

## REFLEXÕES ACERCA DA ORIGINALIDADE EM FLAUBERT

Tiago Collect<sup>1</sup>Pedro Brum Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo propõe pensar a originalidade em Flaubert, na perspectiva de Lukács (2011). Para tal proposta, inicialmente fizemos uma análise da questão temática no conto *A lenda de São Julião Hospitaleiro* (2004) em comparação com um registro hagiográfico muito semelhante de Varazze (2000). Em seguida, analisamos as técnicas narrativas de Flaubert que influenciaram vários escritores posteriores, a partir de um robusto referencial teórico que engloba Benjamin (2018), Booth (1980), Carpeaux (2008), Hamon (1977), Lukács (1965; 2000; 2011; 2018) e outros. Concluímos que a originalidade de Flaubert não deriva do universo burguês retratado em seus romances, mas se manifesta, sobretudo, através de sua técnica e das inovações formais que ele introduz.

**Palavras-chave:** Originalidade. Técnica. Flaubert.

## REFLECTIONS ON ORIGINALITY IN FLAUBERT

**ABSTRACT:** The article proposes to consider originality in Flaubert from the perspective of Lukács (2011). For this proposal, we initially analyzed the thematic issue in the short story *The Legend of Saint Julian the Hospitaller* (2004) in comparison with a very similar hagiographic account by Varazze (2000). Next, we examined Flaubert's narrative techniques, which influenced several subsequent writers, based on a robust theoretical framework that includes Benjamin (2018), Booth (1980), Carpeaux (2008), Hamon (1977), Lukács (1965; 2000; 2011; 2018), and others. We conclude that Flaubert's originality does not derive from the bourgeois universe portrayed in his novels, but rather manifests itself through his technique and the formal innovations he introduced.

**Keywords:** Originality. Technique. Flaubert.

## Introdução

A possibilidade de elaborar este estudo surgiu a partir de uma das inúmeras investidas diante da monumental *Estética* (1963) de Lukács<sup>3</sup>. Contudo, aqui, partiremos das formulações

<sup>1</sup> Licenciado e atualmente mestrando em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Desenvolve pesquisa na área de Literatura Comparada, com enfoque na relação entre a literatura, outras artes e mídias. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-8883-5394>. E-mail: [tiago.collect@acad.ufsm.br](mailto:tiago.collect@acad.ufsm.br).

<sup>2</sup> Professor titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em Letras (Teoria Literária) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Coordena o Grupo Literatura e História, o projeto de pesquisa “Vestígios do tempo: mimese e realismo na tradição narrativa brasileira” e o Núcleo Disciplinário Literatura, Imaginários, Estética y Cultura, da AUGM. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8573-2427>. E-mail: [pedro.brum@ufsm.br](mailto:pedro.brum@ufsm.br).

<sup>3</sup> Nascido em 1885, Lukács iniciou sua produção intelectual precocemente e, a partir de 1902, já era uma presença frequente na imprensa húngara. Seu legado abrange uma vasta gama de escritos, e ao longo de sua carreira, passou

do teórico húngaro acerca da categoria do particular e da originalidade de uma obra, discussão abordada primeiramente em *Introdução a uma Estética Marxista* (1956).

Quando se fala em originalidade, é comum associarmos a ideia de algo novo, inédito. No entanto, a originalidade transcende a mera novidade ou inovação superficial: ela representa uma expressão da luta entre o antigo e o novo. Segundo Lukács (2018), a originalidade está intrinsecamente ligada à capacidade do artista de captar e destacar os traços decisivos dessa luta, refletindo momentos específicos do novo por meio de uma forma que busca reproduzir e expressar precisamente essa singularidade.

Ao abordar a particularidade como uma categoria fundamental sob a perspectiva do materialismo dialético, Netto (2006) pontua que Lukács privilegia o movimento e as contradições, considerando o mundo material como o dado primário que, na consciência, se manifesta como reflexo. No cotidiano, tendemos a confundir o universal (aplicável a todos) com o particular (específico), o que também se reflete na formulação de conceitos científicos e filosóficos. Frequentemente, exploramos os extremos em detrimento dos meios intermediários.

Nessa unidade de contrários (quer seja chamada de dialética ou não – pouco importam os nomes), o reflexo científico difere do reflexo artístico da realidade; enquanto o universal busca compreender objetivamente o mundo, o particular enfatiza a subjetividade, criatividade e expressão pessoal na interpretação e representação da realidade. Assim, a peculiaridade da forma artística será “genuína e original” (LUKÁCS, 2018, p. 171) quando essa mesma forma e conteúdo estiverem em convergência.

Para realizar essa discussão, optamos por separá-la em dois momentos. No primeiro, será feita uma comparação do conto “A Lenda de São Julião Hospitaleiro”, publicado no livro *Três Contos*<sup>4</sup> (1877) de Gustave Flaubert<sup>5</sup>, com o registro hagiográfico muito semelhante

---

por modificações, revisões e autocríticas. Apesar dessas flutuações, é um fato bem aceito que o teórico húngaro foi um dos mais proeminentes intelectuais marxistas da era stalinista e do século XX.

