tipicamente apontados para o rei, atacando seu caráter, principalmente suas fracas crenças religiosas, e retratando-o não apenas como ímpio, mas um ser de maldade. Enquanto os *libelles* protestantes acusavam a Liga Católica de apoiar traiçoeiramente o papa.

Um possível aumento para tais publicações pode ser explicado talvez devido a mudança da língua falada e, por conseguinte, a escrita e ensinada. O início

¹² “The French civil war was the first European revolution wherein the press, the pamphlet, and political propaganda played a vital role in events. Print, to be sure, had contributed immeasurably to the propagation of the Lutheran reform and the spread of Protestantism in Europe; [...]. But it was in France from the 1560s onward that the press became for the first time an important means of combat and propaganda by both rebels and their opponents” (ZAGORIN, 1982, p. 59).

do idioma francês da Gália (hoje França) foi inicialmente influenciado pelo germânico, conhecido como a *langue d'oïl* (língua de *oïl*, termo baseado no uso francês da palavra *oïl*, o *oui* moderno, para “sim”¹³), mais falada pela população do norte e do centro do país (que compartilhava ainda muitas características do latim) - que cresceu e se tornou o que é hoje chamado de francês antigo, que perdurou entre os séculos VIII e XIV. E a população ao sul falava a *langue d'oc* (língua de *oc*, ou occitana, derivada do provençal *oc* para “sim”, mais influenciada pelo românico, que era amplamente utilizada pelos trovadores das cortes e ainda é falada até hoje por uma parcela da população.

No século XII, entre as várias *chansons de geste* do período, há o poema épico *La Chanson de Roland*, e nele se evidencia certas características dialetais cuja origem são difíceis de estabelecer, mas o conteúdo do poema se tornou tão popular que auxiliou na expansão da língua como um todo. E foi durante os séculos XII e XIII que o dialeto medieval *francien* (o franciano, que embora fosse um dialeto importante, não possuía nome próprio no período e foi cunhado por estudiosos no final do século XIX), tornou-se dominante e ganhou o status de língua literária por causa da posição central da região da *Île-de-France* e do prestígio político e cultural de Paris.

Após o francês antigo, do século XIV ao século XVII, prosperou o chamado francês médio, que derivou principalmente do dialeto franciano, que foi o que mais progrediu (tanto que o francês moderno é derivado deste dialeto). O franciano era basicamente um dialeto centro-norte, mas com a reforma legal conhecida como Édito de Villers-Cotterêts (1539), o *francien* se tornou a única língua oficial em oposição ao latim e outros dialetos regionais, substituindo-os paulatinamente e desencorajando o uso desses.

As características dialetais, que ainda eram admiradas e apreciadas pelos escritores do século XVI, foram ridicularizadas nos séculos XVII e XVIII, quando a gramática e o vocabulário da língua moderna foram padronizados e polidos em um grau sem precedentes (POSNER; SALA, 2018, página online, tradução nossa)¹⁴.

¹³ Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/French-language>>. Acesso em: 08 mai. 2022

¹⁴ “Dialectal features, which were still admired and cherished by 16th-century writers, were ridiculed in the 17th and 18th centuries, when the grammar and vocabulary of the modern language were standardized and polished to an unprecedented degree” (POSNER; SALA, página online, 2018).

Além disso, a ordenança de 1539 foi além da regularização da língua e também envolvia uma legislação mais ampla que envolvia a Igreja Católica, que seria obrigada a manter um registro atualizado de batismos - para possíveis candidatos a cargos eclesiásticos -, além de anotarem nascimento e morte dos clérigos. Embora estes registros paroquiais fossem mantidos por autoridades religiosas, eram autenticados por um notário público, sempre leigo, e eram guardados nos arquivos da administração real local. Foi apenas em 1792, durante a Revolução, que o registro nacional foi laicizado. Ademais, o Édito também continha um artigo que proibia guildas e federações de comércio (*toute confrérie de gens de métier et artisans*), em uma tentativa clara de tentar suprimir as greves de trabalhadores.

Foi durante este período, no século XVI, no governo de Francisco I que Robert Estienne, o tipógrafo real, começou a publicar regras padronizadas para a língua, e a terceira edição (1552) do *Dictionarium latinogallicum* de Robert Estienne marca o ponto culminante de seu trabalho no dicionário Franco-Latino¹⁵, que incluía informações sobre fonética, etimologia e gramática. Além disso, segundo Selma Alas Martins Cestaro (1999),

Na Europa, durante a Idade Média, o latim possuía muito prestígio, sendo considerado a língua da igreja, dos negócios, das relações internacionais, das publicações filosóficas, literárias e científicas (Puren, 1988). O século XVI, no entanto, assistiu a uma grande revolução lingüística. Exigia-se dos educadores o bilingüismo: o latim como língua culta e o vernáculo como língua popular (Saviani, 1996). Assim, no final da Idade Média e começo da Renascença, as línguas vernáculas - o francês, o italiano, o inglês, o espanhol, o alemão e o holandês - se tornaram cada vez mais importantes e o latim, cada vez menos usado na oralidade. À medida que as diversas línguas nacionais suplantaram o latim como língua de comunicação, elas se tornaram objeto de aprendizagem escolar (CESTARO, 1999, página online).

Ora, os Estados sempre influenciaram na Literatura, isso porque dentro de qualquer governo existia o papel dos censores, que era o de prevenir que ideias

¹⁵ “The third edition (1552) of Robert Estienne's *Dictionarium latinogallicum* marks the culmination of his work on the Latin-French dictionary”. Disponível em: <<https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionarium-latinogallicum>>. Acesso em: 08 mai. 2022.

revolucionárias e contrárias emergissem e tomassem força, trabalhando sempre a favor do poder estatal e/ou monárquico. No caso da França Iluminista, segundo Robert Darnton (2016), durante este período o mundo dos livros possuía diversas forças subversivas em atividade.

Embora os *philosophes* mandassem suas obras mais arrojadas para serem publicadas fora da França, de vez em quando tentavam publicar livros dentro do reino, submetendo-os à censura, e em raras ocasiões os censores os aprovavam. Nesse ponto, podiam causar um escândalo. Não apenas o censor poderia se ver em apuros como também, e mais importante, o aparato do Estado podia ser ameaçado por poderes externos, determinados a tomar o controle ideológico em seu próprio nome — ou seja, exercendo a censura pós-publicação. Os livros podiam despertar sentimentos de ofensa em vários setores — na Universidade de Paris (sobretudo na faculdade de teologia, na Sorbonne), nos parlamentos (tribunais de Justiça soberanos, que podiam intervir em ocasiões de desordem cívica), na Assembleia Geral do Clero (que muitas vezes condenava livros nas sessões que promovia, de cinco em cinco anos), e em outros poderes eclesiásticos, sobretudo bispos franceses e o Vaticano. Todas essas instituições reivindicavam o direito de exercer a censura e o Estado resistia a elas, decidido a manter seu monopólio sobre o controle do mundo dos impressos (DARNTON, 2016, p. 50).

Também é válido citarmos um cenário francês com início em 1648 (paralelamente à Guerra Franco-Espanhola), em que houve uma sucessão de guerras civis francesas que durariam até 1653, conhecidas como Fronda ou Frondas¹⁶, que abraçaram quase todo tipo de desafeto, nos quais a monarquia se viu diante de conflitos contrários a ela partindo de diversos segmentos da sociedade. Segundo Zagorin (1982), “Foi um estopim para a explosão simultânea de todas as queixas purulentas, animosidades facciosas e ressentimentos políticos incitados pelo impulso absolutista da monarquia.” (p. 188)¹⁷.

A Fronda se desenrolou em duas fases: a primeira, *Fronde Parlementaire* (1648-1649), liderada pelos nobres da Suprema Corte do reino, o Parlamento de Paris, com seus juízes, magistrados e funcionários, e a segunda, *Fronde des nobles* (1650-1653), de cunho mais militar, em que figuras da alta

¹⁶ O movimento ficou conhecido por este nome porque a palavra "fronda" deriva do francês "fronde", que significa "funda" ou "fundíbulo". Este apetrecho é uma arma de arremesso constituída por uma correia ou corda dobrada, em cujo centro é colocado o objeto que se deseja lançar. Durante o período de insatisfação, os franceses utilizaram este instrumento para atirar pedras contra as janelas dos apoiadores do Cardeal Mazarin.

¹⁷ “It was a fuse for the simultaneous explosion of all the festering grievances, factious animosities, and political resentments incited by the monarchy's absolutist thrust” (ZAGORIN, 1982, p. 188,).

sociedade, como príncipes de sangue, *grands* e nobres tiveram participação e importância nos conflitos contra a própria monarquia francesa.

Para nós é interessante a etapa deste conflito turbulento que ocorreu por volta de 1649, pois é neste momento que há um feito de grande importância do *Fronde Parlementaire* para o âmbito da comunicação, pois o embate ideológico se deu não apenas de forma militarizada, mas na imprensa, por meio dos jornais e panfletos da época que eram pró-Frondas ou contrários a elas. O fenômeno literário foi chamado de Mazarinadas¹⁸, nos quais panfletos políticos contendo caricaturas grosseiras e textos de difamação foram criados para falar contrariamente não somente ao cardeal e principal conselheiro do rei-criança Luís XIV que deu nome ao fenômeno, Giulio Mazarino (ou Mazarin), mas também contra a rainha Ana da Áustria e a monarquia em geral, no formato de panfletos e libelos.

Embora a maioria das mazarinadas fossem dirigidas contra este cardeal, o mesmo nome foi dado também aos escritos compostos para defendê-lo e responder aos ataques dos fundibulários. E independentemente que Mazarin tenha conseguido firmar uma paz - ainda que instável - com os parlamentares por meio do Tratado de Rueil em 1649, as publicações continuaram na segunda fase da Fronda, que durou aproximadamente de 1650 a 1653.

A fabricação destes impressos acompanhava a intensidade do momento, mas, longe de serem produções inovadoras, representavam uma “resistência”, por fazerem parte de um comércio ilegal. Apesar da conjuntura econômica lhes ser desfavorável para serem impressas por não profissionais, o intuito dessas publicações era atingir o maior número de pessoas, logo, por não necessitarem de grandes exigências na qualidade de impressão e portanto serem de baixo custo para sua fabricação, associadas ao fato de serem impressas e distribuídas com grande rapidez, constituíram um lucro fácil e garantido para os impressores-livreiros e também demonstrou como a imprensa tem relevância para constituir a opinião pública e disseminar informações.

¹⁸ Neste site é possível encontrar a digitalização de parte da coleção de mazarinadas da Biblioteca Mazarina, que disponibiliza milhares de exemplares e que começou no outono de 2019 com a seleção de um conjunto inicial de cerca de 400 folhetos. A iniciativa faz parte de um programa financiado pela Faculdade de Letras da Universidade de Sorbonne, o Labex OBVIL e o Institut Universitaire de France. Site oficial da Bibliothèque Mazarine: <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/records/picture?search=&sort=Title%2C_score&perpage=50&refine%5BCategories%5D%5B%5D=Mazarinades&r=&page=1#page>. Acesso em: 22 abr. 2022

De acordo com o Curador da *Donald and Mary Hyde Collection of Dr. Samuel Johnson e Early Books & Manuscripts* da Livraria Houghton da Faculdade de Artes e Ciências de Harvard, John Overholt (s.d) afirma que

Durante esse período turbulento, as imprensas de Paris e (em menor grau) das províncias produziram milhares de *libelles*, panfletos de pequeno formato direcionados a figuras políticas. De longe, o alvo mais popular das acusações mordazes dos panfletários foi o cardeal Jules Mazarin. [...] Embora alguns se declarassem escandalizados com o conteúdo grosseiro dos libelos, eles eram, sem dúvida, em alta demanda. Entre 5.000 e 11.000 foram distribuídos. Dizia-se que “metade de Paris imprime ou vende o que é impresso; a outra metade escreve” [...] Os documentos destinavam-se ao consumo público imediato, fato que se reflete na sua forma. Eles geralmente variam de quatro a oito páginas e apresentam tipografia atraente e vinhetas de título. Compostas às pressas e impressas às pressas, elas oferecem um vislumbre vivo e não polido do espírito da Fronda (OVERHOLT, s.d, página online, tradução nossa)¹⁹.

Porém, surge o questionamento sobre a restrição de liberdade de expressão neste período e Daniel Roche (1996) indica que embora não houvesse liberdade de imprensa sob o Antigo Regime e a censura e a “polícia do pensamento” fosse o normal da sociedade, alguns editores eram privilegiados e financiados pelos padrinhos certos nos níveis superiores da hierarquia era possível “burlar” as regras.

Antes da publicação havia um habilidoso exercício de censura, aplicado através de uma política de privilégios seletivos que envolvia a inspeção prévia do conteúdo dos manuscritos e a recompensa aos editores que, em troca da sua cooperação com a ordem estabelecida, desfrutavam as vantagens do monopólio. Após a publicação, cabia à polícia exercer o controle. A existência desses dois mecanismos paralelos - um de censura preventiva, o outro para coibir transações clandestinas e proibidas de material impresso [...] - indica claramente a nítida percepção que tinham o poder absolutista e seus detentores da importância da palavra impressa. Também eles a viam como o principal veículo do conhecimento e do pensamento, o meio transmissor de toda discussão política e religiosa, o instrumento de expressão tanto da crítica subversiva quanto da obediência e aquiescência intelectual (ROCHE, 1996, p. 21- 22).

¹⁹ “During this turbulent period, presses in Paris and (to a lesser extent) the provinces churned out thousands of libelles, small-format pamphlets targeted at political figures. By far the most popular target of the pamphleteers’ biting accusations was the Cardinal Jules Mazarin. Hence, these tracts are known as the Mazarinades. [...] While some professed themselves to be scandalized by the crude content of the libelles, they were undoubtedly in high demand. Between 5,000 and 11,000 were circulated. It was said that “half of Paris prints or sells what is printed; the other half writes it” (OVERHOLT, s.d, página online). Disponível em: <<https://library.harvard.edu/collections/mazarinades>>. Acesso em: 18 out. 2022.

Podemos perceber, portanto, que ao mesmo tempo em que a Coroa estabeleceu a vigilância sobre impressores e livreiros e um mecanismo bem organizado para o controle de disseminação das ideias, a censura funcionava com dois pesos e duas medidas e era aplicada através de uma política de privilégios seletivos na qual a cooperação com a ordem estabelecida resultava em vantagens do monopólio para editores e publicadores. Logo, indo contra o cerceamento da época,

A torrente de Mazarinades continuou a todo vapor durante a Fronde da nobreza. Os *grands* empregavam seus próprios panfletários. Retz [Paul Gondii] publicou algumas calúnias inteligentes de sua autoria e também usou outros escritores para promover suas opiniões e interesses. Conde [Luís II de Bourbon] manteve escritores a seu serviço, como Claude Dubosc Montandre, um dos jornalistas mais capazes da época. Os Frondes aristocráticos utilizaram a imprensa tanto para perseguir suas vinganças pessoais quanto para expressar sua oposição política (ZAGORIN, 1982, p. 212, tradução nossa)²⁰.

Mas, como as próprias Mazarinadas demonstram, o governo real não tinha o total controle da situação e “Nunca conseguiu evitar por completo a circulação de livros proibidos [...], folhetos antimonarquistas, os inumeráveis opúsculos espalhados em Paris e nas províncias, textos, canções, sátiras - em suma, uma coleção de crítica e polêmicas impressas” (ROCHE, 1996, p. 22). O sistema nem sempre funcionava perfeitamente, pois quanto mais se tentava restringir, mais havia interesse do material ser lido e publicado (movimento semelhante irá ocorrer com a obra de Flaubert que, ao ser julgada, se tornará mais procurada).

Além disso, de acordo com Chartier e Roche (1995), a partir do século XVII, enquanto por toda a Europa progrediam as línguas vernaculares, a partir dos anos 1660 a imprensa parisiense muda a proporção de livros publicados em latim de

²⁰ “The torrent of Mazarinades continued in full spate during the Fronde of the nobility. The grands employed their own pamphleteers. Retz published some clever libels of his own and also used other writers to promote his opinions and interests. Conde retained writers in his service such as Claude Dubosc Montandre, one of the ablest journalists of the time. Aristocratic Frondeurs utilized the press alike to pursue their personal vendettas and to express their political opposition” (ZAGORIN, 1982, p. 212).

um para dez contra os em francês, o que auxilia na amplitude que tais publicações tomavam. Ainda podemos adiantar a informação e destacar que o período entre 1660 e 1680 marca uma reviravolta na censura e edição na França, em que uma supervisão paulatinamente mais cerrada do que se imprimia foi acompanhada de cada vez mais publicações ilícitas, e foi nesse momento que se lançaram as bases da censura centralizada e cuidadosamente gerida do Antigo Regime que perdurariam até a Revolução.

1.4 A censura na Revolução Francesa e na Segunda República

Se fossemos tentar narrar os diversos momentos e situações que culminaram na Revolução Francesa, esta dissertação não conseguiria suprir à quantidade de material proposto e extrapolaria o tema que pretendemos trilhar, o que nos leva a focar de forma mais específica em determinados fatos e em como a censura do período ocorreu, pois é no pós-revolução que está a carga histórica envolvendo a imprensa na qual Gustave Flaubert estava inserido (o autor nasceu em 1821, sob o reinado de Luís XVIII, mas inicia a publicação de *Madame Bovary* em 1856, no governo de Napoleão III). Embora a Revolução tivesse o intuito de quebrar com o que veio do Antigo Regime, segundo alguns pesquisadores, ela continuou e até intensificou a censura nos anos seguintes.

O cenário francês era excepcional do resto de toda Europa e Américas. Segundo A. Manfred (1972), era o único país do continente europeu “[...] onde as contradições entre as novas forças produtivas e os antigos laços de produção se manifestaram no mais elevado grau, onde a intensidade e a violência da luta de classes levavam fatalmente à revolução [...]” (MANFRED, 1972, p. 9). A constante pressão por conta das diferenças que o regime feudal e absolutista entrava com a evolução econômica e social do país foi o pano de fundo para a Revolução. Na França da segunda metade do século XVIII, a maior parte da população era formada por camponeses. O capitalismo na França, conforme o pensador explica, “atingira o seu desenvolvimento completo e a sua maturidade no último terço do século XVIII” (p. 10).

De forma breve, houve a Assembleia dos Estados-Gerais, constituída pelos representantes dos três Estados: clero, nobreza e povo, a qual mais tarde foi dissolvida e substituída pela Assembleia Nacional Constituinte formada em 09 de julho de 1789, cinco dias antes da Tomada da Bastilha. Em setembro de 1792, a República da França foi proclamada, sendo governada pela Convenção Nacional. Porém, houve a chamada “era do terror”, que ocorreu entre os anos de 1793 e 1794. Com a queda de Robespierre - jacobino radical que estava no poder - por meio do golpe dos chamados termidorianos (grupo de conservadores da alta burguesia denominados de girondinos, o partido conservador de direita), conhecido como 9 de Termidor, ou 27 de julho de 1794, chega ao fim esse regime do Terror. Em 1795, iniciou-se o período do Diretório guiado pelo Comitê de Salvação da República.

