



Flaubert: a máquina celibatária

Michel Sicard

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris (FR), France.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5019-1552>

E-mail: sicard.micheljp@gmail.com

Tradução de Maria Cristina Batalha¹

Flaubert: a máquina celibatária

RESUMO

Este artigo propõe uma nova leitura de *O idiota da família*, distante das concepções biográficas tradicionais – cronológica, dialética, psicanalítica, temática. Seguindo os caminhos abertos por Sartre desde *O imaginário*, em que coexistem signos e magia, trata-se de uma metodologia caleidoscópica de inspiração “conceitual”, próxima de Marcel Duchamp: o sujeito é capturado na transparência do vidro por um olhar transversal apoiado em varreduras de sondas de raios X, em diferentes níveis: personagens (pai, mãe, amigos íntimos), relações sexuais, lugares e referências livrescas. O que se segue são dobramentos de sombra e luz que iluminam as obsessões de Flaubert: sonhos de ascensão ou de queda, passividade, estupidez, fetichismo, sadomasoquismo, dos quais a busca por objetos, com múltiplos acoplamentos possíveis, desenha uma forma de trabalho e de hermenêutica em leque, em fragmentos desconexos, constituindo a “máquina celibatária de Flaubert”, nas conceituações do corpo sem órgãos ou da carícia, posteriormente desenvolvidas por Deleuze e Derrida.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; fetichismo; hermenêutica; máquina celibatária; sadomasoquismo.

Flaubert: the celibate machine

ABSTRACT

This article proposes a new interpretation of *The Family Idiot*, moving away from traditional biographical conceptions such as chronological, dialectical, psychoanalytic, and thematic approaches. Following the paths opened by Sartre in *The Imaginary*, where signs and magic coexist, it adopts a kaleidoscopic methodology inspired by a “conceptual” framework, akin to Marcel Duchamp. The subject is captured in the transparency of glass through a transversal gaze supported by X-ray probe scans at different levels: characters (father, mother, close friends), sexual relationships, places, and book references. What follows are folds of shadow and light that illuminate Flaubert’s obsessions: dreams of ascent or descent, passivity, stupidity, fetishism, sadomasochism. The pursuit of objects, with multiple possible couplings, outlines a form of work and hermeneutics in a fan-like fashion in disconnected fragments, constituting the “Flaubert’s celibate machine” as conceptualized in the notions of the body without organs or caress, later developed by Deleuze and Derrida.

KEYWORDS: Imaginary; fetishism; hermeneutics; celibate machine; sadomasochism.

¹ Agradecemos a inestimável colaboração da Professora Doutora Maria Cristina Batalha, membro do nosso PPGL, no processo de tradução do artigo do professor Michel Sicard, que abre a seção de Estudos Literários, do presente volume (nota da editora).



Em *O funeral*, Gustave descreve, sem sombra de dúvida, uma atitude familiar de Achille-Cléophas que o escandaliza profundamente: quando o *pater familias* levanta a cabeça e olha seu filho de lado, e de alto a baixo, por entre os olhos semifechados, este sente que uma onda magnética entra em sua alma. Para encontrar aí, *necessariamente*, podridão ou para aí colocá-la, caso não esteja. Ora, enquanto esse demônio vê o Mal até o fundo do coração de seu filho caçula, ele *sorri*, o monstro: eis o escândalo (SARTRE, *O Idiota da família*, p. 466).

1. A grande transparência

Flaubert é visto, em *O Idiota da família*², não como um objeto a ser contado, cronologicamente, ao longo de sua vida, mas como um caso a ser esclarecido, um problema, uma mancha. Logo, nada de narração, mas ondas, sondas, projeções. É uma espécie de representação de Flaubert em *n* dimensões, o que propõe Sartre. Flaubert é tomado pela transparência vítrea de um olhar transversal e suas ações são examinadas como dobras de sombra e luz. Trata-se de um método radioscópico que Sartre já havia experimentado em *O Imaginário*: um conjunto de signos significativos que traçam um retrato recorrente de sua personalidade de escritor.