<sup>4</sup> Optamos por utilizar a tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr: FLAUBERT, Gustave. *Três Contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

<sup>5</sup> Flaubert, conhecido por sua prosa meticulosa e inovação formal, refletiu o contexto burguês em que estava inserido. Sua trajetória até a publicação do conto aqui discutido inicia com sua obra seminal, *Madame Bovary*, que enfrentou julgamento por ofensas morais e religiosas em 1857, mas tanto o autor quanto seu romance foram absolvidos. Posteriormente, o autor explorou outras fronteiras, como sua viagem à África para visitar as ruínas de Cartago, experiência que inspirou seu próximo trabalho, *Salammô* – entre 1860 e 1861, finalmente o concluiu na capital francesa. Em 1864, esboçou o plano de *A Educação Sentimental* e, em 1865, terminou a primeira parte desse romance. Em julho de 1866, viajou para Londres, sendo condecorado cavaleiro da Legião de Honra em agosto. No ano seguinte, retornou a Paris, onde reencontrou Elisa Schlésinger e continuou a trabalhar na terceira parte de *A Educação Sentimental*, que seria concluída em maio de 1869. Contudo, Paris pulsava com os ecos da Guerra Franco-Prussiana em 1871, e o exército prussiano marchava pelas ruas de Croisset. Flaubert, com sua inabalável integridade, devolveu a condecoração da Legião de Honra após o armistício. A Terceira República trouxe novos horizontes, e ele solidarizou-se com a princesa Mathilde, visitando-a em Bruxelas. No entanto, após

contido na *Legenda Áurea*<sup>6</sup>, escrito por volta do século XIII pelo frade Jacopo de Varazze. A análise visa a apresentar a premissa da narrativa e a vislumbrar uma possibilidade de originalidade no conto de Flaubert, a partir de uma questão temática, relacionada às decisões que alteram a trajetória do santo nas duas narrativas e se relacionam com o contexto burguês do autor.

Entendendo que possa ser apresentada uma tese ambiciosa, que é demonstrar a originalidade de um autor do século XIX, o ponto de vista temático acaba por se tornar uma premissa insuficiente. Tendo isso em mente, na segunda parte, nos concentraremos no que verdadeiramente tornou Flaubert original e o consolidou como um modelo estético cuja influência persiste até os dias atuais. Afinal, o que o consagrou como o primeiro grande narrador moderno não foi o aburguesamento de uma personagem já conhecida, mas sim sua técnica inovadora.

### **Saint Julien: da hagiografia ao conto de Flaubert**

O título original do conto de Flaubert é *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*; na tradução em Português, o conhecemos como *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*. Dentro da *Legenda Áurea*, encontramos registros dos Santos Julianos. Segundo Varazze (2000), São Juliano deriva de *jubilus*, que significa 'júbilo', e *ana*, que significa 'em cima'. Portanto, pode ser interpretado como 'aquele que sobe ao Céu com júbilo'. Também pode derivar de *julius*, que significa 'incipiente', e *anus*, que significa 'ancião'. Nesse caso, indicaria alguém que, no serviço de Deus, praticou a generosidade até ficar velho e, neste serviço, começou a conhecer a si mesmo.

Como já mencionado, a *Legenda Áurea* é uma compilação de hagiografias elaborada pelo frade dominicano Jacopo de Varazze no século XIII. O livro surgiu com o objetivo imediato de fornecer material para sermões, permitindo que os frades promovessem uma pregação mais eficiente. No entanto, o escrito transcendeu, tratando-se de uma reunião de biografias de santos, escrita com a intenção de difundir valores morais edificantes e arregimentar fiéis para a Igreja Católica.

---

os combates e a derrota da Comuna, Flaubert retornou a Paris, onde, em 1872, enfrentou a perda de sua mãe e concluiu *As Tentações de Santo Antão* – lançando em 1874 a obra que o consumira por anos. O verão trouxe consigo o início de *Bouvard e Pécuchet*, infelizmente não finalizado. Finalmente, em 1877, a escrita de *A Lenda de São Julião o Hospitaleiro*, *Um Coração Simples* e *Herodiade* tomou forma, e *Três Contos* foi publicado.

<sup>6</sup> Optamos por utilizar a tradução do latim, apresentada, com notas e seleção iconográfica realizadas por Hilário Franco Júnior: VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Para Certeau (2015), a hagiografia se situa na “extremidade da historiografia” (p. 287), sendo “a tentação e sua traição” (p. 288). Seus traços discursivos podem ser caracterizados, em suma, como detendo uma “única finalidade (que é) situá-lo numa vizinhança, como o corpus de uma diferença. Essencialmente ilustra uma significação adquirida, na medida em que não pretende tratar senão da ação, *Acta, Res gestae*” (2015, p. 289 – itálicos no original). Retrospectivamente, a hagiografia irá traçar as ações que manifestam a divindade dos santos. Esta ação, desde o princípio, detém sempre o mesmo sentido: uma saturação deste mesmo sentido em locais diferentes. Os vários locais diferentes são, neste caso, repetições do lugar de partida, santo por natureza:

a combinação dos atos, dos lugares e dos temas indica uma estrutura própria que se refere não essencialmente ‘àquilo que se passou’, como faz a história, mas ‘àquilo que é exemplar’. *As res gestae* não constituem senão um léxico. Cada vida de santo deve ser antes considerada como um sistema que organiza uma manifestação graças à combinação topológica de ‘virtudes’ e de ‘milagres’ (CERTEAU, 2015, p. 290 – itálicos no original).

A partir dos registros hagiográficos, emerge a figura de São Juliano, bispo de Le Mans. Historicamente, alguns estudiosos<sup>7</sup> o associam a Simão, o Leproso, curado por Cristo após um convite para jantar. Conforme Varazze (2000), após a ascensão do Senhor, São Juliano assume o episcopado de Le Mans, realizando numerosos milagres, dentre os quais se destaca a ressurreição de três mortos, até sua morte em paz.

Ainda se entrelaça outra narrativa à figura de São Juliano: a história de um nobre de Auvergne, movido pelo desejo de martírio. Juliano voluntariamente se oferece aos perseguidores e enfrenta o cônsul Crispim, que o condena à morte. Acompanhado por São Ferreol, companheiro de fé, Juliano sofre o martírio, e suas cabeças são depositadas no mesmo túmulo. Séculos depois, São Mamerto encontra a cabeça de São Juliano, miraculosamente preservada, como se tivesse sido sepultada naquele dia.