Depois, em novembro de 1799 há o golpe militar feito pelo general Napoleão Bonaparte, apoiado pelo exército e pela burguesia que findou o período do Diretório que havia se iniciado em 1795. O golpe ficou conhecido como 18 de Brumário, finalizando o governo revolucionário. Napoleão se faz coroar imperador da França e se intitula Napoleão I, instaurando uma monarquia hereditária, dando início à Era Napoleônica. Os nobres e aristocratas que sobreviveram aos anos de terror vividos no pós-Revolução foram convidados a exercer cargos de relevância na administração pública, com a criação de novas prefeituras e cargos reformados pelo imperador.

Porém, após um grande período expansionista, a Batalha de Waterloo é o estopim que o faz abdicar e seu filho, Napoleão II, fica em seu lugar, porém, o fim de seu governo vem após um mês, devido a uma forte reação das forças conservadoras radicais no intuito de recompor a velha ordem aristocrática absolutista que marcou o *Ancien Régime* predominante na Europa antes da eclosão da Revolução Francesa. Assim, inicia-se a Restauração de 1814, significando o restabelecimento da monarquia e um Bourbon, Luís XVIII, é posto como líder da nação novamente, assinalando um novo período de regência em que se suprime grande parte das inovações revolucionárias. No entanto, a França do rei Luiz foi uma monarquia constitucional - significa que o poder do rei era dividido com o parlamento e regulamentado pela Constituição, mas era uma constituição outorgada. O monarca outorgou, com a Carta Constitucional, dentre outros direitos, a igualdade entre os

franceses perante a lei, a liberdade individual e de culto, a liberdade de propriedade etc.

A imprensa só seria “plenamente livre” entre 1789 e 1792. Isso porque, de acordo com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, juntamente com os decretos de 4 e 11 de agosto de 1789 sobre a supressão dos direitos feudais, é um dos textos fundamentais voltados pela Assembleia Nacional Constituinte, formada em decorrência da reunião dos Estados Gerais. O Artigo 4.º afirma que “A liberdade consiste em poder fazer tudo o que não prejudique o próximo: assim, o exercício dos direitos naturais de cada homem não tem por limites senão aqueles que asseguram aos outros membros da sociedade o gozo dos mesmos direitos. Estes limites só podem ser determinados pela lei”²¹. E no Artigo 11º está escrito que “A livre comunicação das ideias e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem; todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente, respondendo, todavia, pelos abusos dessa liberdade nos termos previstos na lei.”

Depois foi em 1820 que a primeira restrição à liberdade de imprensa foi imposta na França. Apenas um ano depois deste fato é que Gustave Flaubert vem ao mundo, em 1821, durante o reinado de Luís XVIII, que já durava seis anos. Durante este período,

[...] a classe dos grandes proprietários fundiários em grande parte está reconstituída: durante os quinze anos da Restauração ela freará o desenvolvimento industrial; este, durante a primeira metade do século, será sensivelmente mais lento que o da Inglaterra. Mesmo assim, a classe burguesa consegue conservar e melhorar suas posições. As duas classes inimigas realizam um simulacro de acordo e encontram um equilíbrio provisório graças à política alfandegária que ambas têm o interesse de impor ao governo: proteger da concorrência estrangeira algumas manufaturas (ferro, aço, têxteis) e ao mesmo tempo todas as terras (SARTRE, 2013, p. 61).

A base do entendimento foi esse protecionismo. Porém, a produção não cresce, os mercados continuam os mesmos e o uso da máquina se propaga de modo muito lento. Depois de aproximadamente nove anos de Luís XVIII, seu filho, Carlos X, é coroado e reina de 1824 a 1830. Porém, havia muitas tensões que transpassaram o período napoleônico e a Restauração (fortemente marcada pelo

²¹ A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789 marca o fim do Antigo Regime e o início de uma nova era na França. Disponível em: <https://br.ambafrance.org/A-Declaracao-dos-Direitos-do-Homem-e-do-Cidadao>. Acesso em: 15 nov. 2022.

absolutismo ultraconservador) e culminaram nas chamadas “jornadas gloriosas” a partir de meados de 1830. A situação geral é que

Em todos os âmbitos uma luta surda, mas violenta opõe os burgueses aos fundiários. Estes são defensores de uma monarquia autoritária que se apoiaria na nobreza - ou seja, neles mesmos - e que imporá o catolicismo como religião de Estado. [...] Mas o que mais conta, para eles, é a liberdade econômica que lhes foi proporcionada pela revolução (SARTRE, 2013, p. 62).

Com a insatisfação geral do povo e a luta pelo retorno dos ideais proclamados na Revolução Francesa, ocorre uma revolução popular chamada de Revolução de Julho que derrubou Carlos X e é colocado no trono um Orleans, Luís Filipe I (conhecido como “Rei Cidadão” ou “Rei burguês”), governando a partir de 1830. Essa alcunha ficou famosa porque durante seu reinado o país foi dominado pelos ex-oficiais napoleônicos e pela burguesia.

Todavia, o rei Luís também teve que abdicar, pois houve a revolta que ficou conhecida como Revolução de 1848, também chamada comumente de Revolução de Fevereiro, encerrando o período conhecido como Monarquia de Julho, em que há o retorno da república e o primeiro presidente francês é eleito. Contudo, sem a possibilidade de fazer um segundo mandato, o presidente dá um golpe de Estado e instaura um regime monárquico bonapartista, tornando-se imperador Napoleão III. É neste contexto que Flaubert publica *Madame Bovary*, em 1856. E quais são as condições do autor neste contexto? De acordo com Hervé Serry (2004),

O período pós-revolucionário é, devido às “novas condições sociais da produção intelectual” (Charles, 1990, pp. 20-24), nascidas do afrouxamento das coerções da antiga sociedade, o momento do “advento de um poder espiritual leigo” (Bénichou, 1996; Ferguson, 1991, pp. 177-217). Essa sagração do escritor tem sua origem na concorrência feita ao poder intelectual da Igreja pelo pensamento das Luzes, que põe o homem no centro da História. O filósofo das Luzes, “concorrente direto e sucessor confessado do teólogo”, e o poeta (romântico), voltado a um magistério fundado no poder intrínseco de sua criação, tornam possível um novo “clericato” capaz de dar sentido ao mundo (Bénichou, 1996, pp. 17-18). (SERRY, 2004, p. 131)

CAPÍTULO 2 - A OBRA DE MADAME BOVARY

Para melhor compreensão do trabalho aqui realizado, faz-se necessário conhecer, mesmo que de forma breve, a biografia de Gustave Flaubert, situando o contexto histórico em que a obra *Madame Bovary* foi escrita.

2.1 Gustave Flaubert

Somente 32 anos após a Revolução Francesa, durante a Dinastia Capetiana sob o reinado de seis anos de um Bourbon, Luís XVIII, no dia 12 de dezembro de 1821²², nasceu na rua Lecat, número 51, na cidade portuária de Rouen, Gustave Flaubert (morreu em 8 de maio de 1880, com 58 anos²³). Quinto filho de uma família da pequena burguesia católica, seu pai foi o médico Achille Cléophas Flaubert (1784-1846), cirurgião-chefe do *Hôtel-Dieu* de Rouen (hospital em que Flaubert nasceu), e sua mãe foi Anne Justine Caroline Fleuriot (1793-1872), filha de um médico de Pont-l'Évêque. Embora fosse o quinto filho a nascer, foi o segundo descendente do casal a não morrer prematuramente - seu irmão mais velho, Achille, em homenagem ao pai, também sobrevivera -, e três anos após seu nascimento, em 1824, Gustave teria uma irmã muito querida por ele, Caroline.

Sua juventude seria passada no apartamento em que nasceu, que ficava em uma ala do hospital em que seu pai trabalhava e era destinado ao cirurgião do local. O carinho de Gustave para com sua irmã cresceu por ter sido sua única companheira em sua infância lúgubre neste apartamento. Em uma troca de cartas com Leroyer de Chantepie, em 30 de março de 1857, o autor afirmou:

Nasci no hospital (de Rouen - onde meu pai era o cirurgião-chefe; ele deixou um nome ilustre em sua arte) e cresci em meio a todas as misérias humanas - das quais um muro me separava. Quando criança, eu brincava

²² Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/biographie/gfnais.php>>. Acesso: 29 abr. 2022

²³ Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/biographie/gfdece.php>>. Acesso: 29 abr. 2022

em um anfiteatro. É por isso que, talvez, pareço fúnebre e cínico. Eu não amo a vida e não tenho medo da morte (FLAUBERT, 1857, página online)²⁴.

Segundo Jean-Paul Sartre em *O Idiota da Família - Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (2013), na infância Flaubert demorou para ler mais do que o esperado, incluindo o testemunho de uma pessoa que afirma que “[...] o menino aprendeu a ler muito tarde e que seus familiares o tinham então por criança retardada” (p. 11). Enquanto a irmã do autor, Caroline, aprendeu rápido, ele não conseguia. Sartre sintetiza que “[...] essa relação difícil com as palavras determinou sua carreira” (p.11), além de que, por conta deste atraso “houve, na casa dos Flaubert, certo mal-estar quando Gustave, confrontado com as primeiras obrigações humanas, revelou-se incapaz de cumpri-las” (p.12) Mesmo que o jovem tenha aprendido a ler entre os sete e oito anos, o julgamento de sua família estava feito.

Enquanto seu irmão mais velho Achille seguiu a carreira médica e substituiria o pai no ofício, Gustave se interessava pela escrita, porém o patriarca o repreendeu e o mandou se matricular na Faculdade de Direito em Paris em 1841. Flaubert fez dois anos de estudos jurídicos, mas conforme Pierre-Georges Castex (1960), o autor os fez sem gosto e sem grande sucesso. Ele foi reprovado no exame do primeiro ano em agosto de 1842 e passou na sessão somente em dezembro; mas sofreu uma segunda falha em agosto de 43, desta vez confirmada em dezembro. E então, em 1844, aos 23 anos, o autor teve seu primeiro ataque epilético - ataques nervosos, como eram chamados à época, que viriam a se repetir em 1870 e em 1875 (SARTRE, 2013, p. 192). Na primeira vez que ocorreu, ele foi obrigado a abandonar a Faculdade de Direito (algo que não o interessava) e se instalou no lugarejo de Croisset, nas redondezas de Rouen, e a partir de então, dedicou-se à escrita (seu rascunho de *A educação Sentimental* remonta a esta época). De acordo com a introdução de Geoffrey Wall (2011) na edição de *Madame Bovary* da Penguin, isto era exatamente o que Flaubert queria: “tempo para escrever, tempo para saborear o mundo” (p. 41).

²⁴ “«Je suis né à l'hôpital (de Rouen — dont mon père était le chirurgien en chef ; il a laissé un nom illustre dans son art) et j'ai grandi au milieu de toutes les misères humaines — dont un mur me séparait. Tout enfant, j'ai joué dans un amphithéâtre. Voilà pourquoi, peut-être, j'ai les allures à la fois funèbres et cyniques. Je n'aime point la vie et je n'ai point peur de la mort»”. O trecho foi retirado da página online Chronologie générale, escrita por Yvan Leclerc. Disponível em: <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>. Acesso: 20 set. 2022

Porém, a trajetória do jovem escritor seria abatida por duas tragédias muito próximas temporalmente: em novembro de 1845 seu pai faleceu e seis semanas depois sua adorada irmã Caroline, com apenas 22 anos (que havia se casado e engravidara no mesmo ano), apanhou febre pós-parto e também veio a óbito. Além disso, seu irmão mais velho, Achille, também tinha se casado, o que deixou Flaubert como chefe da família com apenas 25 anos. Contudo, com a morte do pai, herdou uma soma suficiente que deu essa margem para a dedicação exclusiva à literatura. Ele e sua mãe passaram a morar com a órfã de sua irmã e foi assim ao longo de vários anos. Além da família direta, a babá e depois criada, Julie, trabalhou para os Flauberts a partir de 1825 e assim permaneceu até três anos após a morte de Gustave, em 1880. De acordo com Yvan Leclerc²⁵, o autor a homenageia por meio de Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux em *Madame Bovary* na cena dos comícios agrícolas. Esta personagem é uma camponesa idosa que é premiada por sua humildade e dedicação como trabalhadora rural e seus cinquenta e quatro anos de serviço são recompensados com apenas uma medalha de prata ao preço de vinte e cinco francos. O seu papel é o de nítido contraste com o modo de vida de Emma, que durante esse trecho do romance, está dialogando com Rodolphe Boulanger.

Quando Flaubert descreve o porte físico e as vestimentas de Catherine, o autor elabora: “Nada de triste ou enternecido amolecia aquele olhar pálido. Na frequência dos animais, tinha adquirido o seu mutismo e a sua placidez.” (p. 249), dando uma característica como de um bicho irracional que apenas aceita seu destino de forma complacente, de forma a demonstrar que a velhinha não entendia o que estava acontecendo ao seu redor e porque estava sendo chamada ao palanque, assustada pelo volume de pessoas e decorações ao seu redor. “Assim ficava, diante daqueles burgueses desabrochados, aquele meio século de servidão.” (p. 249) - que, segundo Yvan Leclerc, “[...] é a medida do tempo provincial: o “meio século de servidão” de Catherine Leroux decorado em *Madame Bovary* [...]”²⁶. E, ao receber sua medalha, a senhora ainda resmungava: “- Vou dá-lo ao vigário da nossa freguesia, para que me reze missas.” (p. 249), sem intenção de guardar aquele

²⁵ Cronologia geral da vida de Gustave Flaubert escrita por Yvan Leclerc e *Revista Literária*, n° 250, fevereiro de 1988). Texto inserido, revisado e corrigido por Naoko Kasama. Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>>. Acesso: 16 set. 2022.

²⁶ “[...] c’est la mesure du temps provincial : le « demi-siècle de servitude » de Catherine Leroux décorée dans *Madame Bovary* [...]”. <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>>. Acesso: 19 set. 2022

símbolo de reconhecimento pelos seus serviços para si, mas ao invés disso doá-lo com intuito religioso. E, depois o comício terminado, Flaubert ainda fecha o momento com a seguinte constatação mordaz:

[...] agora que os discursos estavam lidos, cada um retomava o seu lugar e tudo voltava ao costume: os patrões repreendiam os empregados, e estes batiam nos animais, triunfantes indolentes que voltavam ao estábulo, com uma coroa verde entre os chifres. (FLAUBERT, 2011, p. 249)

Comparando a situação com a de Catherine que, assim como os animais ganharam uma “coroa” para exibir na mostra agrícola, no caso da mulher foi uma medalha. E embora ambos tivessem esse reconhecimento momentâneo pelos serviços prestados (colocando um ser humano no mesmo patamar de um animal), nos dois casos eles manteriam a mesma posição e a mesma condição até o falecimento, tendo cumprido seu papel de serviçais pelo tempo que foram necessários, não sendo considerados como seres, mas como objetos.

Retomando a trajetória da vida de Flaubert, é importante escrevermos no que toca a sua adolescência. Ele tinha acabado de terminar seu quarto ano no Lycée de Rouen e estava com aproximadamente 15 anos quando, em 1836, o então jovem conheceu e se apaixonou na praia de Trouville por Élisabeth Schlésinger, uma mulher dez anos mais velha que já era casada e possuía uma filha. Ela se torna sua musa, seu amor fantasiado e platônico, seu objeto de adoração por toda a vida e futuro modelo de Madame Arnoux de sua obra *Educação Sentimental*, um romance parcialmente autobiográfico.

Embora em sua adolescência tenha fundado um jornal do qual era o editor principal e começado a escrever diversos contos e relatos históricos e, segundo Sartre (2013), com muita força e engenho, sucesso no estilo e com facilidade, fluidez e eloquência para escrever, Flaubert teria que cursar Direito a desejo de seu pai. Mas, no âmbito literário, durante essa fase de sua vida sua grande inspiração é Lord Byron, grande romântico que teve seu auge de sucesso na França por volta de 1830. Logo, imerso nessas águas profundas de temperamento feroso e febril, segundo o professor da Faculdade de Letras de Paris, Pierre-Georges Castex, “Ele estava predisposto a sofrer o raio que o atingirá em Trouville”

(1960, p. 26, tradução nossa)²⁷. Porém, como era naturalmente jovem demais para que um romance de fato ocorresse em Trouville, foi apenas em a partir de março de 1843, quando já havia trocado Rouen por Paris e já estava na Faculdade de Direito que ele reencontrou os Schlésingers e manteve contato com o casal (Elisa e seu marido) até a morte de ambos, mesmo que de forma esporádica e durante um longo período apenas por correspondência trocada.

Depois dessa mulher, seu envolvimento romântico se deu com Louise Colet, uma escritora que morava em Paris e se tornou amiga e amante de Flaubert quando ela tinha 36 anos e ele 25. A troca de cartas entre ambos é altamente relevante para estudos literários e para a biografia não somente do autor, mas da escritora também, pois ela enviava poemas e romances de sua própria autoria para o crivo do autor. Enquanto ele escrevia *Madame Bovary*, por exemplo, temos diversos momentos que se passam entre suas correspondências que auxiliam a reconstruir o processo de criação da obra.

Também em sua juventude Gustave possuía em seu círculo de amigos o escritor e fotógrafo Maxime du Camp - um dos membros da *Revue de Paris* em 1851 -, com quem fez uma longa viagem ao Oriente, entre 1849 e 1852. Viajam ao Egito e a Jerusalém e, ao retornar, passam por Constantinopla, Grécia e Itália. Lá ele colhe informações e inspiração para escrever, mais tarde, *Salammbô*, uma reconstituição da civilização Cartaginense na época das guerras púnicas. Neste período o autor faz as primeiras versões de *A educação sentimental* e *A tentação de Santo Antônio*. Quando voltou a Croisset, começou na redação de *Madame Bovary*. Após sua publicação em 1857, a obra de estreia logo valeu fama ao autor, tanto pela fatura literária como pelo escândalo que causou e logo ele se viu admitido nos salões literários parisienses, conhecendo irmãos Jules e Edmond Goncourt, George Sand, Théophile Gautier e Ivan Turguêniev.

Flaubert, conquanto ainda pouco conhecido no universo literário, já havia escrito outros temas antes de *Madame*, porém, não havia publicado nenhum romance. Alguns de seus textos são: *Un parfum à sentir* (1836), *Rêve d'enfer* (1837), *La danse des morts* (1838), *Mémoires d'un fou* (1838) e *Smarh* (1839). Somente em 1856, com a publicação de *Bovary* na revista literária de seu colega Du Camp que o

²⁷ "Il est prédisposé à subir le coup de foudre qui va le frapper à Trouville" (CASTEX, 1960, p. 26, tradução nossa).

autor alcançou uma relevância maior - alavancado pelo julgamento que ocorreria no ano seguinte. Também publicou um romance histórico com *Salammbô* (1862), mas sem grande repercussão. Seu projeto de juventude, *L'Éducation sentimentale* (1869), também envolve o período da Revolução de 1848 e nele o autor gostaria de trazer uma espécie de “padrão” da geração da época; este foi mais saudado que a obra anterior, porém não se comparou ao sucesso de *Madame*. Também escreveu *Le Candidat* (1874), *La tentation de Saint Antoine* (1874), *Trois contes* (1877) e, para o teatro, *Le Château des coeurs* (1880) em seu último ano de vida, quando faleceu vítima de uma hemorragia cerebral.