Seria, de alguma maneira, como um retrato de Flaubert visto por Marcel Duchamp: um *Grande Vitral*, ou Grande Verso(s), posto a nu pelo olhar dirigido ao divã do analista... Vidro? Ou verso? E para qual vertente? Àquela que se programa. A programação não é a duração, a cronologia. É sempre o contrário disso, porque ela desdobra suas formas no espaço. Embora as datas estejam exibidas no subtítulo da obra – *Gustave Flaubert de 1821 à 1857* –, não existe tempo vivido, nem tempo objetivo que se desenrolaria em “Flaubert”. Há efeitos de não-tempo – e da topologia. Tudo é explicado pela noção de *vizinhança*. Flaubert é, ao mesmo tempo, tomado pelo esquema de *La Mariée*, de sua musa Literatura, e do *Célibataire*. Ele ensaia casamentos, transformar pontos impossíveis em uma linha-obra. Estamos diante de acidentes topológicos complexos, mas calculáveis.

Assim como não existe relato de vida, não há compromisso do assunto com uma verdade. As partes desse Grande Vidro, vitrais, são feitas de conceitos menores, ou de semiconceitos, longe da estética e da moral (por onde Sartre já havia enveredado com o *salaud*³ e a *má-fé*): a *submissão*, a *amizade frustrada*, a *inação*, o *sadomasoquismo*. Um espaço grande é deixado às amizades de Flaubert, como partes possíveis do Grande Vitral: Alfred Le Poittevin, o escritor mais velho e tirânico, Bouilhet, o Censor, Maxime Du Camp, o viajante orientalista que inverte a situação... Esse eco se prolonga no terceiro volume: Leconte de Lisle... Do mesmo modo, vemos figuras de mulheres notórias, em retratos menores: a mãe de Gustave, a mãe de Alfred, Louise Colet, George Sand... Como em Duchamp, o narrador pode se transformar em mulher, Marcel

² Optamos por traduzir apenas os títulos que já existem em português.

³ Na filosofia sartriana, pessoa desprezível e moralmente repugnante que se apoia na “boa consciência” e, conseqüentemente, na “má-fé”, isto é, numa atitude que consiste em negar que a minha liberdade e responsabilidade totais sobre os meus atos são percebidos pelo “outro que me vê”. Assim, a pessoa se engana a si mesma, a fim de mascarar tanto sua responsabilidade quanto a angústia existencial decorrente desse processo.

tornar-se Rose Sélavy, o artista se traveste de mulher. Quem sabe se o narrador d’*O Idiota da família* é masculino ou feminino? Ou se são seus personagens femininos que se masculinizam, ele próprio, o autor, transformado em mulher? É a grande reviravolta literária, pois normalmente o autor é um homem. Com que urgência Sartre trabalha para destruir a imagem do grande escritor, e de seus antecedentes, do pai, esse pai cientista e voltairiano, que vê sofrer e conhece muito bem o sofrimento, ele mesmo não podendo “deixar de levar a vida mais calma possível” (SARTRE, 1971-1972, p. 466). Este é o homem descrito em *O funeral do doutor Mathurin*: “Acima de tudo, ele conhecia a vida, conhecia a fundo o coração dos homens e não havia meio de escapar ao crivo de seu olhar penetrante e sagaz; quando levantava a cabeça, abaixava a pálpebra e o olhava de lado sorrindo, sentia que uma sonda magnética entrava em sua alma, examinando todos os cantinhos” (FLAUBERT, 1990, p. 622-623). Esse sábio hedonista que morre no espírito do vinho é transformado por Sartre em doutor cínico da vida. Ele vê o Mal, até sob o aspecto mais lisonjeiro: “através da roupa, ele via a pele, a carne sob a epiderme, a medula sob os ossos, e exumava de tudo isso farrapos sangrentos, podridão do coração e, muitas vezes, em corpos sãos, descobria uma horrível gangrena” (FLAUBERT, 1990, p. 623). Sartre vê e destrói essa imagem viril e científica do Pai; mas, por outro lado, ele também não se expõe a ser esse Doutor Mathurin, debruçado sobre o corpo de sua vítima, quando tenta elaborar seus relatórios escópicos?