Por fim, existe ainda mais um Juliano – o que nos interessa particularmente. Uma profecia o atormenta: o santo matará os próprios pais, inadvertidamente. Durante uma jornada de caça, um cervo profetiza: “Por que me persegues, tu, que matarás teu pai e tua mãe?” (VARAZZE, 2000, p. 218). Assustado, Juliano parte em busca de redenção, servindo a um príncipe e casando-se com uma castelã viúva. Seus pais, desesperados, o procuraram incessantemente. Eventualmente, chegaram ao castelo de Juliano; enquanto ele estava ausente.

<sup>7</sup> Ver Duchesne (2012; 2022).

Sua esposa, ao reconhecer os pais do marido, os acolhe com bondade, concedendo-lhes sua cama.

O retorno de Juliano é trágico. Ao encontrar duas pessoas adormecidas em seu quarto, Juliano apunhala-as, acreditando serem sua esposa e um amante. Quando descobre que eram seus pais, entra em desespero, cumprindo assim a profecia. Juliano e sua esposa, em busca de redenção, fundam um hospital às margens de um rio, acolhendo os necessitados. Anos depois, uma voz clama por ajuda. Juliano acolhe um homem leproso, que se ergue resplandecente, anunciando que Deus aceitou sua penitência. Juliano e sua esposa atingiram a ascensão divina.

A narrativa de Flaubert apresenta uma premissa similar, onde o protagonista, Julião, assassina os próprios pais em cumprimento de seu destino sagrado. A história se desenrola em um reino bastardo, onde o rei e a rainha aguardam ansiosamente pelo nascimento de seu primeiro e único filho, Julião. No dia do nascimento, duas previsões se manifestam: sua mãe é informada de que seu filho será santo, enquanto um bêbado prevê muito sangue.

À medida que Julião cresce, ele desenvolve um gosto pela caça e, concomitantemente, pelo derramamento de sangue, tornando-se vitorioso em inúmeras batalhas. Durante uma caçada, ao atingir um cervo, o animal profetiza que Julião matará os próprios pais. Decidido a se afastar da família, Julião percorre terras distantes, sempre envolvido em combates. Anos depois, seus pais o encontram vivendo em um castelo. A esposa de Julião, ao perceber quem eles são, oferece-lhes sua cama para descansarem.

Quando Julião retorna de uma caçada, encontra dois estranhos em sua cama e, ferozmente, os apunhala, matando-os. Atormentado pelo peso de seu crime, ele decide se afastar da esposa, deixando a propriedade e os criados sob a tutela dela. Julião percorre terras distantes, vivendo em necessidade e dependendo de esmolas. Em determinado momento, decide ajudar pessoas a atravessar um rio perigoso, até que surge um leproso que pede para ser levado em sua barca. Ao chegarem à outra margem, o leproso revela que está com muito frio. Julião faz tudo para aquecê-lo: acende o lume, cede suas roupas e, por fim, aquece-o com seu próprio corpo. Nesse instante, Jesus Cristo se revela e ascende com Julião para o céu.

Ao introduzir a noção do particular, Lukács levanta alguns aspectos relevantes. Entretanto, o foco recai sobre a ideia de que

é original o artista que consegue captar, em seu justo conteúdo, direção e proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época; o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova (LUKÁCS, 2018, p. 192).

Flaubert, ao final de seu conto, menciona que se inspira em um vitral de uma igreja em sua cidade natal: “Eis a história de São Julião Hospitaleiro, mais ou menos como encontrada num vitral de igreja da minha terra” (FLAUBERT, 2004, p. 114). No entanto, ao examinarmos sua identidade como autor, percebemos que ele sempre realizou extensa pesquisa e se dedicou profundamente ao que produzia, conforme apontado por Carpeaux, dando abertura para a inferência de que, além do vitral inspirador, Flaubert possa ter consultado o livro dos santos:

O seu esforço ingente de inúmeras noites de insônia desesperada não se reduz àquilo que os amigos e os biógrafos estranhavam e admiravam: à eliminação radical dos adjetivos e sua substituição por substantivos que não precisam desse acompanhamento – não “existem sinônimos”, disse Flaubert – nem à colocação sábia das “coupes” das frases. Procurava a exatidão máxima de correspondência entre objetos e palavras, movimentos e frases, para conseguir a representação objetiva da realidade. Ao escrever *Salammbô*, Flaubert chegou a visitar a antiga Cartago, e suas produções levavam anos para serem finalizadas (CARPEAUX, 2008, p. 1782).

Se considerarmos a *Legenda Áurea* como um suporte à Bíblia Sagrada, Auerbach (1976) argumenta que o “encantamento sensorial não é a sua intenção” (p. 11). Contudo, esses relatos bíblicos ainda têm um impacto significativo no campo sensorial, pois os sucessos estéticos e religiosos se concretizam no material sensível da vida. A intenção religiosa, por sua vez, condiciona uma existência absoluta de verdade histórica. Dessa forma, é natural que Flaubert tenha se interessado por essa temática, bem como pelo romance histórico. Carpeaux afirma que

Em horas amargas, Flaubert sentiu toda a sua literatura como falida. O mundo pertence à “bêtise humaine”; mas a própria literatura também é uma “bêtise”, talvez a maior de todas, e certamente, conforme Leopardi, “la più sterile delle professioni”. Se o mundo é o cosmos da “bêtise humaine”, a literatura realista é o museu parnasiano das “bêtises humaines” tragicamente incuráveis” (CARPEAUX, 2008, p. 1785).