Somente quando já estava doente e com dificuldades financeiras é que o livro *Três contos* ou *Três histórias*, volta a conceder-lhe certo prestígio. Postumamente publicaram alguns de seus rascunhos e contos, como *Bouvard et Pécuchet* (1881) - seu romance inacabado que era desenvolver uma enciclopédia sobre a estupidez humana -, *Par les champs et par les grèves* (1881) - diário de viagem que escreveu com seu colega Maxime Du Camp -, *À bord de la Cange* (1904) e *Dictionnaire des idées reçues* (1911). Além disso, após sua morte sua ampla correspondência com pessoas de seu círculo foi reunida e catalogada e nelas existem importantes fragmentos de seus pensamentos, motivações, angústias pessoais e até mesmo debates filosóficos e literários.

Deste modo, podemos analisar os livros a partir da noção de *Obra Aberta* de Umberto Eco (2015) ao falar da obra como uma “forma” que nasce da fusão multifatorial e orgânica das diversas experiências que a antecedem.

Falaremos da obra como de uma “forma”: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas (ECO, 2015, p. 23-24).

Essa noção se mescla com a de Mikhail Bakhtin (2013) com o conceito de dialogismo, que necessita de relações lógicas e concreto-semânticas que precisam, segundo o autor, materializar-se, podendo ser, por exemplo, nas relações

entre um texto e outro texto (noção de intertextualidade trabalhada por Júlia Kristeva em *Introdução à Semanálise*).

Neste sentido, todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente. A reação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage (BAKHTIN, 1997, p. 218).

Porém, tais relações dialógicas não são apenas as relações entre textos, mas relações entre vozes - como citamos anteriormente com o conceito de polifonia - e como as vozes pertencem a sujeitos, são passíveis de identificação ou não, e por isso *Madame Bovary* pode ser um livro no qual podemos encontrar similaridades e distinções com a sociedade capitalista do século XXI.

2.2 Escrevendo Madame Bovary e sua publicação na *Revue de Paris*

Em carta a Louise Colet, sua amiga, amante e colega escritora, no dia 20 de setembro de 1851, Flaubert escreveu: “Ontem à noite, iniciei meu romance. Agora começo a enxergar dificuldades estilísticas que me horrorizam. Não é nada fácil ser simples.” (FLAUBERT, 1851, carta, tradução de Lydia Davis²⁸). Ao começar seu romance, ao invés de idealizar a figura masculina como herói e a figura feminina como dócil e indefesa, que só vivia pelo amor, o autor parecia desejar escrever um livro que se contrapusesse aos ideais que vigoravam nas artes e literaturas da época, o período do Romantismo.

Flaubert demonstra em seu livro o sujeito exposto aos cenários urbanos e ao ambiente social, querendo não tanto valorizá-lo, mas talvez o

²⁸ “J’ai commencé hier au soir mon roman. J’entrevois maintenant des difficultés de style qui m’épouvantent. Ce n’est pas une petite affaire que d’être simple”. Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-roen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9878&mot=&action=M>>.

Acesso em: 12 mai. 2022

apresenta pelo que realmente era, sem floreios, ao invés da atmosfera bucólica e a constante exaltação à natureza, algo tão presente nos movimentos que antecederam sua publicação, como o Arcadismo ou Neoclassicismo e o Romantismo. O movimento literário que *Madame Bovary* “quebrou” diretamente com os ideais foi o Romantismo, com a obra de Flaubert modificando a forma com que os romances eram escritos.

Com seu surgimento na Europa, ele nasceu por volta de 1768, considerando-se por vezes como marco inicial a publicação em 1774 do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, do alemão Johann Wolfgang von Goethe, e durou até meados de 1836. Esta escola foi a primeira a romper com os valores clássicos e valorizar a subjetividade, o sentimentalismo e o nacionalismo. Segundo Nachman Falbel (2013), “O nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais” (p. 24), o que permitiu uma nova transmutação de valores entre as nações. E a base histórica para que este período do Romantismo tenha surgido são dois “[...] grandes acontecimentos na história da humanidade, ou seja, a Revolução Francesa e suas derivações, e a Revolução Industrial.” (p. 24).

O Romantismo resgatou princípios da Antiguidade Clássica, valorizou os ideais iluministas da Revolução Francesa, louvou o racionalismo, idealizou o amor (geralmente na temática pastoril) e buscou a conciliação entre o homem e os elementos da natureza, valorizando a estética e o momento presente (*carpe diem*). Porém, a escola era burguesa por excelência e abandonou o formalismo da poesia e focou mais na prosa, valorizando um sentimentalismo intenso, por vezes até um pessimismo e melancolia, uma busca de fuga da realidade seguindo para um idealismo - inclusive da mulher amada ou do amor platônico -, além de um egocentrismo exacerbado.

O movimento surgiu como contraponto à eclosão da Revolução Industrial que ocorreu na Europa a partir de 1750, que impeliu diversas inovações ocorridas na indústria do século XVIII. O aumento das grandes cidades e do amplo uso de maquinário faz com que o desenvolvimento e o estímulo dado ao comércio sejam inigualáveis a tudo que havia vindo antes. “Os bancos e os banqueiros incentivam a indústria, desenvolvendo uma técnica de crédito que encoraja os empreendimentos e os negócios industriais através de empréstimos fáceis, às

vezes, em troca de títulos e ações” (FALBEL, 2013, p. 25). É neste período que as transações comerciais não ocorrem mais com o valor metálico, mas passam a serem feitas com a introdução do papel-moeda, títulos de banco e letras de câmbio. Se verifica à época um aumento do capital, que “[...] também é acompanhado de um acréscimo na capacidade de poupança em largas camadas da sociedade, poupança essa aplicada no mercado de capital que experimenta grande impulso nessas condições” (FALBEL, 2013, p. 26).

Esse amplo desenvolvimento econômico-industrial marcou também a vida social, e o individualismo e o *laissez-faire* terão como efeito na França uma reação “[...] contra a estrutura estatal, eliminando os últimos entraves políticos do processo que havia se iniciado com a revolução industrial” (FALBEL, 2013, p. 30). O período revolucionário que se seguiria na França e na Europa como um todo tinham como fundo ideológico para suas teorias o nome genérico de “Filosofia das Luzes”, cujos ideais já são por nós conhecidos.

Portanto, após seu período de “reinado”, o movimento literário que o sucedeu, conhecido como Realismo, teve como propósito construir personagens baseados em pessoas comuns encontradas no cotidiano e não em indivíduos perfeitos, logo, tanto os homens quanto as mulheres das histórias realistas possuem defeitos e interesses não honrosos e morais. O amor e o casamento, os quais eram elementos de felicidade no Romantismo, se transformariam em nada mais do que convenções sociais de aparência e interesse. A rotina dos casais não seria de magia e fantasia, mas sim contaria suas obrigações diárias condicionadas a fatores de classe social, gênero e localidade.

E é durante este momento que, como citamos anteriormente, quando Flaubert começa seus escritos, mesmo sem desejar expressar sua opinião abertamente, demonstra por meio dos rumos que seus personagens tomam o que ele pensava sobre essas instituições. De acordo com Geoffrey Wall, “Para avivar essa fabulação trivial, Flaubert inventou um estilo novo, no qual o erótico, o sentimental e o irônico se entrelaçam em uma tensão perpétua, fazendo-o parecer impessoal e meticulosamente prosaico.” (WALL, 2011, p. 44). E, completado pelo que Lydia Davis cita no prefácio, ao escrever *Madame Bovary* Flaubert possuía o intuito de escrever um romance sobre pessoas vazias.

Não há romantização do tema: aliás, o projeto todo se opõe ao romântico. A heroína, intoxicada de romantismo, acaba mal por causa disso - por causa do seu anseio de sonhos impossíveis, de sua recusa a aceitar o ordinarismo de sua vida e as limitadas possibilidades de felicidade que oferece. (DAVIS, 2011, p. 26).

Por conseguinte,

A própria abordagem que tanto vulnerabilizou o romance à perseguição do governo do Segundo Império tornou-o extremamente radical para a ficção da época: descrevia a vida dos personagens objetivamente, sem a idealizar, sem a romantizar e sem a menor intenção de instruir ou pregar lição moral. O romance não tardou a ser tachado de "realista" pelos contemporâneos e, ainda que Flaubert rejeitasse o epíteto, assim como se recusava a pertencer a uma "escola" literária, hoje seu livro é considerado a primeira obra-prima da ficção realista. (DAVIS, 2011, p. 23).

Um de seus amigos mais íntimo, o poeta e dramaturgo Louis Bouilhet, o desafiou a ir contra a tendência lírica e efusiva que havia visto e detestado em seu rascunho de outro romance, *A tentação de santo Antão* (e embora o colega não tivesse gostado, Flaubert não abandonou esse projeto e viria a publicá-lo anos depois). Bouilhet sugeriu que Flaubert escrevesse sobre um tema bem mundano para seu próximo trabalho e essa provocação realmente incentivou o autor. De fato, a história de Emma foi inspirada em um conjunto de situações da época que misturavam preocupações éticas, morais e políticas das moças provincianas e também expunha a crítica do autor sobre a estupidez pequeno-burguesa. Dois dramas locais em específico que auxiliaram Flaubert a basear a obra:

[...] o adultério seguido de suicídio de uma certa Delphine Delamare, esposa de um funcionário da saúde pública, e o desastroso esbanjamento que levou à ruína financeira de Louise Pradier, a esposa de um escultor que Flaubert conhecia pessoalmente. A terceira influência sobre o romance foi a ficção regional de Balzac, que ele admirava muito. Seria um livro não só sobre uma mulher cujo caráter determinava fatalmente o curso de sua vida como também um livro acerca do lugar em que ela vivia e de seu efeito confinante sobre ela (DAVIS, 2011, p. 24).

Destarte, essa tendência de escrever se valendo de uma representação objetiva dos fatos do cotidiano - mesmo que escritos com técnica e estilo refinados -, foi considerado por alguns pares da época uma obra inaugural do movimento estético que seria chamado de Realismo. Embora tivesse surgido como

uma forma de resposta ao desafio de seu colega Bouilhet, Flaubert, com sua intenção de fazer da obra literária uma representação fidedigna e verossímil da realidade, iria influenciar toda uma geração de artistas do século XIX. Aqueles que seguiram o realismo seriam uma oposição à subjetividade e ao individualismo da tendência artística anterior, o Romantismo, e privilegiariam a objetividade.

Quanto à forma de escrever, Flaubert não queria seguir a linguagem do romantismo, com suas preocupações estéticas exacerbadas. Ele desejava escrever de forma “perfeita”, em busca da “palavra certa, precisa”, *le mot juste*. No prefácio de Lydia Davis desta mesma edição da Penguin, a autora constata por meio da leitura de suas cartas com a amante Louise Colet que tal método lhe era trabalhoso e afetava seu ritmo, de maneira que sua produção não seguia um padrão - ora era “[...] uma página por semana, uma a cada quatro dias, treze em três meses, trinta em três meses, noventa em um ano.” (p. 22). Tal perfeccionismo o leva a descartar uma grande quantidade de material e a conservar poucas páginas para a versão final de *Madame*, que levou aproximadamente quatro anos e meio para ser finalizada, em março de 1856.

O autor redigiu diversos esboços da obra e é possível encontrar na íntegra aproximadamente 4.500 páginas no domínio <www.bovary.fr> - páginas essas que foram transcritas por voluntários sob a direção de Yvan Leclerc, no Centro Flaubert da Universidade de Rouen - e estão conservadas fisicamente na Biblioteca Municipal de Rouen. A obra em sua versão final - dependendo da editora - ficou com 402 páginas. A sucessiva revisão e edição do autor o levou a cortes intensos na busca de remover do texto qualquer informação que permitisse chegar a conclusões erradas, e ele frequentemente optou pela versão mais objetiva e menos lírica de seus escritos.

A abordagem e o estilo de Flaubert foram as ferramentas utilizadas pelo escritor como forma de expor seu desprezo pela burguesia, tendo ciência de que fazia parte dela. Esse desdém incluía determinadas características, como descrito por Lydia Davis (2011), envolvendo “a superficialidade intelectual e espiritual, a ambição crua, a cultura rasa, o apego às coisas materiais, a cobiça e, acima de tudo, um tolo arremedo de sentimentos e crenças” (p. 25). O autor conseguiu expor com objetividade irônica os indícios da cultura de seu tempo.

“Flaubert ergue um espelho diante da classe média e da classe média baixa da época, com todos os seus pequenos hábitos, modas, modismos” (p. 26).

A forma que o escritor atingiu com a obra final significa que a “[...] omissão de uma frase ou oração que deixava a passagem ligeiramente ambígua ou enigmática, ou simplesmente abriam espaço para uma suposição (errônea).” (p. 38) foram removidas. Como dito por Geoffrey Wall (2011) na Introdução da mesma edição: “Ele queria evitar principalmente o deplorável estilo caudaloso, tão tranquilizador para o leitor burguês cujo gosto, na ficção, tinha sido formado pelos seus grandes precursores: Walter Scott, Balzac, George Sand e Victor Hugo.” (p. 44)

O recurso de escrever sobre a própria classe e permitir que a população se visse nas palavras impressas no papel não foi inaugurado por Flaubert. De acordo com Muniz Sodré (1988) em seu livro *Best-Seller: a Literatura de Mercado*, o texto modelar da literatura de massa, *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, lançado na primeira metade do século XIX, foi um exemplo de romance - ou novela - que refletia uma faceta da sociedade parisiense que, quando ela mesma se viu escrita naqueles parágrafos, desencadeou uma reação na população “a ponto de se dizer que *Os mistérios de Paris* é uma das causas prováveis da insurreição de 1848 na França” (p. 8). O livro de Sue

É o tipo de matéria narrativa capaz de encantar um público burguês sequioso de entretenimento e emoções fáceis. Isto efetivamente acontece. Mas, à medida que avança a narrativa, o próprio proletariado acaba se reconhecendo nas descrições feitas por Sue, identificando-se com os personagens e ampliando o raio de alcance social da novela. [...] (SODRÉ, 1988, p. 7-8).

Bom, retomando o escritor Flaubert francês, o veículo que este optou por publicar sua primeira grande obra foi a *Revue de Paris*. Ela foi uma revista literária francesa fundada em 1829 por Louis-Désiré Véron, que depois de apenas dois anos, deixou a revista para dirigir outra, a *Ópera de Paris*. A *Revue* deixou de ser publicada em 1970. Nela houve importantes publicações, tais quais: *L'Élixir de longue vie* e *Sarrasine* de Honoré de Balzac em 1830 e depois a segunda parte de *La femme de trente ans* em 1831. Na época de *Madame*, quem estava como gerente da revista desde 1853 era Léon Laurent-Pichat, colega de Flaubert. E foi nesta posição que tanto ele quanto Flaubert foram levados à justiça em 1857, juntamente

com seu impressor, Auguste-Alexis Pillet. Os motivos pelos quais a obra se tornou motivo de processo contamos no próximo tópico.

2.3 Enredo de *Madame Bovary* e suas temáticas

Enfim adentramos nas páginas que compõem a obra *Madame Bovary*. Com um enredo relativamente curto em personagens, mas cada um tendo papel relevante para a história; afinal, Flaubert escreveu cada frase pensando na forma exata que o leitor deveria lê-la, sem deixar margens para algo que não fosse sua intenção. Geoffrey Wall (2011) o explica na introdução da obra na impressão da Penguin:

Na nova era da produção de massa, em um mundo de ficção barata, grosseira, fabricada em grande quantidade, cada frase do romance devia declarar a enormidade do trabalho empregado na sua criação. Devia ser um item de luxo gratuitamente acrisolado e minuciosamente detalhado. Sua mãe observou, com acerto, que a busca da oração perfeita lhe ressecava o coração (WALL, 2011, p. 45).

Além disso, os personagens podem ser interpretados como importantes apontamentos acerca da moral, desejo, melancolia, consumo, infidelidade, enfim, diversos costumes e temáticas são abordados e paralelos são passíveis de serem estabelecidos com a sociedade da época da história (supostamente o livro ocorre nas décadas de 1830 e 1840, no reinado de Luís Filipe (1830-1848)), com a de nossa sociedade do início do século XXI.

O romance possui 35 capítulos, cada qual com dez páginas, sendo dividido em três partes situadas respectivamente em Rouen e Tostes, em Yonville-l'Abbaye, e em Yonville, Rouen e Yonville, cidades inventadas (com exceção de Rouen), que se situa do norte da França (vide Figura 1 que inserimos no Capítulo I para melhor localização da história). Quando os Bovary saem de Tostes e vão para a outra cidade no interior, Flaubert explica que a região é dividida por um rio em duas fisionomias distintas: “tudo que está à esquerda é pastagem; tudo que está à direita é lavoura” (p. 155), demonstrando que a história é na província de fato, bem distante do *glamour* da capital. O autor ainda complementa: “Está-se aqui nos

confins da Normandia, da Picardia e da Ilha da França, região bastarda onde a língua é sem sotaque, como a paisagem é sem caráter” (p. 156).

A seguir expomos alguns personagens do enredo e adicionamos um breve resumo sobre eles (com a ressalva de que alguns de menor relevância para a narrativa que foram omitidos): Charles Bovary, casado uma segunda vez (após ficar viúvo) com Emma Bovary, que é a verdadeira Madame Bovary do título do livro, a protagonista do romance, filha de um fazendeiro do interior; Rodolphe Boulanger, um solteirão astuto e rico que seduz Emma e se torna seu primeiro amante; Léon Dupuis, auxiliar do tabelião, que é inicialmente amigo de Emma e depois seu segundo amante. Lheureux, um agiota astuto e vendedor de comissão que não possui escrúpulos. Homais, o farmacêutico de Yonville, homem pomposo que representa o epítome do burguês que Flaubert despreza e que vive entrando em discussões religiosas com o padre de Yonville, Bornisien; Lestiboudois, o faz-tudo e sacristão da mesma igreja e Justin, o adolescente que é assistente na farmácia de Homais e é secretamente apaixonado por Emma. A Sra. Bovary “original”, mãe de Charles e o Sr. Bovary, pai de Charles e o Sr. Rouault, o pai de Emma (a mãe da jovem morreu quando ela ainda era adolescente e morava no convento). O Secretário de Estado sob a Restauração, Marquês de Andervilliers, um nobre que convida os Bovary para um baile em seu castelo após Charles curá-lo de um abscesso na boca.