Há todo um estudo a ser feito sobre o aspecto cirúrgico do caso Flaubert, ao qual sua psicologia foi muitas vezes assimilada, que incide também sobre o método de seu crítico empático. Mas o clínico se deslocou um pouco do cirúrgico em direção à psiquiatria, do escalpelo para a análise profana. Evidentemente que pensamos em Artaud, que desempenha também um papel muito importante no pensamento de Sartre por causa de seu teatro, tendo sido estudado por outros filósofos como o paradigma do “corpo sem órgãos”, começando no momento em que Sartre escreve sua versão definitiva de *O Idiota da família*.

2. Como se desrealizar?

O Idiota da família é um estudo sobre o imaginário. Não sobre o imaginário imagético ou fenômenos do visível, mas o modo para uma consciência – seria ela inicialmente vazia? – de se encher com os sonhos que transformam a realidade ao ponto que esta não consiga mais se reconhecer. É a história desse desejo construído, passo a passo, que constitui o objeto do livro *O Idiota da família* e que muda a temática dos psicólogos, para os quais o imaginário é muitas vezes ligado a um traumatismo primitivo pessoal, engendrando uma forma egótica regressiva. Os escritos de juventude de Flaubert são sistematicamente percorridos, porque são fonte dessas pepitas que serão desenvolvidas, embrulhadas, incrustadas em sua obra maior. Nenhum crítico terá jamais usado tanto as obras de juventude como Sartre, não como um espaço genético – a genética é sobretudo um caso de forma, de estilo, de técnica, pelos caminhos da reescritura –, mas como a evidência de um fantasma inicial que revela o problema nativo, a falta, a “ferida profunda” na qual a obra se molda ou se constrói. Basta ler, por exemplo, *Paixão e virtude*, e o esquema de *Mme Bovary* está todo lá: a mulher que não consegue amar o seu marido, desencan-

tamento, amizade amorosa, adultério, suicídio... Sartre lê com uma lupa as obras de juventude de Flaubert, não para fazer delas preliminares de um texto futuro, como um prelúdio, mas sim para mostrá-las desde sempre gravadas no imaginário daquele que tenta afirmar, com sua pena, suas obsessões. A utilização das obras de juventude é sem igual: trata-se de um tom de baixo lancinante. Do mesmo modo que já se encontram aí, anteriormente, as obsessões de seus amigos escritores, sobretudo Alfred Le Poittevin, sobre quem Sartre fará um estudo bastante completo. O *tema-imagem* – chamemo-lo assim – é, dessa forma, dado num só bloco. É um processo de literatura menor, para retomarmos a terminologia de Deleuze, na qual a temática do pós-romantismo nascente se divide entre alguns familiares provincianos, Gustave e Alfred, no caso. Essa ideia dos “costumes provincianos”, isto é, de um desamparo que desenvolve no espírito um tédio e uma vacuidade propícia à falta de coragem e ao suicídio, gera uma comunidade provinciana que corre o risco de passar despercebida, mas que tem a força de um discurso deslocado que deseja escapar de qualquer domínio, ao da capital ao qual Balzac, através dos Rastignac ou outros personagens, tinha conseguido atribuir um título valorativo de nobreza.

Contudo, o mal é mais grave. Não se trata de um *spleen* comum a uma geração. Essa chaga profunda é uma “chaga nativa”, ancorada em um sujeito singular. Ela se identifica com a vida e se manifesta para além da morte, do ponto de vista da morte. O imaginário cria-se em Flaubert desde a adolescência, quando o aspirante a escritor decide ver a vida do ponto de vista do Nada. Para Gustave, “morrer, é irrealizar-se” (SARTRE, 1971-1972, p. 481). Assim, vemos o nascimento do imaginário nessa tentativa de revelação do mundo através da morte, sob o olhar do escalpo paterno, seu espelho e sua origem ao mesmo tempo.

3. O alto e o baixo

Não há dúvida de que o corpo de Flaubert é utilizado como um protótipo das “aspirações” do ser, por via da materialidade, em direção a um projeto de articulação de vida. O tema da queda materializa a encruzilhada na qual Flaubert se encontra, entre a fé e a incredulidade. A dualidade é simbolizada pelas ascensões e quedas. Essa espacialização não é externa, mas instalada dentro dele: “Em suma, a vertical o empala e o transpassa” (SARTRE, 1971-1972, p. 591).