Em correspondência com Ernst Feydeau, Flaubert declara: “Quando forem ler *Salammbô*, não irão pensar no autor, é o que espero! Poucas pessoas intuirão como foi preciso ser triste para tentar ressuscitar Cartago! É uma Tebaida a que o desgosto pela vida moderna me conduziu” (FLAUBERT, 2005, p. 187). Essa melancolia, segundo Lukács (2011), diferenciava Flaubert de muitos escritores da época. Enquanto alguns tratavam a vida prosaica com certo desdém estético, Flaubert ressaltava seu ódio veemente em relação a esse caráter mundano. Essa aversão foi o que despertou seu interesse pela história.

Todavia, Lukács também argumenta que a literatura, especialmente o romance histórico, sofreu um empobrecimento no século XIX. Para ele,

a história transforma-se em uma coleção de anedotas exóticas. Então, mais uma vez em conexão necessária com o fato de que os contextos históricos reais não são mais compreendidos, os traços humanos mais selvagens, sensíveis e bestiais assumem o primeiro plano (LUKÁCS, 2011, p. 224).

Isso se reflete nas descrições de Flaubert durante as caçadas de Julião:

Três horas mais tarde, encontrou-se no cimo de uma montanha tão alta que o céu parecia quase negro. À sua frente, um rochedo semelhante a um paredão despenhava-se, pendendo sobre um precipício; e, na extremidade, dois bodes selvagens olhavam para o abismo. Como não tinha suas flechas (pois o cavalo ficara para trás), pensou em descer até eles; meio curvado, de pés descalços, alcançou o primeiro dos bodes e cravou um punhal entre suas costelas. O segundo, aterrorizado, saltou para o vazio. Julião atirou-se para golpeá-lo e, escorregando com o pé direito, caiu sobre o cadáver do outro, a face para o abismo e os braços abertos (FLAUBERT, 2004, p. 66).

Neste primeiro momento, partimos da premissa de que Flaubert utilizou o registro do santo apenas como inspiração, ainda que o destino e a trajetória do personagem tenham sido similares. Então, a originalidade, do ponto de vista temático, reside em sua escolha burguesa. No registro hagiográfico, Juliano, após matar seus pais, busca penitência acompanhado de sua esposa. Eles estabelecem um hospital próximo a um rio perigoso:

Ao sair de seus aposentos, viu a esposa voltando da igreja. Surpreso, perguntou quem eram as pessoas que estavam deitadas em sua cama: 'São seus pais, que o procuraram durante muito tempo e que mandei instalar em nosso quarto'. Ao ouvir isso, ele ficou semimorto, pôs-se a chorar lágrimas amaríssimas e a dizer: 'Ah! desgraçado! Que farei? Matei meus pais bem-amados! Consumou-se a profecia do cervo. Querendo evitar a mais infortunada das desgraças, consumí-a. Adeus, irmã querida, não descansarei mais enquanto não souber que Deus aceitou minha penitência'. Ela respondeu: 'Ninguém dirá, querido irmão, que o abandonei, e assim como compartilhei os prazeres, compartilharei também a dor'. Os dois então se retiraram para as margens de um grande rio onde muitos perdiam a vida e lá estabeleceram um grande hospital onde fizeram penitência, ocupando-se daqueles que queriam atravessar o rio e recebendo todos os pobres (VARAZZE, 2000, p. 216–217).

No conto de Flaubert, Julião paga sua penitência sozinho, atuando como barqueiro em um rio onde muitos perdiam a vida:

Assim, carregando o peso das lembranças, percorreu muitos países; e chegou a um rio cuja travessia era perigosa, por causa de sua violência e dos grandes lamaçais às margens. Havia muito tempo que ninguém mais ousava atravessar ali. Uma velha barca, de popa encalhada, erguia a proa entre os caniços. Examinando-a, Julião descobriu um par de remos; e veio-lhe a ideia de

empregar sua existência a serviço dos outros. Começou praticando na margem uma espécie de pavimento que permitia a descida até o canal; e machucava as unhas levantando pedras enormes, apoiava-as no ventre para transportá-las, escorregava na lama, atolava-se, várias vezes escapou de morrer. Em seguida, reparou o barco com destroços de outras embarcações e fez para si uma cabana de barro e troncos de árvores (FLAUBERT, 2004 p. 83).

A escolha de fazer o santo Julião pagar a penitência sozinho, ao invés de acompanhado pela esposa, é de fato questionável. Auerbach (1976, p. 12) observa que “o mundo das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – ele pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo”. Nesse contexto, as histórias dos santos servem para renovar sacramentos cristãos, como o do casamento. Na Bíblia, encontramos diversas passagens que remetem a isso, por exemplo: “Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma só carne” (GÊNESIS 2:24). Assim, faz sentido que Julião e sua esposa paguem juntos pelos pecados e, conforme o próprio relato confirma, “Juliano e sua esposa, repletos de boas obras e esmolas, dormiram no Senhor” (VARAZZE, 2000, p. 216).

Em contrapartida, Flaubert optou por uma salvação individual, com a penitência de Julião sendo alcançada através do trabalho, não propriamente pela caridade. Sobre isso, Lukács (2018, p. 180) destaca que “a impressão irresistível e imediata de uma personalidade artística criadora é um dos traços essenciais que caracterizam a eficácia da obra de arte”.

Ao decidir que Julião pagaria sozinho por seus pecados, Flaubert enfatiza a singularidade desse personagem e a individualidade do sujeito burguês. Nessa perspectiva, Sartre analisou um período crítico na vida de Flaubert, de 1837 a 1840, considerando-o um prelúdio aos desenvolvimentos futuros ou um raciocínio sociológico: “Penso burguesmente, logo sou burguês” (FLAUBERT *apud* BOURDIEU, 2005, p. 213).