O mendigo cego, um homem deformado que a sra. Bovary encontra várias vezes na estrada entre Rouen e Yonville e que pode ser interpretado como um símbolo da Morte ou do Diabo; Berthe, a única filha dos Bovary; Binet, o coletor de impostos de Yonville; Madame Lefrancois, dona da pousada na mesma cidade; Heloïse Dubuc, primeira esposa de Bovary; Félicité, segunda empregada de Emma, pois a primeira, Nastasie, é demitida; Mestre Guillaumim, o advogado de Yonville para o qual Léon trabalhava e Emma pede ajuda no fim do livro, perto de sua derrocada. Hivert, o cocheiro de Yonville; Hippolyte, o criado da pousada cujo pé o Sr. Bovary e Homais tentam operar, sem sucesso e é preciso chamar Canivet, o médico da cidade vizinha que é chamado para a operação de Hippolyte após esta dar errado; Lariviere, um grande médico de Rouen que chega tarde demais para tentar salvar a vida de Emma. Mademoiselle Lempereur, a professora em Rouen que supostamente dava aulas de piano para Emma. Catherine Leroux, uma camponesa

idosa premiada na Mostra Agrícola. Tuvache, o prefeito de Yonville e Vincart, um bancário que trabalha junto com Lheureux nas suas transações financeiras.

Ora, segundo Vladimir Nabokov (2018), para analisar *Madame Bovary* como Flaubert desejava, é preciso separar a obra “em termos de estruturas (*mouvements*, em suas palavras), linhas temáticas, estilo, poesia e personagens” (p. 174). Porém, para nosso problema de pesquisa, iremos nos ater a expor a forma com que as personagens se relacionam com a sociedade criada por Flaubert dentro de sua obra ficcional e como eles reproduzem atitudes consideradas imorais e hereges.

A protagonista Emma Roault - que mais tarde se tornará uma das senhoras Bovary que o livro apresenta -, por exemplo, possui características de heroína e anti-heroína e o autor explora com acuidade a condição psicológica dela, que sofre de crises existenciais e pensamentos considerados depressivos, além de tédio, melancolia, um forte desejo de consumir e pertencer a uma realidade e classe que não era a sua; além dos impasses da moral e religião que entram em conflito em sua vida.

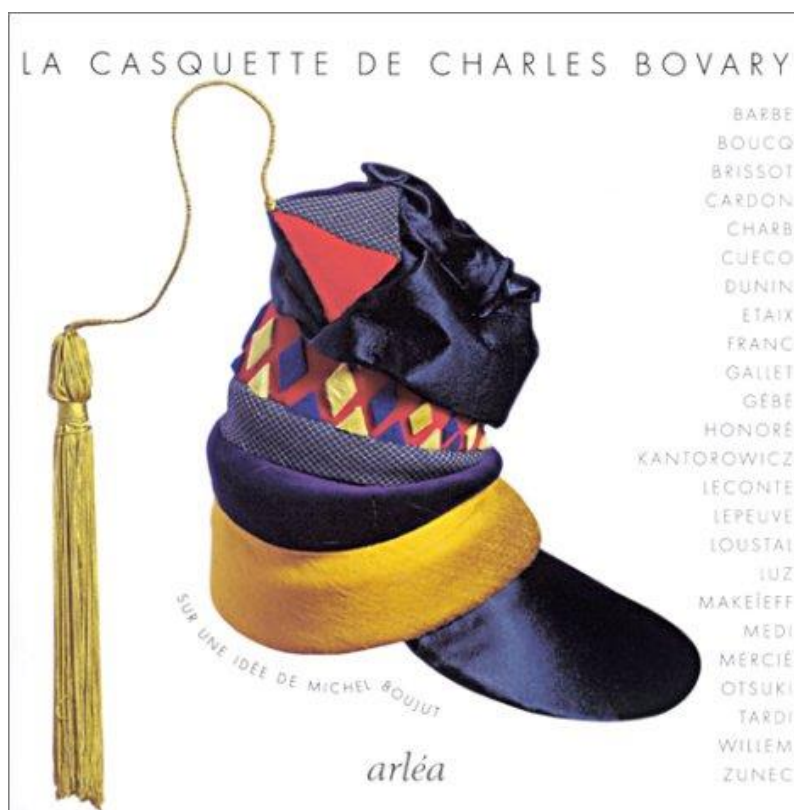
O romance, como citamos anteriormente, foi publicado de forma seriada a partir do final do ano de 1856 na revista literária *Revue de Paris* e leva o título de *Madame Bovary*. A partir dele já temos uma temática interessante e essencialmente sugestiva a ser pensada: nas regras de etiqueta da sociedade da época, quando uma mulher se casava, seu sobrenome era substituído e passava a ser o de seu marido, no caso o de Charles era Bovary. Porém, ao longo do livro, não conhecemos apenas uma madame cujo último nome era esse, mas três senhoras o possuem: a primeira - e podendo ser considerada a verdadeira - é a mãe de Charles; depois, sua primeira esposa, Heloïse Dubuc, também é uma senhora Bovary - embora seja escrita apenas com seu sobrenome de solteira, e em terceiro lugar temos Emma - que nos é apresentada pela primeira vez como srta. Emma Rouault, cuja história é a principal contada no livro.

O fato de a obra ter este título já é interessante de efetuar debate, pois essa subjetividade pode nos demonstrar o ponto de vista do papel social da mulher, que Flaubert em sua história propositalmente quis deixar subjugada ao marido - embora a história principal seja ao redor dos sentimentos dessa mulher no papel de esposa, pouco sabemos sobre Charles. A exploração deste espaço - quem Emma é

realmente e a máscara pública de sra. Bovary - é uma ferramenta que o autor utiliza para satirizar com os papéis sociais da época.

Ora, a obra começa com um narrador que não faz parte da história e cumpre o papel de apenas introduzir um “garoto do campo” com roupas estranhas que não lhe serviam direito que entra em uma sala de aula de nível menor do que sua idade. E, de todos os detalhes de sua vestimenta, a mais excepcional é o *casquette* (Figura 2) desse jovem. Ela é importante para a narrativa, pois Flaubert descreve nela o que Charles representa. Uma invenção estapafúrdia que um jovem do campo tenta utilizar para tentar se mostrar mais apessoado e galante, pois acredita que é o que se usava em uma aula de aula com crianças ricas.

Figura 2 - *La Casquette de Charles Bovary* (Michel Boujut) (2002)



Legenda: Capa do livro de Michel Boujut. <<https://www.amazon.com.br/Casquette-Charles-Bovary-Michel-Boujut/dp/2869595972>>. Acesso: 19 set. 2022.

Charles, em sua época sozinho na cidade, gostava de Jean-Pierre Béranger (1780-1857), que foi um poeta nacional francês popular e moderadamente subversivo do início do século XIX e que, segundo as notas ao final do livro da editora Penguin, “Flaubert coloca a “admiração por Béranger” no topo da lista de coisas que ele repudiava imediatamente nas pessoas.” (p. 486), logo, uma forma velada de expor sua opinião em um personagem que nos é inspirado a pena ao longo de todo o romance.

A temática feminina também pode ser debatida pautada no livro, embora não tenha sido um mote para sua escrita à época. Durante séculos as mulheres foram consideradas como objetos, tratadas como posse perante ampla maioria dos homens, sendo integradas em suas narrativas apenas como inspiração, “fins para um meio”, utilizadas nas artes apenas para a criação de personagens idealizadas, constituintes de obras literárias, teatrais, musicais etc. As mulheres não eram consideradas “pessoas reais”, com falhas, sentimentos e desejos próprios, pois deveriam conter apenas aquilo que a sociedade lhes impunha como correto e perfeito.

De acordo com Michelle Pernot (2009), foi na passagem do século XVIII para o XIX que as mulheres foram obrigadas a reclusão como jamais visto antes. Nesse período se concebia a mulher em funções bem delimitadas, mas todas eram centradas em um ponto: a família. Seja como mãe, como esposa totalmente devota, pudica, frágil e passiva, a mulher existia efetivamente apenas na esfera privada, nunca atuando na esfera pública, pois as mulheres deviam ser protegidas do mundo exterior (o público), pois elas “[...] só podiam ficar confinadas em espaços privados, devido à sua fragilidade biológica, e o próprio privado se revelara frágil frente à politização e à transformação pública do processo revolucionário.” (PERNOT, 2009, p. 46).

Dessa forma, o que era retratado da classe feminina nas artes não condizia com grande parcela da realidade. As lentes com as quais os homens enxergavam as mulheres impedia que de fato conseguissem ver quem elas eram, com seus verdadeiros sonhos e desejos, já que estas eram associadas ao “interior” e eram definidas exclusivamente por essa característica, a reclusão. Segundo Bonnici e Zolin (2009), ao estudar obras literárias consideradas canônicas, é possível notar inquestionável equivalência entre sexo e poder:

[...] as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. Ambas são construídas sobre os alicerces da política, baseados nas relações de poder (BONNICI; ZOLIN; 2009, p. 217).

Por exemplo, Emma é vista primeiramente no papel de filha e nos é descrita por meio do narrador observador, que reconta o momento no qual Charles Bovary, já um oficial de saúde e casado, vai até a fazenda dos Bertaux para cuidar da perna quebrada do sr. Rouault, pai de Emma. Inserimos aqui este primeiro trecho, com tradução de Mário Laranjeira: “Uma jovem mulher, com vestido de merino azul guarnecido de três babados, veio ao terraço da casa para receber o sr. Bovary, a quem fez entrar na cozinha, onde flamejava um grande fogo.” (FLAUBERT, 2011, p. 90). A forma com que o escritor descreve o fogo aceso na cozinha já nos anuncia a paixão que Emma pretende despertar/despertará no médico, nos dando um indício de que a jovem mulher já não era pura em suas aspirações. E, em seguida, quando vão obter talas para cuidar da fratura do paciente, temos a seguinte cena:

[...] enquanto a criada rasgava lençóis para as bandagens e a srta. Emma tentava costurar almofadinhas. Como ela demorou para encontrar o seu estojo, o pai perdeu a paciência; ela não respondeu nada; mas, enquanto costurava, furava os dedos, que levava logo à boca para chupar. Charles ficou surpreso com a brancura das unhas dela. Estavam brilhantes, finas na ponta, mais limpas do que os marfins de Dieppe, e cortadas em forma de amêndoa. Sua mão, entretanto, não era bonita, não bastante clara, talvez, e um pouco seca nas falanges; era longa também demais, e sem moles inflexões de linhas nos contornos. O que tinha de bonito eram os olhos; embora fossem castanhos, pareciam negros por causa dos cílios, e o seu olhar chegava às pessoas francamente com uma ousadia cândida. (FLAUBERT, 2011, p. 91).

A descrição idônea de Emma como mulher perfeita é maculada com certas características deixadas, possivelmente, como pistas pelo autor para o que ocorrerá com a jovem no futuro. Temos, por exemplo, um erotismo sutil quando Emma chupa seus dedos para estancar o sangramento da costura, demonstrando mais do que a superfície cândida nos deixa ver; e, como detalhe físico, sabemos que

suas mãos não são bonitas e o que realmente se destaca são os olhos escuros que carregam certa ousadia.

Na próxima cena, após feito o curativo no sr. Rouault, lemos um pouco mais da descrição física de sua filha e, dentre suas características femininas e delicadas, um comentário sobre sua indumentária chama a atenção: “[...] Ela usava, como um homem, passado entre dois botões do corpete, um *lorgnon* de tartaruga.” (FLAUBERT, 2011, p. 92). Aparenta ser somente um fato secundário essa mera descrição da indumentária de Emma, porém, basta lembrarmos que em se tratando de obras literárias de qualidade, como a de Flaubert, nenhum fato é “secundário”. Ele era um perfeccionista, escrevendo e editando à exaustão o romance de forma que a minúcia e a vivacidade das descrições da obra não deixam margem para imprecisão. Com tais características vagamente pinçadas, o autor nos mostra uma face da personagem que não é tão perfeita, e que o motivo do futuro infeliz da protagonista já estava fadado, graças a esses detalhes que apontam para um lugar no qual as coisas não darão certo no futuro.

Dessa forma, é possível crer que o autor tinha em certo nível um intuito moralizante com a obra, de causas e consequências, no qual a personalidade de Emma acarretaria sua própria derrocada. Então, embora Flaubert tenha a escrito como uma mulher que “rompe” com a dominação masculina de Charles, a personagem tem um final trágico, o que pode ser caracterizado como uma “moral” que corresponde à lógica: “pessoas más terão finais maus”. Além disso, até o momento dentro do livro já tivemos duas observações que “masculinizam” a personagem: suas mãos longas e seu modo de utilizar o lornhão.

Tal noção pode ser corroborada pelo que sugere Mario Vargas Llosa (2015) em *A orgia perpétua*, de que na obra flaubertiana, os gestos e comportamentos de protagonista são permeados por uma ideia de virilidade. “Em Emma, a virilidade não é só uma função que ela assume para preencher um vazio, mas também uma ambição de liberdade, uma maneira de lutar contra as desgraças da condição feminina.” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 54). E conquanto até então tenhamos tido contato com a figura da futura sra. Bovary apenas por uma construção transcrita dos olhares externos sobre ela, no decorrer do romance a narrativa se altera e o foco narrativo do livro passa a ser o de discurso indireto livre, algo inaugural. Dessa forma, passamos a conhecê-la pelo que a própria Emma narra

de si (porém, na realidade, não é a Emma que fala de si, mas o narrador que faz uso do discurso indireto livre que expõe o que ela pensa de si, a imagem que pensa ter), e só então descobrimos sua complexidade, suas razões, seus sonhos e seus desejos.

Abrindo uma breve explicação, essa questão do foco narrativo em *Madame Bovary* é amplamente discutida, pois inaugura o discurso indireto livre. Segundo Ligia Chappini Moraes Leite (2002), Flaubert “costuma ser apontado como exemplo de maestria na composição da “narrativa objetiva”, ou da história que parece contar-se a si própria [...]” (p.34-35). *Madame* é utilizado por alguns pensadores para ilustrar a categoria do “narrador onisciente”, pois é nesta obra em que há uma impressão de objetividade e de neutralidade feita não somente por meio do narrador onisciente neutro, mas também vem de sua “alternância com outras categorias [...]: a *onisciência seletiva* e a *onisciência múltipla*” (p. 35) Segundo a autora, Flaubert é o criador do estilo *indireto livre* (grifo da autora), pois este “preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma.” (p. 29).

A partir desse momento notamos como a personagem é fundamentalmente ambígua, pois ao longo da história, enquanto foge dos tipos idealizados da conduta feminina burguesa da França do século XIX, ela assume “atitudes e enfeites tradicionalmente considerados masculinos.” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 53). Além disso, ao se casar com Charles e se tornar senhora Bovary, suas relações conjugais também são invertidas: ele é completamente submisso, enquanto ela é dominante. Conforme a relação vai amadurecendo, Emma amplia seu domínio e cuida de todos os âmbitos da vida a dois, desde questões domésticas até as financeiras, sendo assim, a chefe da família, tomando a função do senhor, pai e marido, não a de esposa.

Partindo do contexto histórico francês do século XIX que citamos anteriormente, em que as mulheres não dispunham de outros papéis além dos focados na família (seja como filhas, esposas ou mães), podemos fazer um paralelo e analisar esses pontos semelhantes na história de outra personagem insatisfeita com seu casamento que é Julie, da obra romântica *A mulher de trinta anos*, de Honoré de Balzac. A comparação de Emma com Julie é plausível pois todo escritor

após a morte de Balzac em 1850 estava sujeito a comparações e a ficar na sombra do autor.

O contexto da publicação deste livro é difícil de reconstituir, devido ao longo período no qual Balzac ficou retocando o texto – de 1828 a 1842 -, dividindo-o em fragmentos e o publicando de forma dispersa, até reunir o conjunto de seis partes em 1842, para a Editora Furne, só então recebendo o título final conhecido até hoje. É importante sabermos desse panorama para compreendermos alguns aspectos da personalidade de Julie, pois na introdução de Paulo Rónai (1979) sobre a obra, o estudioso já nos adverte sobre a grave falta de unidade essencial e íntima das personagens da história que sofrem, de um episódio para o outro, alterações dramáticas e inexplicadas em suas psicologias e formas de agir. Abrimos espaço aqui para comparar ambas as personagens, pois tanto Julie quanto Emma sofrem o mesmo trauma: românticas e cheias de idealizações, casam-se por amor; porém, dentro do matrimônio, desiludem-se e se tornam mulheres infelizes. Com o passar do tempo, buscam consolo na maternidade (que era um papel esperado delas) ou em amantes (um tabu para a época de apenas ser concebido na vida das mulheres, quanto dirá escrito). Cada uma lida à sua maneira com as escolhas que fazem, as traições que cometem e a culpa que disso acarreta, até que o peso de suas ações cobra o preço e ambas encontram um destino trágico.

Quanto a inversão de papéis entre Emma e Charles, situação similar ocorre com Julie, agora casada com Victor d'Aiglemont. Há uma troca entre a jovem e seu marido, indo contra os valores burgueses da época.

Contudo, em casa, o sr. d'Aiglemont era modesto e instintivamente sentia a superioridade da mulher, se bem que ela fosse muito jovem; e desse respeito involuntário nasceu um poder oculto que a marquesa se viu forçada a aceitar, apesar de todos os seus esforços para repelir-lhe o fardo. Conselheira do marido, dirigia-lhe os atos e a fortuna. Essa influência antinatural foi para ela uma espécie de humilhação e a fonte de muitos pesares que sepultava em seu coração. Acima de tudo, seu instinto, delicadamente feminino, dizia-lhe que é muito mais belo obedecer a um homem de talento do que conduzir um tolo, e que uma esposa jovem, obrigada a pensar e agir como homem, não é nem mulher nem homem, abdica de todas as graças de seu sexo, ficando privada de sua fraqueza, e não adquire nenhum dos privilégios que as nossas leis concederam aos mais fortes. Sua existência continha uma ironia bem amarga [...] (BALZAC, 2012, p. 536).

Realmente, nesse trecho Balzac deixa evidente o papel de cada sexo naquele momento da história (pós queda de Napoleão) e ele enuncia os deveres de cada um por meio da Julie, pois ela tinha todos os costumes internalizados. Porém, há inversão desses papéis no romance, e a obediência do homem para com a mulher, sendo algo antinatural para a sociedade francesa da época, deixa Julie em um limbo e influencia nos sentimentos já negativos que tinha para com o marido, afinal, a jovem não tinha o desejo de assumir as funções viris do esposo (diferentemente de Emma, que almejava tomar a iniciativa, graças a sua personalidade impulsiva, audaciosa e transgressora).

Outro aspecto que podemos analisar que envolve essa troca de papéis das duas personagens com cargos masculinos influencia as relações extraconjugais que ambas desenvolvem no decorrer dos livros. Ao buscar consolo de sua vida infeliz, Julie encontra em Lorde Arthur Grenville, médico que passava embaixo de sua janela a cortejando, um excelente candidato para apaziguar sua tristeza. Descrito pelo narrador com traços femininos, cujos modos, sentimentos e caráter possuía tantas afinidades com os da protagonista, podemos notar que a masculinização que Julie sente consigo mesma é algo horrível, pois a despersonaliza, mas, em Arthur, a feminilização é uma característica interessante e almejável para a jovem, porém que também é perigosa.

Perigosa porque o homem da burguesia do século XIX deveria ser viril, ao passo que o lorde, justamente por conta dessa certa feminilidade, não conseguiu se estruturar dentro da sociedade, não fez o que era esperado dele e não se encaixou. O destino de Granville é o típico caso romântico, pois ele se apaixona perdidamente por Julie, mas quando ela o dispensa (para se manter virtuosa, algo do qual se orgulha muito), ele não consegue esquecê-la e, não aguentando a dor da separação, adocece de amor e no final morre pela mesma causa.