Em razão de pressões ligadas à filosofia de seu pai (o cientificismo) e à sua classe social (burguesia mediana), para Gustave:

por causa disso, dizemos que existe, apesar de tudo, uma estruturação do espaço hodológico: em direção ao Baixo. A queda *abaixo do homem* em direção a uma sub-humanidade está inscrita em seu corpo de modo permanente. Isso fala por si mesmo: vimos que sua constituição passiva se traduz, em caso de contrariedade, por uma propensão permanente ao desmaio (Sartre, 1971-1972, p. 592).

E Sartre acrescenta a isso um perigo suplementar, o de perder seu título de humanidade: “Ora, isso não implica, para ele, perda dos sentidos, mas renúncia ao estatuto de ser humano e adoção intencional do estatuto de coisa: Garcia desmaiado é varrido como um lixo, é um lixo” (idem, p. 592). Assim, pior que em Kafka, em *A Metamorfose*, o imaginário de Flaubert está

ameaçado por essa horrível decadência, com a qual ele viverá quase todos os dias em seu corpo, como “uma ameaça permanente de queda”. E acrescenta: “ele cai, por sinal, cai sem parar: ele se deixará cair sobre o divã de Croisset, cem vezes por dia, e veremos que o sentido primordial da sua ‘crise de nervos’, que o derruba em 44, é ser uma queda radical e consentida abaixo do humano” (idem, p. 593).

Essa espacialização confunde voluntariamente os planos da *imago* e o da imagem que, melhor que simbolizar, oferece uma gama espetacular do espaço flaubertiano, atribuindo-lhe estrutura visual e ressonância estética. A temática da queda já foi analisada por Sartre a respeito d’ *O Tintoretto*, no fim dos anos 1950: Sartre dedica ao tema um longo estudo, apoiando-se em *O milagre do escravo*, publicado postumamente. Também aí, os corpos caem, desequilibrados, e seguem as leis da matéria cega. Para *O Tintoretto*, “o artista percebeu a força passiva que constitui a realidade íntima das substâncias e, ao mesmo tempo, as conecta externamente entre si; sem saber muito bem do que o acusam, os apreciadores de arte se revoltam contra o mal-educado que lhes *faz ver* a gravidade” (SARTRE, 1981, p. 175). Evidentemente, a situação é mais complexa no caso do pintor do *Cinquecento*: ele tem que respeitar, na técnica, os códigos da perspectiva que leva a uma ilusão de ótica e, na temática, conformar-se às crenças, à religião e às classes sociais. Tudo será feito por um jogo de quedas compensadas, como testemunham os quadros *A Visitação* e *O desmaio de Esther*.

Para *O Tintoretto*, segundo Sartre, o peso torna-se uma obsessão. O pintor fica obcecado e faz disso, em todas as suas telas, uma espécie de assinatura. Nós nunca conheceremos a origem disso, pois nos faltam os documentos. Em todo caso, os desequilíbrios e as quedas são abundantes. Com relação a Gustave, trata-se de ver as coisas antes da obsessão, de captar a trajetória pelos estratos que o constituem, antes mesmo que a obra definitiva retorne, capturada no próprio corpo do sujeito, aprendiz e vítima.

Em Flaubert, a queda invade o espaço mental: ela é total e final – ele pensará sempre o Pior –, mas ela será precedida de sonhos de ascensão, nos quais vão se conjugar a aspiração à nobreza – iniciada por seu pai na apresentação de Gustave criança à duquesa de Berry, quando foi homenageado – ou na falta do teísmo materno que ele adota cegamente. Ele considera, por um momento, o misticismo cujo ritual pomposo o fascina. Trocando em miúdos, Gustave hesitará entre “a crença no Nada” e o êxtase (SARTRE, 1971-1972, p. 606). Se ele sonha com uma “feudalidade espiritual” que operaria como uma potência ascendente, seria para melhor sublinhar a aspiração que o invade e o puxa do mais baixo para o mais alto, em direção a Deus: “Ele está ao mesmo tempo no alto da pirâmide feudal, como calma atração de Tudo e no mais baixo, como pulsão íntima que nasce nas profundezas abissais” (SARTRE, 1971-1972, p. 607). Alto e Baixo se complementam e são a estrutura de um elevador espiritual que, longe de oferecer um caminho de salvação, deixa o aprendiz-autor surpreso e dividido entre Bem e Mal, Espírito e Matéria, pois o Alto e o Baixo acabam por se chamar, por se complementar e por anular as diferenças.