Segundo Machado e Silva (2018), o surgimento do romance como uma nova forma de narrativa, distinta da literatura anterior, está intrinsecamente ligado à crescente racionalização derivada do Iluminismo, ao processo de secularização e ao desenvolvimento do capitalismo. Essa nova forma literária afasta-se das tramas tradicionais e das histórias arquetípicas, rompendo com a preferência clássica pelo geral e universal. Dessa maneira, influenciado pelas filosofias do Iluminismo, o romance reflete a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento.

Essa orientação individualista e inovadora, alinhada ao pensamento cartesiano, contribuiu para a proliferação dessa forma literária. Além de Flaubert marcar tanto sua vida pessoal quanto seus romances e contos com a representação da burguesia, classe à qual

pertencia, ele não era adepto de nenhuma doutrina religiosa – o que reforça essa possibilidade de leitura. Sua carta para Roger des Genettes, datada de 3 de outubro de 1875, revela sua posição:

Para fazer Arte é preciso uma despreocupação que não tenho mais. Não sou nem cristão, nem estóico. Já estou com 54 anos. Nessa idade, não se refaz a vida, não se muda de hábitos. [...] Bouvard e Pécuchet estava difícil demais, vou renunciar; preparo-me para escrever a lenda de São Julião o Hospitaleiro, unicamente para me ocupar com alguma coisa, para ver se ainda posso fazer uma frase, do que duvido. Vai ser bem curto; umas trinta páginas talvez. Depois, se não achar nada e estiver melhor, retomarei Bouvard e Pécuchet (FLAUBERT, 2005, p. 245).

Por fim, como já mencionado, Lukács (2018) aponta que a transformação da arte está intrinsecamente ligada às mudanças históricas do conteúdo, à morte do antigo e ao nascimento do novo. Nesse sentido, é fundamental explorar as inovações formais advindas do estilo e da técnica de Flaubert, as quais se estabelecem como verdadeiros paradigmas estéticos. Veremos a seguir que as contribuições de Flaubert não apenas redefiniram os parâmetros do romance moderno, mas também influenciaram profundamente a maneira como a literatura reflete e responde às dinâmicas sociais e históricas de seu tempo. Ao analisar essas inovações, buscaremos demonstrar como Flaubert rompeu com tradições anteriores e inaugurou uma abordagem que valoriza a singularidade estilística, elemento que continua a impactar a literatura.

### **Sobre crítica e criação literária: a originalidade de Flaubert**

O romance de Flaubert, assim como toda a sua técnica, representa o momento mais denso da ruptura com a natureza burguesa do gênero. Ele completa a superação do romance como epopeia burguesa, narrativa de entretenimento, em que prevalecia a fantasia sobre o realismo, e faz da técnica, o que Luiz Costa Lima chama de “mímesis da produção”:

A mímesis da representação supõe uma única transformação, ou seja, uma cena ou uma história se transforma em inventio, invenção. Seja, por exemplo, o quadro, tornado famoso por Foucault, *As meninas*, de Velázquez. [...] Já na mímesis da produção, a transformação da história em inventio se dá dentro da própria história. No primeiro caso, a história deixa de ser um fato, sem que transgrida a natureza de fato. No segundo, da inventio dentro de si mesma, sucede algo que não mais cabe como fato. A diferença se torna mais clara se recordamos que um fato não é um dado natural, senão algo reconhecido por caber na codificação sociocultural que se entende por realidade. Por exemplo:

“A terceira margem do rio”, de Rosa, transgride o que se reconhece como fato a partir de seu próprio título: ninguém imagina que exista uma terceira margem factual. Portanto, na mimesis da produção, a decodificação correta supõe que se baseia em algo que, desde sua abertura, não poderia ser tomado como factual (OLIVEIRA *et al.*, 2018, p. 170-171 – itálicos no original).

Essa era a razão para se produzir literatura: já não era destinada ao leitor comum. Mas por que é necessário ressaltar isso? Diferentemente de autores como Dostoiévski<sup>8</sup> e Balzac<sup>9</sup>, que, cada um a seu modo, promoveram mudanças significativas no campo literário a partir dos aspectos temáticos de suas obras, Gustave Flaubert consolidou uma revolução muito mais sutil e poderosa. Ao defender a impessoalidade, o desprendimento e a objetividade da narrativa, o escritor francês não só retirou de cena a figura do autor, mas também se tornou o precursor da narrativa moderna.

Contudo, a modernidade proposta por Flaubert era algo que Lukács combatia, pois este insistia na arte como representação de ideários coletivos capazes de transformar a sociedade burguesa:

Não é assim com Flaubert e Zola. Estes começaram sua atividade depois da Batalha de Junho, na sociedade burguesa já constituída e completa. Eles não compartilharam ativamente a vida dessa sociedade; não queriam mais compartilhar. Nesta negativa torna-se a manifestar a tragédia de uma importante geração de artistas do período de transição. Porque esta recusa foi determinada antes tudo como oposição. Expressa ódio, repugnância e desapego pelo regime político e social do seu tempo. Os indivíduos que compartilham o desenvolvimento social desta época tornaram-se em defensores sem coração e desavergonhados do capitalismo. Para isto, Flaubert e Zola eram muito grandes e honestos demais. Portanto, eles só poderiam escolher como uma solução a contradição trágica de sua situação de isolamento. Eles se tornaram observadores críticos da sociedade capitalista. Mas com isso, no próprio tempo, em escritores no sentido exclusivamente profissional, em escritores no sentido da divisão capitalista do trabalho. O livro tornou-se completamente uma mercadoria, e o escritor no vendedor dessas mercadorias, a menos que haja nascido como uma pessoa de posses (LUKÁCS, 1965, p. 52).