Enquanto isso, Emma busca o romance que lia em seus livros desde que era uma adolescente de quinze anos e crê tê-lo encontrado em seu marido; contudo, já sabemos que Charles não a satisfaz, o que dá margem para enamorar-se por um estagiário de tabelião, Léon Dupuis. A princípio, neste primeiro momento, madame Bovary não toma nenhuma atitude acerca dessa paixão, porque tinha orgulho de “ser virtuosa” e de fazer esse pequeno “sacrifício” de manter-se fiel (ao contrário de Julie, que realmente deseja ser assim, para Emma é apenas uma

fachada, pois seus apetites “viris” são muito mais fortes do que essa retidão feminina e eles irão se apoderar dessas vontades). Contudo, avançando no romance, ela reencontra León - ambos em outra fase da vida - e só então que o adultério entre eles é consumado.

É neste momento que vemos novamente a troca de atribuições, com Emma sendo a personalidade dominante e León o dominado.

[...] Ele não discutia as ideias dela; aceitava todos os seus gostos; ele se tornava a amante dela mais do que ela a dele. Ela tinha palavras ternas com beijos que lhe roubavam a alma. Onde é que ela aprendera essa corrupção, quase imaterial à força de ser profunda e dissimulada? (FLAUBERT, 2011, p. 396).

Mas, com o tempo, ela não deixa espaço para que o amante seja ele mesmo, pois “[...] assim que nota um sintoma de debilidade no homem, passa a assumir as funções viris e impõe a ele atitudes femininas. Em suas relações com León, por exemplo, os dois logo trocam de papel e ela toma todas as iniciativas [...]” (VARGAS LLOSA, 2015, p. 54). Dessa forma, Emma logo se enfada do amante, justamente porque ele aceitou com facilidade essa inversão que ela impõe, o que a deixa frustrada e a leva a desprezar León.

Apresentamos aqui três situações semelhantes que estas duas protagonistas vivenciaram em suas histórias; todavia, conseguiríamos elaborar ainda mais paralelos, caso o trabalho permitisse tal divagação. O que é interessante destacar para nós aqui é que, enquanto Julie de certo modo “escolhe” (logicamente uma questão de escolha muito relativa, já que ela agia apenas dentro do que a sociedade lhe permitia/impunha) manter seu papel de boa mãe e de esposa até o final de sua vida, falece de forma trágica, mas beatífica, pagando por seus pecados e encontrando a justiça divina, por assim dizer. Um final moralizante que Balzac deu à protagonista. Em contraponto, Emma opta por encerrar sua própria existência, o que já é considerado pecado grave para a Igreja (que tinha uma grande relevância na França, como citamos no Capítulo I), e comete tal ato devido a impossibilidade de viver com as ilusões que criou e os papéis que quis interpretar, morrendo de forma lenta, dolorosa e nada romântica. Tais mortes aparentam condizer com o que cada autor queria transmitir com sua obra, embora Flaubert não desejasse criar algo moralizante em seu livro, o fim de Emma não é

agradável ou idealizado, o que corrobora com a noção de que se você faz o mal, irá “colher o mal”.

Em outro momento, Emma, ao assistir uma ópera de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, baseada no romance de Walter Scott, *A noiva de Lammermoor* (1819), se vê nela representada devido “as angústias pelas quais quase morrera” (p. 334) - de seu coração quebrado por Rodolphe Boulanger -, e ali “ela se reencontra nas leituras de sua juventude, em pleno Walter Scott” (p. 332), um dos grandes representantes do Romantismo. A moça também se aliena ao assisti-la, pois “[...] Emma não queria ver nessa reprodução suas dores nada mais do que uma fantasia plástica, boa para distrair os olhos, e até sorria interiormente com uma pena desdenhosa [...]” (p. 335), que é algo comum na sociedade capitalista que “mói” o trabalhador e esgota sua força de trabalho, resultando na busca por algo que só alivie a mente e ajude a dissociar da realidade.

É esta representação literária que constrói para nós uma personagem que é simultaneamente capaz de nos fazer sentir compaixão, mas também julgá-la. Emma Bovary não nos gera simpatia a todo instante. O leitor pode oscilar entre momentos de amor e ódio para com a personagem, de reconhecimento e distanciamento, afinal, ela é uma mulher ambiciosa e impulsiva, desejosa de sentir amor e felicidade, porém incapaz de sentir empatia por alguém e de ter atos altruístas. A construção da escrita de Flaubert a torna um bom exemplo de mito literário da pequena burguesia da época, partindo do significado dado por Raymond Trousson (1988), em que este mito

Tanto é o depósito deixado no espírito de todos os homens de uma dada época, como expressão de uma mentalidade, de uma visão do mundo individual, ou ainda, como Nerval, uma imagem do mundo interior do escritor. E, uma vez mais, os significantes dissolvem-se, acabando o mito por abarcar todas as categorias do imaginário [...] a literatura fantástica, o maravilhoso, os contos de fadas ou a utopia (TROUSSON, 1988, p. 15-16).

Para Roger Chartier e Daniel Roche (1995), na história do livro um dos progressos que implicaram em novas perspectivas foi a de que o livro deixa de ser considerado “[...] portador da novidade estética ou intelectual” e foi substituído “[...] pela ambição algo prometeana de fixar o que escreve ou lê uma sociedade inteira. Desde então, o livro não é mais somente essa arma privilegiada do combate dos

humanistas ou do Iluminismo, mas ainda o espelho dos arcaísmos de um tempo” (p. 99).

Assim sendo, a visão de mundo de certa forma “objetiva” que Flaubert escreveu começa por contar a história de um jovem menino tímido de classe média em seu primeiro dia de aula. Descobrimos que seu nome é o que designa o sobrenome do título do livro: Charles Bovary. E logo na primeira vez que ouvimos a voz desse menino, o autor faz um trocadilho que, segundo as notas de Mário Laranjeira, “talvez se trate de uma agourenta antecipação da sina conjugal de Charles” (p. 485), pois o rapaz, com muita vergonha, se apresenta de forma tão balbuciante e apressada que o som sai como “Charbovari”, que, em um francês deformado pelas crianças que queriam tirar mais sarro ainda do novato, ouvem *Charivari*, que era uma ação feita envolvendo casamentos considerados inconvenientes (como será o de Charles).

Temos um breve vislumbre de sua formação acadêmica e de sua feitura como homem provinciano: segue os planos de seus pais para a carreira - a qual não consegue ter bom desempenho - e é casado por decisão e escolha de sua mãe. É neste momento de sua vida, como homem casado com uma senhora mais velha que nos aparece como sra. Heloïse Dubuc - e não com o sobrenome Bovary -, que há um chamado médico para Charles atender em uma fazenda próxima e somente então que encontramos a protagonista, a então srta. Emma Rouault, filha do homem que precisava do auxílio para sua saúde. Essa mulher jovem, bonita e delicada é objeto de afeição do médico, porém não passa disso, até que a esposa de Bovary morre subitamente e ele se descobre na posição de cortejar novamente alguma dama. É então uma questão de tempo até Charles e Emma se enamorarem e se casarem.

A jovem sonhadora pequeno-burguesa, requintada demais para a simples vida provincial em que nasceu - e que é sua realidade - é filha única de um fazendeiro e em sua juventude foi educada em um convento, no qual cresceu e aprendeu os bons costumes cristãos (tão próprios da França) e desde jovem ela já possuía sua cultura letrada baseada em uma literatura romântica e sentimental. Porém, após se casar, a moça percebe que Charles é um homem simples e tipicamente interiorano, sem ser o príncipe encantado de seus sonhos. Conforme trecho de Flaubert (2011):

Antes de se casar, ela achava ter amor; mas não tendo chegado a felicidade que deveria resultar desse amor, era preciso que ela tivesse se enganado, pensava. E Emma buscava saber o que exatamente se entendia na vida pelas palavras *felicidade*, *paixão* e *embriaguez*, que lhe tinham parecido tão belas nos livros (FLAUBERT, 2011, p. 114).

A partir deste momento, temos cenas em que nos é apresentada a insatisfação de Emma dentro do matrimônio, o que não é comum para as heroínas românticas da época e, mesmo que ela tente se convencer de que é feliz, de que está apaixonada, “à medida que mais se estreitava a intimidade da vida deles, dava-se um desapego interior que a desligava dele.” (p. 122), até que sua voz é pela primeira vez ouvida no romance por meio do discurso direto e ela fala: “Por que, meu Deus, eu fui me casar?” (p. 125). E se Emma já estava insatisfeita com toda sua situação, após visitar a casa do marquês de Andervilliers (que fora paciente de Charles em uma ocasião) em Vaubyessard, a sra. Bovary fica com um “buraco em sua vida” e se resignou de forma melancólica a sua realidade, porém, sem nunca deixar de sonhar com a aristocracia e com a alta sociedade de Paris. Seu afinco é tanto que a jovem compra um guia da capital, assina um jornal feminino de moda, *La Corbeille* e um jornal de informação sobre a vida parisiense, o *Sylphe des Salons*, “lê Balzac e Georges Sand, procurando neles lenitivos imaginários para as suas cobiças pessoais. Mesmo à mesa, trazia o livro e virava folhas enquanto Charles comia falando com ela” (p. 141). Seus devaneios são tão profundos que,

Quanto mais as coisas, aliás, eram vizinhas, mais a sua mente se desviava delas. Tudo que a cercava de imediato, o campo enfadonho, pequenos burgueses imbecis, mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um acaso particular em que ela se encontrava presa, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país das felicidades e das paixões (FLAUBERT, 2011, p. 142).

Ao final da primeira parte do livro - que é dividido em três - descobrimos que Emma está grávida e prestes a mudar de cidade, saindo do povoado de Tostes e indo para Yonville-l'Abbaye, e mesmo com isso, os novos ares e um futuro bebê, ela não se sente realizada no casamento, nem como mãe, nem em sua vida como um todo. Emma espera a todo momento algum evento que irá levá-la para seu mundo ideal ou que o amor tão sonhado irá surgir de maneira incrível e arrebatadora. Porém, quando nada muda e os dias seguem todos o mesmo padrão,

Emma se encontra cada vez mais angustiada e frustrada, e é então que ela irá buscar de qualquer maneira uma forma de encontrar a felicidade e sua liberdade, e essa resposta se dá para ela no adultério.

Emma encontra primeiro no jovem Léon Dupuis, escrivão para o tabelião de Yonville, uma centelha de romance, contudo, ela evita um caso com este charmoso rapaz e a relação é meramente platônica, mas “o que a retinha, por certo, era a preguiça ou o espanto, e o pudor também” (p. 201), não um arrependimento ou vergonha. Mesmo assim, logo em seguida ela se vangloria de seu altruísmo, como se tivesse feito uma ótima ação ao negar de fato um envolvimento físico com Léon, mas verdadeiramente o desejando. E é interessante notarmos que a relação só finda de fato quando o escrivão parte para Paris e não porque Emma decidiu parar de se envolver com o jovem.

Porém, conforme a história passa, não temos a mesma negação de Emma com Rodolphe Boulanger, um atraente, rico e jovem mulherengo. É nele que a fantasia romântica da sra. Bovary de fato floresce e é consumada. A protagonista realmente se apaixona de corpo e alma por esse homem que ela jura ser a sua alma gêmea - sendo que a efetiva profundidade dessa relação é pura criação de sua mente, pois a verdadeira personalidade do seu novo amante não é vista pela mulher que deseja mais do que tudo um amor como aqueles que ela lia nos romances que Flaubert critica. Contudo, a reação de Emma ao cometer adultério não é a esperada de uma mulher cristã (falaremos mais desta cena no Capítulo III, pois é uma das cenas citadas no julgamento de Flaubert que geram a culpa do livro ser uma ofensa à moral e aos bons costumes).

Enquanto a moça tinha essa visão de amor, Rodolphe, inveterado mulherengo, só queria usar Emma pela sua beleza e ingenuidade. Novamente, a relação termina quando a mulher deseja realmente fugir com o amante. Num arroubo de paixão, ela pede que ele a leve embora, porém é o amante que a recorda sobre como fariam isso, afinal, havia Berthe, filha dela com Charles, para considerar. O fulgor de Emma era tanto que esta deixaria até mesmo sua filha para trás (o que por si só já é um ultraje e quebra com a expectativa de boa mãe). Ela teve de pensar por alguns minutos sobre o que poderia fazer, ao que ela responde: “Nós ficaremos

com ela, que se há de fazer?” (p. 299), o que em francês no original fica “tant pis!”²⁹, que é uma expressão idiomática francesa que pode ser traduzida no sentido mais fatalista como uma resignação decepcionada, podendo ser algo como um “fazer o quê”, “tanto pior” etc. E depois, enquanto toma as decisões sobre os próximos passos para sua fuga, “[...] em tudo isso, nunca entrou em questão a sua filha” (p. 303).

Todavia, o envolvimento é muito grande e Rodolphe simplesmente desaparece da vida da mulher. O final deste caso é mais bruto e melancólico, pois Emma adoece severamente e entra em um estado apático por muito tempo. Não há um final feliz no livro, relembremos que Flaubert queria mostrar a realidade do jeito que é, sem floreios. Não há arrependimento nem por Emma, nem por Rodolphe, mesmo depois de tudo que causou e a jovem depois de ter traído seu marido. Não há redenção ou pedidos de desculpas honesto, e este foi um dos motivos para o romance ter sido considerado cruel e imoral, por não apresentar saída para a miséria humana. O estilo realista de Gustave Flaubert pode, a nosso ver, ser bem observado neste curto excerto do capítulo 9 da Primeira Parte do romance:

Mas era principalmente nas horas das refeições que ela não aguentava mais, naquela salinha do andar térreo, com a lareira que fumegava, a porta que rangia, as paredes que suavam, as lajotas úmidas; todo o amargor da existência lhe parecia servido em seu prato e, com a fumaça do caldo, subia-lhe do fundo da alma como outras tantas baforadas de esmorecimento. Charles era lento para comer; ela beliscava umas avelãs, ou então, apoiada nos cotovelos, brincava com a ponta da faca, fazendo riscos na toalha encerada (FLAUBERT, 2011, p. 149-150).

Este trecho consegue ilustrar a combinação de realismo e subjetividade emocional de Flaubert que mencionamos no tópico anterior. A atenção dada a pequenos detalhes do cotidiano, por mais enfadonhos e desagradáveis que sejam, exemplificam nesta passagem o tom subjetivo que o autor dava ao banal, na medida em que nos leva a sentir o desgosto e a frustração de Emma. Os paralelos entre a importância do mundo dos objetos para com os pensamentos de Emma é enfatizada ao longo de todo o romance, nesta cena, por exemplo, pelas conexões das exalações da alma da protagonista com o vapor da carne servida no prato. Flaubert liga emoções a objetos exatamente dessa maneira ao longo de toda a obra. Os

²⁹ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary – Moeurs de Province*. Paris. Louis Conard, 1910. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Madame_Bovary/Texte_entier. Acesso em: 20 set. 2022.

detalhes das cenas e os retratos agudamente psicológicos deviam ser precisos e vivos para o autor.

Ao tornar as emoções inseparáveis dos objetos, ele nega a Emma seu único desejo: escapar do mundo físico que ela habita e viver a vida que ela imagina, ligando-a ao consumismo de forma irreparável. Neste simples ato de jantar com seu marido, a vemos presa entre objetos que a repugnam. Porque Flaubert também não nos deixa escapar do ambiente de Emma e nos obriga a notar todas as suas imperfeições, compartilhamos a frustração e a claustrofobia da protagonista, o que pode desenvolver sentimentos paradoxais com a mulher que ora deseja se encaixar nos papéis sociais que a sociedade impõe a ela e ora deseja seguir seus desejos, por mais imorais que estes sejam.

E mesmo depois de seu romance com Rodolphe ter ruído, ela não se impede de tentar novamente buscar essas alegrias do coração quando a oportunidade surge novamente com Léon e é consumada dessa vez em uma carruagem fechada que percorre Rouen. Em paralelo a este novo romance, a esposa de Bovary continua se endividando ao comprar itens para si e para sua casa de forma irresponsável e vã. Cada vez mais acompanhamos o declínio de Emma para seu trágico fim. A dama não encontrava felicidade no casamento e busca no adultério satisfazer-se. Junto a isso ela buscava também a realização pessoal por meio dos bens materiais. Ao longo de toda a história vemos uma íntima vinculação entre o amor e o dinheiro; não se pode falar de um sem mencionar o outro. Segundo Llosa (2015),

Amor e dinheiro se apoiam e se ativam mutuamente. Emma, quando ama, precisa rodear-se de objetos bonitos, embelezar o mundo físico, criar em torno de si uma decoração tão suntuosa quanto seus sentimentos. É uma mulher para a qual o gozo não é completo se não se materializa: projeta o prazer do corpo nas coisas e, por sua vez, as coisas acrescentam e prolongam o prazer do corpo (LLOSA, 2015, p. 52).

Madame Bovary consumia freneticamente, comprava presentes caros para os amantes, era ela quem pagava as contas dos restaurantes (a questão masculinizante que o mesmo autor discute). Todo gasto, todo o consumo era mais uma de suas tentativas de alcançar a felicidade e a plenitude. Essa é outra temática que podemos ler na obra, pois a cobiça material e a insatisfação de Emma com sua casa e com suas roupas é outra camada para sua já tristeza para com seu marido e

a profissão dele, para com sua criada, sua filha, enfim, com toda sua vida; tudo que ela faz e pensa é uma busca incessante pelo refinamento que desejava. O mercador Lheureaux, com muito tato, sabe exatamente como satisfazer esses caprichos de Emma e a jovem cria diversas dívidas que embora o vendedor saiba que ela não tenha como pagar, o que precipitou sua queda, não deixa de ir lhe visitar e incentivar a ter coisas refinadas. E é por não suportar mais a ruína financeira que se abate sobre sua vida que ela escolhe a morte, pois não vê qualquer outra saída (ela até tentou pedir ajuda a Léon, Rodolphe e cidadãos de Yonville, mas não obteve sucesso). Logo, embora o livro não tenha uma moral claramente explícita na fala de um personagem, Emma foi julgada e criticada pelos moradores da cidade e foi punida com a máxima que alguém poderia pagar: com sua vida.

CAPÍTULO 3 - IMPACTOS SOCIAIS E POLÍTICOS DE MADAME BOVARY

3.1 O julgamento de Flaubert

No capítulo anterior fizemos um breve apanhado histórico, social e religioso da França desde a Revolução Francesa para tentarmos ter um vislumbre de como a moral e os bons costumes sempre estiveram atrelados ao governo francês, sendo a base da monarquia ou da República vigentes. Logo, por consequência, tudo que fosse passível de ferir essa sociedade era suprimido ou censurado, feito por meio dos mecanismos do Estado que se certificavam que as publicações respeitassem o que deveria ser lido pelas pessoas e ser de conhecimento comum. Porém, veio a Revolução e o que deveria ser uma sociedade de pensamento livre e igualdade se provou em certos aspectos uma continuação dos ideais monárquicos. Como escreveu Honoré de Balzac em *Ilusões Perdidas*: "Portanto, na França, tanto em matéria de lei política como de lei moral, todos desmentiram o ponto de partida no ponto de chegada, suas opiniões por seu comportamento, ou o comportamento por suas opiniões." (BALZAC, 2011, p. 664).

Alguns revolucionários tornaram-se cúmplices de uma aristocracia que eles criticavam, o que levou a uma reação militarizada com o golpe de 18 de Brumário, mas que perdeu novamente o poder de governar e foi substituído pela Monarquia de Julho (60 anos após a Revolução Francesa). E então, devido a um movimento operário ocorreu a Revolução de Fevereiro em 1848 (que citamos brevemente no capítulo anterior ao mencionarmos o impacto do livro de Eugène Sue na classe trabalhadora), o que levou um presidente eleito pela primeira vez à França, instaurando a Segunda República Francesa. Porém, como não poderia haver um segundo mandato, este leva a outro golpe de Estado e instaura o Segundo Império Francês com Napoleão III, e é neste momento que *Madame Bovary* começa a ser publicado, em 1856. Contudo, o desenrolar jurídico só viria após o término da publicação seriada na revista *Revue de Paris*. Achamos importante analisarmos este desdobramento da obra pois concordamos com a visão do historiador Dominick LaCapra em seu livro *Madame Bovary on Trial* (2018):

A relativa negligência do julgamento de Flaubert é lamentável dado seu status como um evento importante por si só e como uma instância crucial da

recepção de um grande texto: *Madame Bovary*. Os julgamentos em geral são, é claro, instâncias notáveis da recepção social de fenômenos culturais. Eles atestam a maneira como esses fenômenos são lidos ou interpretados em uma instituição social decisiva e as convenções hermenêuticas que nela operam. Eles nos dizem algo sobre a forma como advogados e juízes são treinados para ler. E, na medida em que a retórica forense se baseia em uma apreciação precisa das expectativas de uma audiência que os advogados tentam convencer ou persuadir, um julgamento também pode ser um índice de convenções ou normas de leitura no grande público, pelo menos em um nível “oficial” de consciência (LACAPRA, 2018, p. 15-16, tradução nossa)³⁰.

O julgamento de Flaubert ocorreu de 29 de janeiro a 7 de fevereiro de 1857. O escritor foi acusado, como citamos no final do tópico 2.2, juntamente a Léon-Laurent Pichat, diretor da revista *Revue de Paris*, onde a história foi publicada pela primeira vez de forma episódica e com censura em certos trechos³¹, e Auguste-Alexis Pillet, o segundo impressor da revista. O romancista foi representado pelo advogado Antoine-Marie-Jules Senard e o promotor imperial foi Pierre Ernest Pinard, que julgou o livro sob a acusação de “desacato à moral pública e religiosa e aos bons costumes”. Segue trecho retirado da *Gazette des tribunaux* de 9 de fevereiro de 1857 com a acusação:

O tribunal dedicou parte da audiência da última semana aos trâmites de uma ação movida contra MM. Léon Laurent-Pichat e Auguste-Alexis Pillet, o primeiro gerente, o segundo impressor da coleção de periódicos *La Revue de Paris*, e M. Gustave Flaubert, homem de letras, todos os três acusados: 1° Laurent-Pichat, de ter, em 1856, publicando nas edições de 1 e 15 de dezembro da *Revue de Paris* fragmentos de um romance intitulado *Madame Bovary*, em particular, vários fragmentos contidos nas páginas 73, 77, 78, 272, 273, cometeram os delitos de desacato à moral pública e religiosa e aos bons costumes; 2° Pillet e Flaubert terem, Pillet imprimindo para que fossem publicados, Flaubert escrevendo e entregando a Laurent-Pichat para serem publicados, os fragmentos do romance intitulado *Madame Bovary*, acima designado, auxiliado e assistido, com conhecimento, Laurent-Pichat nos fatos que prepararam, facilitaram e consumaram os delitos acima mencionados, e de terem se tornado cúmplices desses delitos previstos nos

³⁰ “The relative neglect of Flaubert’s trial is unfortunate given its status as an important event in its own right and as a crucial instance of the reception of a major text: *Madame Bovary*. Trials in general are of course noteworthy instances of the social reception of cultural phenomena. They attest to the way these phenomena are read or interpreted in a decisive social institution and to the hermeneutic conventions operative therein. They tell us something about the way lawyers and judges are trained to read. And, to the extent that forensic rhetoric is based upon an accurate appreciation of the expectations of an audience that lawyers attempt to convince or to persuade, a trial may also be an index of conventions or norms of reading in the larger public, at least on an “official” level of consciousness” (LACAPRA, 2018, p. 15-16).

³¹ Não encontramos na íntegra nem em formato online a *Revue de Paris* que contém os trechos de *Madame Bovary*.

artigos 1 e 8 da lei de 17 de maio de 1819, e 59 e 60 do Código Penal (PINARD, 1857, Tradução nossa)³².

O romance foi publicado no período das edições de 1 e 15 de outubro, 1 e 15 de novembro e depois 1 e 15 de dezembro de 1856. Segundo a transcrição do julgamento, as passagens marcadas do romance (que continha cerca de 300 páginas) foram as das páginas: 73, 77 e 78 (da edição n.º 1 de Dezembro) e 271, 272 e 273 (na edição de 15 de dezembro de 1856). Esses trechos foram considerados incriminatórios e enviados como prova de que Flaubert era culpado por expor sem reservas situações de baixa moral para a sociedade.

E, mesmo com a censura, o escândalo estava feito, e o interesse dos leitores se inflamou ainda mais do que se houvesse sido apenas mais um livro publicado. O julgamento em si durou apenas um dia, o 29 de janeiro, porém a oficialização da absolvição pela Sexta Corte Correccional do Tribunal do Sena tanto do autor quanto da revista foi apenas uma semana depois, no dia 7 de fevereiro de 1857.

Flaubert não foi perdoado por Pierre Pinard, que criticou o autor pelo realismo e desmoralização envolvendo o adultério feminino, a crítica ao clero nos diálogos entre o farmacêutico e o padre e à burguesia (como expusemos brevemente no capítulo 2). Em agosto do mesmo ano, por exemplo, Charles Baudelaire seria julgado por *Flores do Mal* (1857) perante o mesmo tribunal e pelo mesmo promotor, porém, enquanto *Madame Bovary* é absolvida, *Les Fleurs du mal* foi condenado. Todavia, em ambos os julgamentos, a culpa pelo excesso de realismo é encontrada de forma idêntica.

De acordo com Lydia Davis (2011), “Em abril, quando publicado em livro, o romance trazia uma dedicatória extra a Marie-Antoine-Jules Senard, o enérgico e eloquente advogado de Rouen encarregado de defendê-lo” (p. 23). A

³² “Le tribunal a consacré une partie de l'audience de la huitaine dernière aux débats d'une poursuite exercée contre MM. Léon Laurent-Pichat et Auguste-Alexis Pillet, le premier gérant, le second imprimeur du recueil périodique La Revue de Paris, et M. Gustave Flaubert, homme de lettres, tous trois prévenus : 1° Laurent-Pichat, d'avoir, en 1856, en publiant dans les n° des 1er et 15 décembre de la Revue de Paris des fragments d'un roman intitulé Madame Bovary et, notamment, divers fragments contenus dans les pages 73, 77, 78, 272, 273, commis les délits d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes moeurs; 2° Pillet et Flaubert d'avoir, Pillet en imprimant pour qu'ils fussent publiés, Flaubert en écrivant et remettant à Laurent-Pichat pour être publiés, les fragments du roman intitulé *Madame Bovary*, sus-désignés, aidé et assisté, avec connaissance, Laurent-Pichat dans les faits qui ont préparé, facilité et consommé les délits sus-mentionnés, et de s'être ainsi rendus complices de ces délits prévus par les articles 1er et 8 de la loi du 17 mai 1819, et 59 et 60 du Code pénal” (Tradução nossa).

edição da Penguin que usamos de referência neste trabalho conta com esta dedicatória datada do dia 12 de abril de 1857 ao ex-presidente da Assembleia Nacional e antigo ministro do Interior, e Flaubert escreve o seguinte: “Passando por vossa magnífica defesa, a minha obra adquiriu para mim mesmo como que uma autoridade imprevista”.

É notável que durante o julgamento alegadamente Flaubert proferiu a célebre frase à pergunta sobre quem seria Madame Bovary: “Emma Bovary c’est moi” (Emma Bovary sou eu). Tal frase suscita o debate que, segundo análise de Jean-Paul Sartre (2013),

No mundo social dos significantes-significados, o Ego de Flaubert pode muito bem saltar para fora dele para animar lá fora uma personagem estranha a quem Gustave empresta, com ou sem razão, um caráter idêntico ao seu em circunstâncias radicalmente diferentes (mas que representam sua própria história) e sobre o qual ele diz então: *sou eu*. O Rapaz sou eu. Madame Bovary sou eu. Estranha ligação do autor a si mesmo: voltaremos a isso, pois ela caracteriza uma relação muito definida do escritor com a escrita e todo um setor das Letras. Observemos apenas que ele não diz: Eu sou Madame Bovary; esse julgamento seria uma afirmação lúcida; a superação rumo ao objeto e a reexternalização da interioridade ocorreriam no sentido da atividade racional mas, por isso mesmo, a frase faria prever um romancista lamentável. Bem pelo contrário: esse neutro, a Bovary, *isso*, o penetra de fora e se descobre ser ele em sua passividade ou, se preferimos, ele próprio é essa grande criatura deitada entre as linhas e que somente o ato de outro poderá reerguer (SARTRE, 2013, p. 173).

Fora este detalhe, Baudelaire também analisa em seu prefácio da obra que para Flaubert escrever esta obra-prima “só restava ao autor [...] despojar-se (tanto quanto possível) de seu sexo e se fazer mulher” (p. 13). O poeta afirma que Flaubert não conseguiu deixar de bombear seu sangue viril nas veias de sua criatura e que a sra. Bovary permaneceu um homem em seu cerne. “[...] esse andrógino bizarro manteve todas as seduções de uma alma viril em um encantador corpo feminino” (p. 13).

Também é interessante observarmos que Gustave Flaubert, enquanto redigia *Madame Bovary*, escreveu uma carta no dia 16 de janeiro de 1852 a Louise Colet discutindo a respeito do romance e escreveu o seguinte:

O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem vínculo externo, que se sustentasse por si mesmo pela força interna de seu estilo, como a poeira se mantém no ar sem que seja sustentada, um livro que quase não tivesse argumento ou, ao menos, cujo

argumento fosse quase invisível, se fosse possível. As mais belas obras são as que possuem menos matéria; quanto mais a expressão se aproxima do pensamento, quanto mais a palavra adere a ele e desaparece, mais bela ela é. Creio que o futuro da Arte está nestes caminhos (FLAUBERT, 1852, página virtual, tradução nossa)³³.

Embora possuísse essa intenção, ficou claro para o extenso rol de pensadores e leitores que tiveram contato com a obra *Madame* que o livro é sim sobre o cotidiano, e nem por isso é sobre nada; e embora escrito de maneira que o argumento pareça inexistente, na verdade a obra escancara um pedaço da realidade social da França provincial do século XIX que muitas vezes era deliberadamente esquecida.

Para Michelle Perrot (2009), a pesquisa da vida privada possui uma disparidade de fontes, pois há o hábito de privilegiar as categorias urbanas, “o privado rural, fixado no folclore, escapa na maioria das vezes. Na cidade, é a burguesia que concentra os olhares” (p. 11). Segundo Yvan Leclerc, ao escrever seu romance, Flaubert possuía consciência do efeito social que seu livro causaria na sociedade da época, que seria o de escandalizar o público, e temos uma espécie de vislumbre da reprimenda que será sofrida pelo autor dentro do próprio livro, às vezes em pequenos trechos, como em: “[...] o padre declarou que via a música como menos perigosa para os costumes do que a literatura.” (FLAUBERT, p. 326), ou quando a mãe de Charles Bovary discute com ele sobre proibir Emma de ler “livros ruins”.

- Sabe do que a sua mulher está precisando? - retomava a mãe Bovary. - Ocupações forçadas, trabalhos manuais! Se ela fosse como tantas outras, forçadas a ganhar o pão, não teria esses vapores, que lhe vêm de um monte de ideias que enfia na cabeça e da ociosidade em que vive.
- No entanto, ela se ocupa - dizia Charles.
- Ah! ela se ocupa! Com quê? Com ler romances, maus livros, obras que são contra a religião e em que se zomba dos padres com discursos tirados de Voltaire.
Então ficou resolvido que se impediria Emma de ler romances (FLAUBERT, 2011, p. 221).

³³ “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air, un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l’expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c’est beau. Je crois que l’avenir de l’Art est dans ces voies” (FLAUBERT, 1852, página virtual). Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9900&mot=&action=M>>. Acesso em: 08 mai. 2022

E depois, novamente: “[...] a sra. Bovary mãe [...] não foi a menos escandalizada das burguesas. Muitas outras coisas lhe desagradaram: primeiro, Charles não tinha escutado os seus conselhos para a interdição dos romances [...]” (p. 297). Flaubert cita ao longo de toda a obra quais seriam esses livros e as personagens que a jovem Emma lia e que foram “responsáveis” por moldar-lhe a personalidade, e o autor aproveita para colocar entre esse rol de leitura da personagem aqueles que ele admira e os que despreza.

O momento em que o narrador conta sobre o passado de Emma é a primeira vez em que vemos a personagem em primeiro plano, sem ser sob a ótica de outrem, e é feito de forma muito significativa e pormenorizada, para que conheçamos essa formação cultural da moça e entendamos sua relevância para sua construção como mulher. O narrador onisciente faz novamente sua aparição e narra: “Ela havia lido *Paul et Virginie* e tinha sonhado com a casinha de bambu [...]” (p. 115), romance de Barnardin de Saint-Pierre publicado em 1788. Ambientado em uma ilha tropical, essa obra conta uma idílica história de amor infantil e juvenil, seguida de separação e da morte prematura da heroína - talvez uma pista que nos é dada, ainda mais para quem já conhece esta história de Saint-Pierre, sobre o que viria a ocorrer com a nossa heroína, Emma?

Em seguida, o autor narra que quando a menina completou treze anos o pai da ainda srta. Rouault a levou para ser educada num convento e, no dia em que foi deixá-la no local, dormiram em um albergue na cidade. Flaubert, sutil em sua ironia, enuncia que os pratos do jantar que eles comeram naquela refeição eram pintados com representações da história de La Vallière (Luísa Francisca de La Baume Le Blanc (1638-1715), conhecida também como Mademoiselle de la Vallière, que foi uma famosa amante do rei Luís XIV da França). A comicidade está no fato de que, prestes a entrar num mundo de santidade e abnegação, Emma está comendo em pratos nos quais se “[...] glorificavam todas as religiões, as delicadezas do coração e as pompas da corte.” (p. 115), podendo ser uma analogia dos “pratos” sendo os romances que a jovem lia e tirava dali suas ideias férteis sobre amor.

Esse chiste com a pureza do casamento e da mente da própria Emma pode ter sido apercebido como impróprio para a sociedade da época, pois a jovem seria criada dentro de um convento, uma atmosfera religiosa e casta, mas em sua

mente o que realmente a atraía não era o Deus católico nem os sacramentos, mas sim a “atmosfera cálidas das classes”, o “‘langor místico’ que se exala dos perfumes do altar, do frescor das pias de água benta e do clarão das velas.” (p. 115). E, a respeito da ironia, temos o seguinte estudo no livro *Ironia e o irônico*, de D.C. Muecke (2008), em que o autor afirma que

Se, no século XIX pós-romântico, o conceito predominante era o da ironia niilista, o conceito que predomina no século XX parece ser o de uma ironia que é relativista e mesmo reservada. Lemos que a ironia é uma “visão de vida que reconhecia ser a experiência aberta a interpretações múltiplas, das quais *nenhuma* é simplesmente correta, que a coexistência de incongruências é parte da estrutura da existência” (MUECKE, 2008, p. 47-48).

Assim, olhando pela ótica da época, as acusações a Flaubert eram compreensíveis, pois ironizava uma realidade do Segundo Império que era feita “vista grossa” para não ser reconhecida à existência por aqueles que faziam parte do alto escalão e viviam pelas aparências e *status quo*. O autor demonstrou, sob diversos aspectos, como um casamento - considerado o maior objetivo para as moças direitas da sociedade burguesa -, na verdade era infeliz e não satisfazia uma mulher tão comum. Embora ficcional, Emma era comum e esta mulher era um ser que possuía desejos - considerados invisíveis. Além disso, ela possuía ideais ultra românticos que ela absorvia da leitura que fazia à época e que era compatível às damas - obras essas que o autor ridiculariza sem disfarçar em *Madame Bovary* devido ao seu “caráter fantasioso e insosso”, segundo Flaubert.

O pretexto da pintura feita pelo escritor na escrita de Emma é sensualizada e nós a vemos pela primeira vez pela ótica de seu marido simplista, Charles, um jovem médico sem graça que sempre esteve sob firme controle das esposas - tanto de sua primeira, Heloïse, quanto de Emma. Enquanto este era devoto a esposa, Emma passa a odiá-lo e passa a se sentir encarcerada. Somado a isto, ela acreditava ter aspirações e um refinamento incompatível com o possível de existir no interior da França e tendo como renda apenas o que seu marido recebia. Então, ela passa a tentar viver esses sonhos e fantasias ao manter casos amorosos com homens de “gostos mais refinados”, que a retiravam de sua realidade mesmo que momentaneamente, e consumir de forma irresponsável os produtos que o comerciante comissionado e agiota sem escrúpulos, o senhor Lheureux (significado

da palavra em francês para “feliz”, sendo com uma intenção irônica de Flaubert ao nomeá-lo assim) a vendia. Ele é a causa de Emma ter entrado em dívidas infinitas e eventualmente levando o casal à falência, precipitando assim o suicídio da sra. Bovary.

Dessa forma, é interessante notar que os argumentos da acusação, de que Madame Bovary seria uma obra ofensiva à moral, aos costumes e à religião, parecem dirigir-se à “pessoa” de Emma, e não ao próprio Flaubert, mas ao seu texto que, de certa forma, personificava essa parte menos polida da sociedade puritana francesa. O Ministério Público acusa a personagem como se ela fosse uma mulher real. Os excertos que apresentaremos neste trabalho da transcrição do julgamento, intitulado “Ministère Public Contre M. Gustave Flaubert” encontra-se no site La Bibliotheque Electronique de Lisieux, reproduzido de um exemplar (coleção parcial) de Madame Bovary publicada em Paris pela Editions de Cluny na coleção Cluny Classic Library em 1947³⁴.