<sup>8</sup> O prefácio de *Os Prêmios* (2023), de Julio Cortázar, que cita *O idiota* (1869), reforça o que foi mencionado: “O que o romancista tem a fazer com pessoas ordinárias, totalmente “comuns”, e como colocá-las diante do leitor para torná-las minimamente interessantes? Evitá-las por completo na narração é de todo impossível, porque as pessoas ordinárias são, a todo instante e em sua maioria, um elo indispensável na conexão de acontecimentos cotidianos; portanto, evitá-las seria violar a verossimilhança” (Dostoiévski, prefácio, 2023).

<sup>9</sup>Sobre isso, Capeaux (2008, p. 1771 – itálicos no original) assinala: “De dinheiro e negócios fala-se, principalmente, nos romances de Balzac. *A Comédie Humaine* é a “Tragédia do Dinheiro”. Daí aquela diferença. Todos os romancistas antes de Balzac parecem-se mais ou menos com adolescentes de 18 anos que vêem no amor o conteúdo da vida inteira. Balzac é o adulto: as suas mulheres são substantivos no texto do contrato de casamento, ou então objetos do prazer, tentações e obstáculos do homem de negócios, motivos de falências. Os romances antes de Balzac terminam com o casamento; os romances de Balzac começam com o casamento que lança os fundamentos de uma nova firma”.

O romance já era definido como um gênero burguês; portanto, se Flaubert insistisse em uma técnica igualmente burguesa, não seria um inovador. O universo burguês presente nas obras de Flaubert não se reflete em sua técnica literária. É célebre o trecho em que Lukács critica o chamado ‘romantismo da desilusão’ (2000, p. 122), visível em obras como *A Educação Sentimental* (1869), o que se chocava com os ideais de uma estética marxista:

Semelhante experiência do tempo está na base da *Educação sentimental* de Flaubert, e sua falta, a apreensão unilateralmente negativa do tempo, foi em última instância a ruína dos demais grandes romances da desilusão. De todas as grandes obras desse tipo, a *Educação sentimental* é aparentemente a menos trabalhada; nela não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação, nem de substituir o nexos ausente e a densidade sensível pela pintura lírica dos estados de ânimo: duros, quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da realidade postam-se enfileirados. E o personagem central não é dotado de importância quer pela limitação do número de pessoas e a rigorosa convergência da composição sobre o centro, quer pelo destaque de sua personalidade que sobressai aos demais: a vida interior do herói é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância. E não obstante, esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada (LUKÁCS, 1965, p. 131 – 132).

Pode-se dizer que Lukács simplificava a modernidade: buscava inovação, mas criava fórmulas. Isso ocorre porque, nos escritores pré-flaubertianos, o narrador apresentava-se em sua forma onisciente intrusiva, que não apenas contava os eventos da trama, mas também emitia juízos explícitos a respeito da personalidade e das atitudes das personagens. Em seu texto *O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov* (1936), Walter Benjamin oferece reflexões extremamente úteis para a caracterização da figura arcaica do narrador. Segundo Benjamin, essa figura podia ser simbolizada pelo arquétipo do viajante, que, ao transitar por diversos lugares do mundo, era capaz de narrar e transmitir a experiência vivida a uma audiência:

A experiência que anda de boca em boca é a fonte a que foram beber todos os contadores de histórias. E entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se afasta do discurso dos muitos contadores de histórias anônimos. Estes últimos, por sua vez, dividem-se em dois grupos que, aliás, se interpenetram de várias maneiras. E a figura do contador de histórias só ganha o seu perfil completo para quem tiver presentes esses dois grupos. A voz do povo diz que “Quem faz uma viagem traz sempre muito que

contar”, e imagina o contador de histórias como alguém que vem de muito longe. Mas não se escuta com menos agrado aquele que, ganhando a vida honestamente, ficou na sua terra e conhece as suas histórias e tradições. Se quisermos imaginar esses dois grupos e os seus representantes mais arcaicos, reconheceremos que um deles é o camponês e o outro o marinheiro que se dedica ao comércio (BENJAMIN, 2018, p. 121).

É evidente que esse tipo de narrador se enquadra perfeitamente na forma onisciente intrusiva, pois não só intervém explicitamente na narrativa com o intuito de emitir juízos (conselhos), como também se dirige abertamente ao público que, supostamente, estaria diante daquele que relata a experiência. Ao consolidar a forma onisciente relatora, Flaubert, portanto, retira a figura proeminente do narrador intrusivo; suas narrações passam a se dirigir a um público acostumado às convenções romanescas (motivo pelo qual as intervenções didáticas não são mais necessárias), ao mesmo tempo em que suspendem as convenções típicas da oralidade.

A modernidade, porém, não está restrita apenas aos aspectos internos da narrativa. Isso porque tal paradigma, além de engendrar mudanças tecnológicas e políticas, operou também uma mudança significativa de mentalidade: com a perda de centralidade do poder clerical, somada à crítica demolidora que Friedrich Nietzsche empreendeu ao cristianismo, os sujeitos modernos se viram ‘carentes’ de valores; os códigos morais, antes tão seguros e estáveis, sofreram profundos abalos. Nesse contexto, não havia lugar para o narrador onisciente intrusivo, justamente porque tal figura não possuía mais rígidos códigos de conduta nos quais pudesse se basear para julgar as ações das personagens. Uma crise silenciosa começava a ocorrer – motivo pelo qual a forma onisciente relatora, desenvolvida por Flaubert, foi amplamente saudada e utilizada, tornando-se um paradigma estético vigente até a atualidade.