Qual é o título da novela? Madame Bovary. É um título que não diz nada por si só. Há um segundo entre parênteses: Moeurs de Province. Mais uma vez, este é um título que não explica o pensamento do autor, mas dá uma dica dele. O autor não queria seguir este ou aquele sistema filosófico verdadeiro ou falso, ele queria fazer pinturas de gênero, e você verá que pinturas!!! Sem dúvida é o marido quem começa e termina o livro, mas o retrato mais sério da obra, que ilumina as outras pinturas, é obviamente o de Madame Bovary (PINARD, 1857, tradução nossa).³⁵

A primeira acusação é um questionamento acerca dos sentimentos de Emma para com seu marido:

Senhores, Madame Bovary amava o marido ou tentava amá-lo? Não, e desde o início há o que se poderia chamar de cena de iniciação. A partir deste momento, outro horizonte se abre diante dela, uma nova vida lhe aparece. O dono do Château de la Vaubyessard deu uma grande festa. Havia convidado o oficial de saúde, havia convidado sua esposa, e havia para ela uma iniciação a todo o ardor do prazer! Ela tinha visto o duque de Laverdiere, que tinha tido sucesso na corte; ela havia dançado com um visconde e experimentado uma perturbação desconhecida. A partir daquele

³⁴ La Bibliotheque Electronique de Lisieux. Disponível em: <<https://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm>>. Acesso em: 07 out. 2022.

³⁵ “Quel est le titre du roman? Madame Bovary. C'est un titre qui ne dit rien par lui-même. Il en a un second entre parenthèses: Moeurs de province. C'est encore là un titre qui n'explique pas la pensée de l'auteur, mais qui la fait pressentir. L'auteur n'a pas voulu suivre tel ou tel système philosophique vrai ou faux, il a voulu faire des tableaux de genre, et vous allez voir quels tableaux !!! Sans doute c'est le mari qui commence et qui termine le livre, mais le portrait le plus sérieux de l'œuvre, qui illumine les autres peintures, c'est évidemment celui de madame Bovary.”

momento, ela viveu uma nova vida; seu marido, tudo ao seu redor, tornou-se insuportável para ela. (PINARD, 1857, tradução nossa)³⁶

Tal trecho é importante para notarmos como Flaubert criticava a própria burguesia provinciana - da qual fazia parte - ironizando a forma que Emma, uma mulher desse interior fora da esfera parisiense e das grandes festas e bailes, almeja possuir uma vida que não lhe pertence e lhe parece tão atraente, vendida nos romances sentimentais que consumia (e são considerados obsoletos pelo autor) e vivenciada momentaneamente no baile no Château La Vaubyessard a convite do Marquês d'Andervilliers. A acusação de que ela não ter seriamente tentado amar o marido e que considera a vida doméstica medíocre e arrastada e que sonha com fantasias de luxo mostram a faceta gananciosa da personagem que o procurador condena. O fato da mulher estar insatisfeita com sua realidade é motivo de condenação.

Em seguida, Pinard reconta as três “quedas” da jovem esposa, como que uma queda para a tentação - podendo evidenciar o peso da religião, como na oração católica do Pai Nosso em que se pede à Deus proteção para não deixar os fiéis caírem em tentação: “Et ne nous soumetts pas à la tentation, mais délivre-nous du Mal”³⁷, em português sendo: “E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do Mal”. A primeira seria com o jovem escrivão do tabelião, Léon Dupuis, não há a consumação do amor entre o casal, mas há uma primeira oportunidade que só não ocorre pois o homem teve de sair de Yonville. A segunda queda se passa com um homem mais maduro, de trinta e quatro anos e temperamento brutal, Rodolphe Boulanger, e este sim obteve sucesso em suas tentativas de tomar Emma como amante. Após apenas três encontros com a jovem, ele consegue seduzi-la, o primeiro sendo nas Feiras Agrícolas, depois no segundo momento quando ele a visita na própria casa e a terceira que é de fato a queda, quando eles saem a cavalo.

³⁶ “Messieurs, madame Bovary a-t-elle aimé son mari ou cherché à l'aimer? Non, et dès le commencement il y a ce qu'on peut appeler la scène de l'initiation. A partir de ce moment, un autre horizon s'étale devant elle, une vie nouvelle lui apparaît. Le propriétaire du château de la Vaubyessard avait donné une grande fête. On avait invité l'officier de santé, on avait invité sa femme, et là il y eut pour elle comme une initiation à toutes les ardeurs de la volupté! Elle avait aperçu le duc de Laverdière, qui avait eu des succès à la cour; elle avait valsé avec un vicomte et éprouvé un trouble inconnu. A partir de ce moment, elle avait vécu d'une vie nouvelle; son mari, tout ce qui l'entourait, lui était devenu insupportable.”

³⁷ Trecho do Pai Nosso, oração católica, retirada do site Église catholique en France. Disponível em: <<https://eglise.catholique.fr/approfondir-sa-foi/prier/prieres/372214-notre-pere/>>. Acesso em: 22. out. 2022.

O choque após essa segunda queda do encontro dos dois amantes e a traição de Emma com Charles já seria o suficiente para chocar os bons costumes da época, mas depois ainda vemos a rotina de ambos, suas visitas e trocas de juras de amor infundáveis, até chegar ao ponto de Emma planejar abandonar tudo e fugir com ele. Contudo, Rodolphe percebe a enrascada e decide cortar totalmente a relação com a mulher. A partida do amante, que não desejava compromisso e se despede covardemente por meio de uma carta um dia antes dos planos de escape deles, deixa Emma Bovary totalmente atordoada e doente.

Nesse segundo momento Emma, seriamente febril após a partida de seu primeiro amante que de fato a tocou carnalmente, busca conforto na Igreja Católica - visto que em sua juventude ela havia encontrado acolhimento dentro do convento - e até mesmo recebe a comunhão na missa - algo que, segundo a Doutrina aplicada aos fiéis católicos, é proibido para aqueles que cometeram adultério, um pecado objetivamente grave, e quem está em pecado grave não pode receber a comunhão eucarística, devendo se confessar e sair da situação de pecado em que vive para voltar a comungar.

Esse movimento religioso de Emma a auxilia a sair do estado de inércia em que se encontrava e a personagem relembra seus bons dias no convento e decide ser devota a Deus com o mesmo ardor que antes dirigia ao amante Rodolphe. O promotor reage a este trecho com a segunda acusação que retiramos do livro *Deslocamento do Feminino* de Maria Rita Kehl (2008): “Voluptuosa um dia, religiosa no dia seguinte, nenhuma mulher, mesmo em outras regiões, mesmo sob os céus da Espanha ou da Itália, murmura a Deus as carícias adúlteras que ela endereçava a seu amante (p. 379)” (p. 133)³⁸.

É interessante observarmos que o peso da religião na vida de Emma possui diferente importância, a depender da situação na qual se encontra. Quando Emma estava em sua adolescência no convento e recebe a informação de que sua mãe havia morrido, por exemplo, o autor reconta que ela chorou muito nos primeiros dias e teve atitudes reflexivas, porém, o sentimento que ficou foi o de satisfação interna, porque ela acreditava ter chegado na primeira tentativa do “[...] raro ideal das existências pálidas, a que nunca chegam os corações medíocres” (p. 119). O

³⁸ Voluptueuse un jour, religieuse le lendemain, nulle femme, même dans d'autres régions, même sous le ciel d'Espagne ou d'Italie, ne murmure à Dieu les caresses adulteres qu'elle donnail à l'amant.

luto se torna uma experiência estética e ela tenta ficar imersa nessa sensação lendo Alphonse Lamartine, um poeta lírico romântico imensamente popular e que Flaubert considerava ridiculamente fácil (mostrando novamente quão raso é o conhecimento de Emma, que reproduz o que é comum nos círculos burgueses da época). Quando o sogro faleceu, avançando na história, temos também uma reação deslocada e fria, pois ela gostaria de ficar refletindo sobre seus encontros com Léon e não entra no luto do marido e da sra. Bovary mãe, sendo indiferente às emoções fúnebres dos dois.

Outro exemplo do peso da religião na vida da mulher é no primeiro momento em que ela e Léon estavam na fase de flertes verbais e nada de concreto havia ocorrido entre eles, podemos perceber, por meio do que o narrador nos mostra, um paradoxo de sentimentos. Enquanto Léon se torturava pois queria declarar seu amor à ela, Emma não se questionava sobre o que sentia, pois sua noção é a do amor romântico clássico do movimento literário que tanto adorava (e o autor faz questão de satirizar esta noção): “O amor, acreditava, ela, devia chegar de repente, com grandes brilhos e fulgurações [...]” (FLAUBERT, 2011, p. 192). Até que pouco tempo depois a senhora Bovary se descobre apaixonada pelo jovem tabelião em um momento de reflexão, porém, desejosa de cumprir o papel de boa esposa e mãe de família (não por verdadeiro remorso ou culpa pelo sentimento, mas para seguir o que era considerado certo pelos costumes da época e Emma queria ser perfeita, assim como as personagens que lia e via em suas revistas), modifica suas falas, suas maneiras e atitudes. “Foi vista levando a sério o cuidado da casa, voltar à igreja regularmente e tratar a criada com mais severidade” (p. 199).

Tais atitudes, embora parecessem ao sr. Dupuis como virtuosas e tornassem Emma inacessível, apenas fizeram com que ele se apaixonasse ainda mais pela moça. No entanto, tudo não passa de fachada. Flaubert escreve que “As burguesas admiravam a sua economia, os clientes a sua polidez, os pobres a sua caridade” (p. 200), mas é revelado logo em seguida a verdade:

Mas ela estava cheia de ânsias, de raiva, de ódio. Essa roupa de pregas retas escondia um coração subvertido, e esses lábios tão pudicos não contavam a sua tormenta. Estava enamorada de Léon e buscava a solidão, a fim de poder mais à vontade deleitar-se com a sua imagem (FLAUBERT, 2011, p. 200).

A verdadeira retidão de Emma é, segundo o autor, a preguiça ou o espanto, além do pudor. Misturado a isto havia também o sentimento: “Depois o orgulho, a alegria de se dizer: “Eu sou virtuosa”, e de se olhar no espelho fazendo poses resignadas, a consolava um pouco do sacrifício que acreditava estar fazendo” (FLAUBERT, 2011, p. 201). Em contrapartida, quando Emma se envolve carnalmente pela primeira vez com Rodolphe e retorna para casa, após um jantar com seu marido, mais tarde, sozinha no quarto, novamente vemos que ela está em frente ao espelho e se espanta com seu rosto. “Nunca tinha tido os olhos tão grandes, tão negros, nem de tamanha profundidade. Alguma coisa de sutil espalhada por sua pessoa a transfigurava” (p. 262). Sua beleza só é realçada e ela está exultante e repete a si mesma: ““Eu tenho um amante! um amante!”, deleitando-se com essa ideia como com a de outra puberdade que lhe tivesse advindo” (p. 262-263). Além disso, a mulher acredita que este é o verdadeiro amor que sonhava, com alegrias, paixão e êxtase. E, novamente, Flaubert faz um paralelo com os romances que Emma lia:

Então lembrou-se das heroínas dos livros que tinha lido, e a legião lírica daquelas mulheres adúlteras pusera-se a cantar em sua memória com vozes de irmãs que a encantavam. Tornava-se ela própria como uma parte verdadeira daquelas imaginações e realizava o longo devaneio de sua juventude, considerando-se o tipo de amante a quem tanto tinha invejado. Aliás, Emma experimentava uma satisfação de vingança. [...] Saboreava-o sem remorsos, sem inquietude, sem perturbação (FLAUBERT, 2011, p. 263).

Já a terceira acusação é de uma cena importante para o livro, mas que já havia sido suprimida na publicação da *Revue de Paris* a pedido de Maxime du Camp a Flaubert, que é a da recaída de Emma no adultério novamente, porém dessa vez com León e cena da traição ocorre em um fiacre, logo após, veja bem, Emma ter saído também da igreja. E, embora toda a cena de sedução da carruagem tenha sido omitida da revista, há depois detalhes de outros momentos entre os amantes fazendo seus encontros a noite e também no hotel em que se reuniam. Pinard questiona que, embora a cena do trole tenha sido suprimida enquanto publicada na *Revue de Paris*, esses outros excertos foram publicados e, portanto, poderiam ter penetrado na mente do leitor. Pinard, segundo Maria Rita Kehl (2008), “termina com o trecho em que Flaubert descreve a surpresa do rapaz ante a

experiência erótica da amante, que conhecia palavras que o incendiavam e beijos que lhe tocavam a alma. Como havia ela aprendido tais carícias?” (p. 134).

O promotor apresenta ainda outra prova da imoralidade do livro: a cena da extrema-unção. Quando Emma já se envenenou com o arsênico na farmácia de Homais e se encontra agonizando na cama, o padre Bornisien vai até ela para este ato considerado sagrado, e ao pegar o crucifixo a reação da Sra. Bovary é a de alongar “[...] o pescoço como alguém que tem sede e, colando os lábios sobre o corpo do Homem-Deus, depositou ali com toda a sua força expirante o maior beijo de amor que jamais houvera dado.” (p. 449). Além disso, o ato sacro é feito pelo sacerdote realizando santas unções na testa, nas orelhas, na boca e nos pés, e quando ele as faz a ação é maculada, pois em Emma tudo é vulgar:

[...] primeiro nos olhos, que tanto tinham cobiçado todas as suntuosidades terrestres; depois na narinas; ávidas de brisas tépidas e de odores amorosos; depois na boca, que se tinha aberto para a mentira, que tinha gemido de orgulho e gritado na luxúria; depois nas mãos, que se deleitavam aos contatos suaves, e finalmente na planta dos pés, tão rápidas outrora quando corria para a satisfação de seus desejos, e que agora não andariam mais (FLAUBERT, 2011, p. 449-450).

Pinard critica Flaubert pelo fato de que o autor alternou as palavras santas colocando entre elas volúpia, sem reproduzir exatamente os termos sagrados, pois simultaneamente ao eclesiástico orando dentro do quarto, ouvimos o personagem Cego (que pode representar a personificação da própria Morte ou do Diabo) cantando uma canção “[...] cujas palavras profanas são uma espécie de resposta às orações dos moribundos” (tradução nossa)³⁹, e é neste momento que Madame Bovary falece, quando minutos antes estava dando risadas atroz, frenéticas, desesperadas, pois acreditava ver a face do Cego se erguendo das trevas.

Todas essas são acusações feitas ao longo do julgamento. Em seu desenrolar, Pinard fala que “Cabe a você julgar e apreciar se isso é a mistura do sagrado com o profano, ou se não seria antes a mistura do sagrado com o voluptuoso”. Baudelaire (2013) explica no prefácio que “Muitos críticos haviam dito: esta obra, realmente bela pela minúcia e a vivacidade das descrições, não contém

³⁹ “[...] dont les paroles profanes sont une sorte de réponse aux prières des agonisants.” <https://www.bmlisieux.com/curiosa/epinard.htm>

um só personagem que representa a moral, que dê voz à consciência do autor” (p. 13). Ora, embora a conclusão filosófica do livro não seja tirada pelo autor ou por um personagem que possa, nas palavras do promotor, “dominar Emma”, e que a única pessoa que domina no livro é a própria Madame Bovary, ele nos sugere a buscar a moral em outro lugar que não no livro, mas sim “devemos olhar nesta moral cristã que é a base das civilizações modernas. Para esta moral, tudo é explicado e esclarecido.” (tradução nossa)⁴⁰.

Essa moral estigmatiza a literatura realista, não porque retrata as paixões: ódio, vingança, amor; o mundo vive apenas disso, e a arte deve pintá-los; mas quando Ela os pinta sem restrição, sem medida. Arte sem regras não é mais arte; é como uma mulher tirando toda a roupa. Impor à arte a única regra de decência pública não é escravizá-la, mas honrá-la. Você só cresce com uma regra. Estes, senhores, são os princípios que professamos, esta é uma doutrina que defendemos conscientemente. (PINARD, 1857, tradução nossa).⁴¹

Flaubert escreveu uma carta a seu irmão Achille no dia 20 de janeiro de 1857, aproximadamente nove dias antes do julgamento se iniciar, na qual afirma que em grande parte foi devido ao julgamento e ao rebuliço gerado por ele que sua obra se tornou uma obra-prima. Podemos debater que Flaubert pensava seu livro sobre a ótica do sucesso. Ele queria escrever de forma a ser consumido e ele sabia que tinha um público e precisava agradá-lo. Como já falamos no Capítulo 1 e no item 2.2, isto pode ser considerado um sinal da indústria cultural. Não é mais apenas escrever pelo rei ou pela religião, mas sim visando um modo de vida.

A Polícia está enganada; ela pensou que estava atacando um romance comum que apareceu e algum pequeno escritor ignorante. No entanto, meu romance agora passa a ser (e em parte graças à perseguição) uma obra-prima. – quanto ao autor, tem como defensores algumas das que costumavam ser chamadas de grandes damas. A Imperatriz (entre outros) falou comigo duas vezes – o Imperador disse uma vez “devem deixá-lo em paz”. E, apesar de tudo isso, voltamos ao julgamento. - Por quê? Aqui

⁴⁰ “[...] il faut chercher dans cette morale chrétienne qui est le fond des civilisations modernes. Pour cette morale, tout s explique et s'éclaircit.”

⁴¹ “Cette morale stigmatise la littérature réaliste, non pas parce qu'Elle peint les passions : la haine, la vengeance, l'amour ; le monde ne vit que là-dessus, et l'art doit les peindre ; mais quand Elle les peint sans frein, sans mesure. L'art sans règle n'est plus l'art ; c'est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir, ais l'honorer. On ne grandit qu'avec une règle. Voilà, messieurs, les principes que nous professons, voilà une doctrine que nous défendons avec conscience”.

começa o mistério [...] Tudo isso é tão estúpido que acabo me divertindo muito com isso (FLAUBERT; 20 de janeiro de 1857, tradução nossa)⁴².

Na mesma carta o autor fala que está preparando sua defesa, que nada mais é do que seu romance. Porém, ele alerta seu irmão que colocará nas margens, junto às páginas incriminadas, citações irritantes que retirou de clássicos, a fim de demonstrar por esta simples comparação que, durante três séculos, não há uma linha de literatura francesa que não seja tão intrusiva para a “Boa Moral e a Religião”: “[...] afin de démontrer par ce simple rapprochement que, depuis trois siècles, il n'est pas une ligne de la littérature française qui ne soit aussi attentatoire aux Bonnes Moeurs et à la Religion” (FLAUBERT; 20 de janeiro de 1857).

Além disso, Flaubert também explica ao irmão que os passos que deu (ao escrever e publicar o romance) foram de grande utilidade, pois ele sentia que agora ele possuía a opinião pública ao seu lado. “Não há um homem de letras em Paris que não me tenha lido e que não me defenda. Todos se abrigam atrás de mim, eles sentem que minha causa é a deles” (tradução nossa)⁴³. E realmente, a habilidade de Flaubert em escrever sobre um tema delicado (o tabu da infidelidade) de forma natural, sem embelezamento, a técnica narrativa, o estilo, o simbolismo, a ironia, o contraste entre o urbano e a província e as camadas complexas dos personagens, todas essas características que compõem o romance serviriam de modelo para as gerações futuras de escritores. Émile Zola, Anton Tchekov, James Joyce, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre e Albert Camus: todos beberam em Flaubert.