Ao criar o narrador relator, contudo, um curioso procedimento é libertado: o discurso indireto livre. Segundo Maingueneau (2008), tal procedimento é caracterizado como um discurso citado (indireto) que não necessita do apoio de verbos dicendi (livre); essa modalidade de representação das vozes da narrativa confere uma flexibilidade muito maior à história. Ou seja, em vez de apresentar um discurso direto (“Fulano bateu o carro e disse: ‘A vida é uma desgraça’”) ou indireto (“Fulano bateu o carro e disse que a vida é uma desgraça”), o discurso indireto livre (“Fulano bateu o carro; a vida é uma desgraça”) cria uma tensão entre os agentes da narrativa. Ao mesmo tempo em que o narrador se apropria da voz da personagem, ele também renuncia a partes de sua liberdade (sua superioridade e seu senso de posteridade temporal), o que borra as fronteiras que separam o mundo fictício, as personagens e o narrador: todos esses domínios se aproximam; a voz narrativa sente e vivencia junto com os atores da

história. Assim, o relato se distancia tanto da pura oralidade quanto da mera absorção das palavras da personagem na voz do narrador:

A esposa era muito branca, um tanto altiva e grave. O bico do toucado roçava pelo lintel das portas; a cauda do vestido de lã arrastava pelo chão, três passos atrás dela. Governava a casa como o interior de um mosteiro; todas as manhãs, distribuía tarefas às criadas, zelava por compotas e unguentos, fiava na roca ou bordava toalhas de altar (FLAUBERT, 2004, p. 59).

Evidentemente, o discurso indireto livre não foi inventado por Flaubert, e sua presença pode ser notada em escritos de Balzac ou Jane Austen. No entanto, afirmamos que tal modalidade discursiva foi consolidada por Flaubert justamente porque, para que ela ganhe plena efetividade, é necessário que as fronteiras que separam o narrador da personagem não estejam rígidas e consolidadas, como estabelecido anteriormente. Obviamente, essa condição não pode ser plenamente satisfeita com a forma do narrador intrusivo, pois esta demarca claramente um sujeito de enunciação que se aproxima, de maneira um tanto distanciada, do destino de suas personagens. Nela, a sugestão de que as sequências narrativas estão sendo manipuladas torna-se ainda mais aparente; persiste a ideia de um “eu” que se apropria de um “algo”:

Os cantos de sua boca deixavam os dentes à mostra, um estertor acelerado sacudia-lhe o peito, e seu ventre, a cada expiração, afundava-se até as vértebras. Depois ele fechou as pálpebras.

— É como se tivesse gelo nos ossos! Vem para junto de mim!

E Julião, afastando a lona, deitou-se sobre as folhas mortas, junto a ele, lado a lado. O leproso voltou-se.

— Despe-te para que eu tenha o calor do teu corpo!

Julião tirou suas vestes; em seguida, nu como no dia de seu nascimento, voltou à cama; e sentia contra sua coxa a pele do leproso, mais fria que uma serpente e áspera como uma lima (FLAUBERT, 2004, p. 113).

Como observamos no trecho acima, na forma relatora, a voz do narrador mal é notada; marcada por um tom quase impessoal, a tensão entre narrador, personagem e mundo fictício se acentua. Esse problema — isto é, a distância que separa o estilo do autor do estilo da personagem —, tão caro aos críticos que se debruçam sobre a obra de Faulkner, não é novo: começou com Flaubert.

Outro aspecto técnico das narrativas do autor francês, amplamente utilizado por escritores posteriores, foi a representação da temporalidade na narrativa. James Wood (2019) percebe com precisão os diferentes usos do pretérito imperfeito — para descrever tanto ações

repetidas quanto ações isoladas — e destaca como Flaubert inovou na composição das descrições:

As lajes do pátio eram limpas como o ladrilho de uma igreja. Calhas compridas, figurando dragões de goela para baixo, cuspiam a água das chuvas para a cisterna; e no beiral das janelas, em todos os andares, num vaso de cerâmica pintada, um manjerição ou um heliotrópio florescia (FLAUBERT, 2004, p.78).

Misturando detalhes habituais e dinâmicos, todos os momentos longos e curtos se fundem e integram em um mesmo plano descritivo, o que confere um efeito de simultaneidade ao texto literário – descoberta esta que se mostrou de vital importância para as posteriores revoluções da prosa romanesca, a exemplo dos livros de Marcel Proust, nos quais a simultaneidade é uma característica central.

É fato, também, que as descrições do romance realista (e, assim sendo, dos livros de Flaubert, haja vista que eles se configuram como um “modelo ideal” (ISRAEL-PELLENTIER, 2004, p. 180<sup>10</sup>), no qual todas as outras obras desta estética se baseiam) não são meros adornos, mas uma espécie de característica compulsória. Como aponta Philippe Hamon (1977), as descrições do realismo talvez se configurem como o núcleo central, que sobredetermina todos os procedimentos da narrativa. Visto que os procedimentos descritivos não podem aparecer soltos no texto, é necessário que seja criada toda uma série de temáticas vazias – elementos cuja função é criar um preenchimento verossímil para a introdução das descrições (por exemplo, o olhar da personagem) – que possam justificar a ânsia de descrever (ISRAEL-PELLENTIER, 2004)<sup>11</sup>.

Ou seja, o texto realista, ao invés de alcançar o real, enrola-se sobre si mesmo. Porém, visto que o elemento descritivo é proeminente, o que torna essencial o acúmulo de temáticas vazias, Flaubert procurou centralizar todos esses preenchimentos verossímeis na figura de uma personagem que ‘não age’, uma figura ociosa que vagueia pelas ruas sem pressa, refletindo. Posteriormente conhecida como *flâneur*, arquétipo exaustivamente utilizado por Baudelaire,

---

<sup>10</sup> No original: “*The sheer density of visual information and the pressure placed on the reader to be an observer, to behold the real, make Flaubert’s work a model for pictorial representation in fiction. Flaubert is not unique in the history of the nineteenth-century novel for his valuation of the visual. But in his work the visual asserts itself as the single most reliable carrier of signification. The work rests on the power of the visual to sway us or to convince us of the accuracy, realism and truth-telling merit of its representations*” (ISRAEL-PELLENTIER, 2004, p. 180).