3.2 Desdobramentos do consumo da obra

⁴² “La Police s’est méprise; elle croyait s’en prendre au premier roman venu et à un petit grimaud littéraire. Or, il se trouve que mon roman passe maintenant (et en partie grâce à la persécution) pour un chef-d’œuvre. – quant à l’auteur, il a pour défenseurs pas mal de ce qu’on appelait autrefois des grandes dames. L’impératrice (entre autres) a parlé pr moi deux fois - l’empereur avait dit une première fois « qu’on me laisse tranquille ! ». Et, malgré tout cela, on est revenu à la charge. – pourquoi? Ici commence le mystère [...] Tout cela est tellement bête que je finis par m’en amuser beaucoup” (FLAUBERT; 20 de janeiro de 1857, tradução nossa). Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=10196&mot=&action=M>>. Acesso: 30 set. 2022.

⁴³ “Il n'est pas un homme de lettres dans Paris qui ne m'ait lu et qui ne me défendent. Tous s'abritent derrière moi, ils sentent que ma cause est la leur” (FLAUBERT; 20 de janeiro de 1857).

O estudo de Andréa Correa Paraiso Müller (2012) intitulado *Percursos de “Madame Bovary” no Brasil* trata do curso de circulação e recepção da obra no período oitocentista no país. A autora procura investigar a atuação da imprensa, de livreiros e de críticos durante este processo de consolidação do gênero romanesco no Brasil, além de relacionar tais fatores à transformação que ocorreu no final do século XIX nos critérios de avaliação de romances. De acordo com seus estudos, “ao que tudo indica, o romance de estreia de Flaubert não chegou a circular no Brasil em 1857, pois não foi mencionado em anúncios de livraria” (p. 160), mas no ano seguinte já estava no acervo da livraria Garnier, do Rio de Janeiro, em uma edição de dois volumes. A obra também foi anunciada pela livraria no *Jornal do Commercio* duas vezes em 1859 e depois uma vez em 1861. Nenhum outro periódico no país entre os anos de 1857 e 1869 possuíam *Madame Bovary* para venda. E embora o romance tenha sido disponibilizado de forma rápida no Brasil, era apenas na língua francesa. Além disso, o livreiro Baptiste-Louis Garnier, “Mesmo sem fazer nenhuma menção ao processo judicial ou à polêmica que a obra desencadeara, proporcionava a seus leitores o contato com uma das obras que vinham ocupando a crítica francesa naquele momento” (p. 161). De acordo com informações retiradas do site da Biblioteca Nacional Digital,

A profissionalização de livreiros e impressores no Brasil foi um processo lento. A Europa, sobretudo a França, tinha um papel hegemônico indiscutível, e o barateamento da produção levou muitos dos agentes do mercado editorial brasileiro a imprimir seus livros em Paris. No entanto, o mercado brasileiro se mostrou atrativo, pela novidade que representava e também pelas brechas legais que permitia o consumo de livros em francês, mesmo aqueles que estariam mais vulneráveis à censura na Europa (BESSONE, 2009, site oficial da Biblioteca Nacional Digital)⁴⁴.

No final do século XVIII e início do século XIX havia no Brasil dois órgãos responsáveis pela censura no país: a Real Mesa Censória de Lisboa e, pós 1808, havia também a Mesa do Desembargo do Paço, no Rio de Janeiro. Quando *Madame Bovary* sofreu o processo pelo Ministério Público francês sob ofensa à moral pública, à religião e aos bons costumes, o que ocorreu foi que

O escândalo do processo parece ter atraído os leitores, pois as vendas na França foram bastante expressivas para um estreante: uma primeira tiragem, de 6.750 exemplares, esgotou-se rapidamente; duas outras foram providenciadas ainda no mesmo ano (SUFFEL apud ROBERT, 2003). O

⁴⁴ <https://heritage.bnf.fr/france-bresil/pt-br/garnier-brasil-artigo>

sucesso de vendas foi acompanhado de um intenso debate na imprensa francesa: diversas resenhas surgiram nos jornais e nos periódicos literários, algumas parcialmente elogiosas, outras violentamente desfavoráveis, poucas aceitando sem ressalvas o recém-publicado romance. A suposta imoralidade da obra escandalizou os homens de letras franceses daquela época, que tinham na moral um dos mais importantes critérios de avaliação artística, especialmente da prosa romanesca (MÜLLER, 2012) (MÜLLER, 2012, p. 159).

Mais do que apenas escandalizar, o livro também suscitou a criação de um conceito: o bovarismo. De acordo com Maria Elvira Malaquias de Carvalho (2012),

Recorrente na fortuna crítica flaubertiana, o conceito de bovarismo foi definido por Jules de Gaultier como “o poder atribuído ao homem de conceber-se outro” (GAULTIER, 1921, p. 13). Quando empreende sua obra, Gaultier tenta dar contornos filosóficos a uma questão já conhecida pela crítica flaubertiana do século XIX. A extraordinária repercussão de *Madame Bovary* e a polêmica em torno da personagem principal levaram o Ministério Público a acusar o autor e o editor do livro de ultraje à moral e à religião. Tal escândalo teria deflagrado o surgimento de um neologismo nos primeiros anos do Segundo Império. O termo *bovarysme*, registrado a partir de 1865, passa à condição de verbete dicionarizado da língua francesa, mas somente alcança o estatuto conceitual com a obra de Gaultier (DE CARVALHO, 2012, p. 2).

Segundo a autora, Lima Barreto foi provavelmente o primeiro artista que trouxe o conceito de bovarismo - que já era amplamente estudado na França - para a crítica literária brasileira. O autor fez uma resenha do livro *Le bovarysme* em 1904. E embora um levantamento da recepção do conceito de bovarismo no Brasil não seja o objetivo deste presente trabalho, analisar de forma preliminar “[...] aspectos fundamentais que o bovarismo agrega à teorização da cultura brasileira, sobretudo ao debate em torno da identidade nacional e da dependência cultural” (p. 3), como estudado por De Carvalho, são interessantes para notarmos os desdobramentos do conceito derivado de *Madame Bovary* no Brasil.

Jules de Gaultier estuda o bovarismo sob uma ótica mais psicológica ao defender que as personagens do livro possuem “uma personalidade falsa ou emprestada (*personnalité d’emprunt*)”, caracterizadas “por uma carência de originalidade que as levaria a obedecer às sugestões do meio externo e identificar-se com a imagem que constituíram de si mesmas” (p. 4). Esse meio externo seria a Monarquia de Julho com todos os indícios culturais da época que Flaubert nos traz por meio da história de Emma, e o escândalo gerado pela obra

[...] teria deflagrado o surgimento de um neologismo nos primeiros anos do Segundo Império. O termo *bovarysme*, registrado a partir de 1865, passa à condição de verbete dicionarizado da língua francesa, mas somente alcança o estatuto conceitual com a obra de Gaultier (DE CARVALHO, p. 2).

Depois para o crítico Jean-Pierre Richard, em uma análise mais específica de teoria literária em que examina a fundo certas metáforas e imagens poéticas da obra de Flaubert o autor conclui que “o ser flaubertiano vive em um universo de metamorfoses”. De Carvalho afirma que

Richard conclui que o verdadeiro bovarismo “é o movimento de um ser que, incapaz de descobrir um pouso, escolheu viver em um desequilíbrio prolongado” (RICHARD, 1954, p. 148), e corrige a fórmula anterior de Gaultier, afirmando que o bovarismo consiste na “impotência de conceber-se como quem quer que seja”, isto é, no “mal de não ser ninguém”. (RICHARD, 1954, p. 148) (DE CARVALHO, 2012, p. 4).

Outro autor que utiliza um termo derivado da psicologia, mais especificamente da psicanálise, é René Girard, considerando o bovarismo flaubertiano “uma das formas do desejo segundo o Outro”, designando “a ideia de que o sujeito deseja (e imita) aquilo que outros desejam ou já desejaram antes dele”, sendo o homem “[...] incapaz de desejar espontaneamente. Seu objeto de desejo lhe é designado por outrem, por um terceiro, ou pela própria literatura, como ilustrariam as personagens Dom Quixote e Emma Bovary.” (p. 5). Já em Andrea Saad Hossne, a autora

[...] retoma a definição de Gaultier e declara que o bovarismo não é exatamente conceber-se outro, mas “carregar o outro de uma época”. (HOSSNE, 2000, p. 276) O bovarismo revelaria aspectos que o século XIX desprezara em benefício da racionalidade, do cientificismo, da economia capitalista e dos hábitos burgueses estabelecidos como padrão. Rejeitadas como subprodutos de um século positivista, a imaginação, a irracionalidade e a literatura fantasiosa destinada a mulheres significariam, em *Madame Bovary*, as ruínas da má consciência de um tempo em transformação (DE CARVALHO, 2012, p. 4).

E esta noção de Saad Hossne corrobora com nossa teoria de que o livro carrega esse outro de uma época enquanto, simultaneamente, do ponto de

vista dialético, se reestrutura, reconstrói, é reescrito e é dado a novos sentidos por meio do leitor que também se insere no texto. É um movimento interminável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira vez que li as 402 páginas que compõem minha edição de *Madame Bovary*, experimentei um prazer que acredito que todo leitor reconhece ao ler um bom livro. Devoramos a próxima página, torcemos por alguns personagens e desejamos saber logo os desdobramentos de determinada decisão. Por vezes gostaríamos de saber mais sobre o que se passava na mente de outros participantes da história, mas só podemos enxergar o que o autor nos deixa ver e o restante devemos construir com nossa imaginação.

No entanto, mais do que o trabalho primoroso de Gustave Flaubert com todo o processo que compõe essa obra, o livro me fez pensar sobre qual teria sido a reação da sociedade da época com o conteúdo dessa história que, embora menos chocante sob minha ótica sendo uma mulher branca das iniciais duas décadas do século XXI, não deixou de carregar seu teor mordaz e ácido acerca de uma sociedade cuja moral e valores tanto se assemelha a de meu país, o Brasil, por exemplo.

Após meus primeiros questionamentos sobre a obra, comecei uma breve pesquisa dentro da própria edição da Penguin e li a apresentação de Charles Baudelaire, o prefácio de Lydia Davis e a introdução de Geoffrey Wall e com eles pude compreender um pouco mais sobre qual havia sido a inspiração de Flaubert para criar seus personagens e quais as circunstâncias necessárias para que uma personagem como Emma Bovary existisse. Debrucei-me então em refletir mais profundamente sobre qual seria o papel que o livro representa dentro de uma sociedade e busquei o teórico Roger Chartier, grande estudioso da história dos livros, para embasar meus estudos.

Porém, devemos considerar em nossas indagações para além do objeto em si, pois o livro também é um produto, seja ele ficcional ou factual. Utilizamos como conceito a indústria cultural, termo cunhado por Theodor Adorno e é por meio dele que conseguimos enxergar que a partir do momento que existe uma necessidade de lucrar, existe uma lógica de compra e venda que irá influenciar no *campus* daquele objeto. Com isso, o livro também está inserido dentro de uma lógica de mercado e uma *práxis* que consideramos comunicacional. Logo, a obra *per se* não é apenas um elemento cultural que faz parte da constituição de uma sociedade,

sendo um espelho dos arcaísmos de um tempo e auxiliando no entendimento dos valores, ideais e liames sociais, mas também é um produto comunicativo e de informação, pois a publicação de toda obra traz consigo desdobramentos históricos/econômicos e culturais.

Ao deixar este caminho mais definido, observamos como a leitura pode ser considerada uma forma de constituir comunicação, e comunicação esta que segue não apenas numa lógica linear que vai do autor para o leitor ou do produtor para sua obra, e que não é um processo unilateral e com significados estanques, mas faz parte de um processo dialógico e fluido, com intervenções pessoais e visões polivalentes por parte dos leitores das mais diferentes épocas, influenciando também as reações guardadas as proporções de cada ambiente e momento no tempo. Talvez, se Gustave Flaubert não tivesse ido a julgamento por Emma Bovary, o sucesso da obra poderia ser mais tardio e os amplos estudos que temos à nossa mercê neste início do século XXI poderiam demorar uns anos a mais para estarem completamente amadurecidos.

Ao fim do percurso constatamos que, mesmo esmiuçando por meio de variados teóricos de diversas áreas como o livro se comportou e como funcionou sua censura, existem dificuldades e limites que o livro sofre. sendo mais do que ficção enfrenta, pois acreditamos que seja uma forma de diálogo entre o público leitor e seu escritor, em uma lógica não linear que envolve apenas produtor e obra e depois leitor/público consumidor, mas é fluido.

De certa forma, Flaubert não apenas escreveu uma obra-prima em que narra os modos da província de uma França do século XVIII, e faz isso por meio de poucos moradores de uma pacata cidade imaginária, Yonville. Mais do que isso, além de focar principalmente na vida de uma jovem mulher tão similar às outras de seu tempo (podendo estabelecer paralelos até nossa realidade ocidental do início do século XXI), Flaubert foi inaugural em um movimento literário que mesmo sem possuir o desejo de iniciar ou participar, o fez. O Realismo mudou a forma com que se escreviam e liam romances, pois estes, embora ficcionais, poderiam passar a conter fragmentos do real ou pelo menos se inspirar em verdadeiras questões que a sociedade na qual a história se passava enfrentava. Dessa forma, a obra em questão passa a ser resultado tanto da atividade e experiência do autor quanto do leitor, sendo um processo transformador e mutável ao longo do tempo. Descrever a

vida dos personagens de forma objetiva, sem idealização ou moral, pode ser algo corriqueiro para a literatura pós-século XIX, mas essa abordagem é considerada por alguns teóricos como inaugural com o romance *Madame Bovary*.

Flaubert age de maneira ruptiva e constrói uma nova forma de linguagem e maneira de se escrever um romance, valorizando “a arte pela arte” e também a maneira de se fazer críticas a própria classe de forma sutil para que, em seguida, seja consumido/lido por essa própria classe que ele critica. Essa habilidade de capturar uma época - e por essa época ser de uma sociedade que vive de aparências, de uma falsa moral, de uma religiosidade de fachada e de *status quo* -, podemos compará-la até mesmo com a nossa do início do século XXI, pois certas características se mantiveram inalteradas em seu cerne, só mudaram a roupagem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund-.COHN, Gabriel (Org). **A indústria cultural**. Tradução de Amélia Cohn. 1986.

ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria: crítica materialista desde Benjamin. In. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão (Org.); MACHADO JR, Rubens (Org.); VEDDA, Miguel (Org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. 1.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 45-49.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BALZAC, Honoré de. **Ilusões perdidas**. Editora Penguin, 2011.

_____. **A Mulher de Trinta Anos**. In: A Comédia Humana. Vol. 3. Tradução de Vidal de Oliveira, Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. São Paulo, SP: Editora Globo S/A, 2012. (E-book)

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Michael Löwy (Org.). São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

BESSONE, Tânia. **Garnier, um livreiro francês no Brasil**. Disponível em: <https://heritage.bnf.fr/france-bresil/pt-br/garnier-brasil-artigo>, 2009.

BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá, PR: Editora Eduem, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BROWN, Michelle P. **Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms**. The J. Paul Getty Museum, 1994.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CASTEX, Pierre-Georges. **Gustave Flaubert et Madame Schlessinger**. In: Les Amis de Flaubert. Centre de Documentation Universitaire, Paris. 1960. p. 25-33.

CESTARO, Selma Alas Martins. O ensino de língua estrangeira: história e metodologia. **Revista Virtual Videtur**, v. 6, 1999. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/videtur6/selma.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun/ Roger Chartier**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília, DF: Ed. da UNB, 1994.

CHARTIER, Roger; ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In. LE GOFF, Jacques. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 99-115, 1995.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros: passado, presente e futuro**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

DARNTON, Robert. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura**. Editora Companhia das Letras, 2016.

DAVIS, Lydia. Prefácio. In: **Madame Bovary: costumes da província**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo, SP: Editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

DE CARVALHO, Maria Elvira Malaquias. **Aspectos da recepção do conceito de bovarismo pela crítica literária brasileira**. Releve: Revista Virtual dos Estudantes de Letras, v. 4, p. 153-169, 2012.

ECO, Umberto. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: costumes da província**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. **Correspondance de Flaubert**. Flaubert à Louise Colet, Croisset, 16 janvier 1852. Centre Flaubert. Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9900&mot=&action=M>>. Acesso em: 08 mai. 2022.

FLAUBERT, Gustave; COHEN, Margaret; DE MAN, Paul. **Madame Bovary: Contexts, Critical Reception**. WW Norton, 2005. p. 60. Figura 1.

KAPPELER, Dietrich. **Texts in diplomacy**. Language and Diplomacy, p. 107-109, Diplo Foundation, 2001.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamento do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

LACAPRA, Dominick. **Madame Bovary on trial**. Cornell University Press, 2018.

LECLERC, Yvan. **Chronologie générale**. Centre Flaubert. Disponível em: <<https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/biographie/biodetai.php>>. Acesso em: 08 mai. 2022.

LEITE, Ligia Chappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.

LLOSA, Mario Vargas. **A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary**. Tradução de José Rubens Siqueira; 1. ed. – Rio de Janeiro, RJ: Editora Objetiva, 2015.

MANFRED, A. **A Revolução Francesa**. Tradução de Xavier Teles. Lisboa: Arcádia, 1972.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MUCKE, D. C. **Ironia e irônico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. Percursos de “Madame Bovary” no Brasil. **Letras**, n. 47, p. 157-174, 2013.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

NICK, Stanko. **Use of language in diplomacy**. Language and Diplomacy. p. 17-21, Diplo Foundation, 2001.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses**: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine 1830-1848. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVERHOLT, John. Mazarinades. **Houghton Library**, Cambridge, s.d [sem data]. Disponível em: <<https://library.harvard.edu/collections/mazarinades>>. Acesso em: 18 out. 2022.

PASSIANI, Enio; ROBERTO, Adriana Thomazotti Claro. "**Leitura & Cultura**: uma abordagem interdisciplinar": Entrevista com Roger Chartier. Plural, v. 6, p. 118-136, 1999.

PERNOT, Michelle. et al. **História da vida privada, 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2009.

POSNER, Rebecca; SALA, Marius. "**French language**". Encyclopedia Britannica, 18 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/French-language>>. Acesso em: 19 out. 2022.

ROBERTS, Colin H.; SKEAT, T. C. **The Birth of the Codex**. London: Oxford University Press. 1983.

SARTRE, Jean-Paul. **O idiota da família** - Gustave Flaubert de 1821 a 1857. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

SERRY, Hervé. **Literatura e catolicismo na França (1880-1914)**: contribuição a uma sócio-história da crença. Tempo social, v. 16, n. 1, p. 129-152, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. Ática, 1988.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu**: a teoria na prática. Revista de Administração Pública, v. 40, n. 1, p. 27-53, 2006.

TROUSSON, Raymond. **Temas e mitos**: questões de método. 1988.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Filosofia da práxis**. Tradução de Luiz Fernando Cardoso. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

WALL, Geoffrey. Introdução. In: **Madame Bovary**: costumes da província. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo, SP: Editora Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Meios de comunicação como meios de produção. In: **Cultura e materialismo**, p. 69-86, 2011.

ZAGORIN, Perez. **Rebels and Rulers, 1500-1600**: Vol. II: Provincial Rebellion: Revolutionary Civil Wars, 1560-1660. Cambridge University Press, 1982.