<sup>11</sup> No original: “*It is a well-accepted fact that, in the nineteenth century, realist novelists were less interested in telling stories than they were in describing them. By the time Flaubert, Maupassant and Zola are squarely on the scene, visual description is no longer an option but instead the compulsory discursive site from which meaning and character are conceived*” (ISRAEL-PELLENTIER, 2004, p. 180).

Cesário Verde, Rilke e teorizado por Walter Benjamin, tal figura encontra seu pioneiro em Frédéric, personagem central de *A Educação Sentimental* (1869).

Por fim, notamos que a originalidade em Flaubert se coloca como uma mudança não só na forma de narrar, mas também no entendimento que possuímos da narrativa; um romancista que tratava da teoria do romance, sua composição e leis internas. A modernidade de Flaubert era algo que Lukács combatia, pois este insistia na arte como representação de ideários coletivos, capazes de alterar a sociedade burguesa. O romance já era definido como gênero burguês; se Flaubert insistisse em uma técnica burguesa, não seria um inovador. Assim, o universo burguês retratado nas obras de Flaubert não se confunde com sua técnica: enquanto o conteúdo aborda temas e personagens da sociedade burguesa, sua inovação reside justamente no método estético que rompe com as convenções literárias dessa mesma classe.

### **Considerações Finais**

A partir de Flaubert, observamos uma ruptura com o ideal de inspiração. Em vez disso, surge a figura do artista como um artesão, eternamente preocupado com a estrutura e os efeitos do texto. Em sua época, o entendimento da obra literária estava frequentemente ligado à biografia do autor ou a fatores extraliterários, como a influência do contexto social sobre o escritor. Embora essa abordagem possa ser frutífera, se assumida de forma radical, levaria à obliteração da teoria literária, pois seria necessário afirmar que o sentido supremo da literatura é não literário.

Contrariamente, Flaubert retira a figura do autor de cena, defendendo a impessoalidade, o desprendimento e a objetividade, possivelmente sob influência positivista. Ele demonstra que a qualidade da obra literária não depende da validade da doutrina a ser defendida. Há algo mais, um fator adicional na escrita. A radicalidade da narração enquanto ilusão é que a obra se sustenta por si mesma, sem a presença do autor, suspendendo a sugestão de que as sequências narrativas estão sendo manipuladas artificialmente por meio de recursos retóricos.

Segundo Booth (1980), define-se retórica como o conjunto de elementos no texto que revelam a presença do autor, explicitando suas crenças e visões. O primeiro exemplo dado é, naturalmente, o de Homero. Diferentemente do drama, a épica não procura mostrar as ações em seu estado mais puro. Ao contrário, tudo o que acontece na trama é mediado pela voz do narrador. É essencialmente neste ponto que Booth defende a existência de um certo artificialismo na ficção, que acontece quando tomamos conhecimento dos pensamentos das

personagens; não bastasse **isso**, nos é apresentado um juízo de valor do caráter que elas possuem.

Contudo, Booth ressalta que esse artifício narrativo — a exposição direta de pensamentos e juízos sobre as personagens — é uma convenção estranha à realidade. Na vida cotidiana, não conhecemos alguém revelando instantaneamente sua biografia ou motivações ocultas; a compreensão das pessoas se dá de forma gradual, através de gestos, diálogos e ações. Flaubert, ao perceber essa contradição entre a artificialidade retórica e a experiência real, optou por um narrador que mostra em vez de dizer, evitando intrusões explícitas e permitindo que as personagens se revelassem organicamente, tal como ocorre nas relações humanas. Como já foi mencionado, ao começar a escrever, Flaubert deparou-se com o problema da voz do autor no texto. Sua postura foi defender um narrador impessoal, objetivo, que apresenta a situação em forma de cena, sem interferências. Fazendo **isso**, inaugurou uma nova forma de narrar, com a personagem ganhando cada vez mais importância.

Sendo assim, a originalidade de Flaubert não deriva apenas do universo burguês retratado em seus romances, mas se manifesta, sobretudo, através de sua técnica inovadora e das inovações formais que ele introduz. Embora inicialmente considerássemos uma originalidade temática ao longo deste estudo, ficou claro que tal abordagem não captaria a profundidade da proposta. Flaubert transcende as convenções temáticas; sua verdadeira autenticidade e inovação residem na técnica literária e na forma como subverte expectativas. Essa abordagem técnica não só enriquece suas obras, mas também redefine os parâmetros da literatura de seu tempo, influenciando profundamente gerações subsequentes de escritores.

## Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo, SP: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Versão integral da Bíblia. São Paulo: Abril, 1972.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. 4 v.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

HAMON, P. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, F.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, 1977, p. 55 – 76.

ISRAEL-PELLENTIER, Aimée. Flaubert and the visual. In: UNWIN, Timothy. (Org.). *The Cambridge Companion to Flaubert*. New York: Cambridge University Press, 2004. p. 180 – 195.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. Narrar e Descrever. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética*. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAINGUENAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11 – 29.

NETTO, José Paulo. *O que é Marxismo?* 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OLIVEIRA, Ana Lúcia; SILVA, Fábio Lopes da; OTTE, Georg; MORICONI, Italo. Entrevista com Luiz Costa Lima “O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por mimesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade”. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 10, n. 19, 2018. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://doi.org/10.35520/flbc.2018.v10n19a19621>>. Acesso em: 13 jan. 2025.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI-SP, 2019.

**Recebido em:** 12/02/2025.

**Aceito em:** 15/04/2025.