Em suma, o mecanismo da queda é analisado por Sartre de tal modo que lhe dá uma realidade gráfica, multiplicando as comparações com esquemas matemáticos, falando de trajetória, de afastamento ou de “desmembramento”, de “dimensão-força”, de “linhas de força”. Esses alinha-

mentos dos quais ele analisa as curvas e as inflexões materializam os conceitos, a reflexão que trabalha nos limites de um pensamento filosófico. Conclusão dessa cartografia analítica:

Não é raro que essas mesmas linhas de força, ao invés de se afastarem umas das outras, vivam como estruturas de um espaço curvo – às vezes até esférico –, obrigando a percepção a se dobrar segundo sua curvatura: neste caso, os termos extremos se juntam e a pleora de significações, longe de se espalhar em um insustentável arroubo, é produzida em circuito fechado, e as contradições passam de uma à outra: é a libertação dos torniquetes (SARTRE, 1971-1972, p. 612).

Estamos mergulhados em plena topologia e nos pareceria ouvir Lacan e sua paixão pelos nós e círculos de barbante. A teoria dos torniquetes perpassa toda a filosofia de Sartre e, na “constituição” de Flaubert, encontramos em abundância os pares antagonistas: “Indicamos rapidamente, conclui Sartre, um certo número de torniquetes, nos quais *Fatum*, Cientificismo, Fé, Deus, Nada, hierarquia feudal e burguesia igualitária se organizam em carrossel, obrigando o rapaz exausto a ‘girar em torno do seu pensamento’, como ele afirma em sua primeira *Tentação*” (SARTRE, 1971-1972, p. 612).

A organização dessas formas contraditórias de pensamento é a própria profundidade ambivalente dos textos de Flaubert, mas também do pensamento de Sartre que, longe de eliminar as contradições, as organiza em rede, como um sistema de tensões que anuncia o prelúdio de uma nova filosofia.

4. A ideia e a estupidez

Sartre não quer aventurar-se nessa estrutura antagonista de pensamento, pelo menos no início. Talvez seja pelo cuidado em evitar fazer disso uma metafísica maniqueísta. Ele já não havia mobilizado demais os pares contraditórios de conceitos! A chave concreta que adota é a entrada pela estupidez, que será a condutora do volume – e uma bela injustiça para com Flaubert. Mas, por hora, a estupidez é um novo exemplo de torniquete. No combate entre a Ciência e a Fé, que ele coloca frente a frente, revela-se a estupidez fundamental para Flaubert que é a crença. Para ele, nenhuma ideia está assegurada, mas desemboca num ceticismo de princípio. “A inépcia é concluir”, dizia Flaubert. Então, o pensamento é versátil, muitas vezes bífido. O pensamento é desencarnado, fixo, vindo de fora, posto já aí, de onde vem por conseguinte o tema das “Ideias preconcebidas”: para Flaubert, “o pensamento em si nunca é um *ato*; ele não inventa nada, ele *nunca estabelece relações*; ele não se distingue do próprio movimento da vida; atividade passiva, levada pelo fluxo do vivido, ele não é senão a forma verbal do *pathos*” (SARTRE, 1971-1972, p. 646). Não se pode compará-lo ao trabalho do sonho, nem ao discurso livre das associações verbais do analisado em seu divã. Para Flaubert, a infelicidade é que esses “pensamentos-seixos” não são apenas objetos de observação, ele os acolhe em si mesmo e eles o transformam em ferida viva:

Em suma, é o martírio da Estupidez, que ele instalou em si com todos os seus conflitos, e ao girar em torno dela mesma, se corrói e o corrói. Ele sangra por essas feridas, mas se limita ao imobilismo, uma vez que qualquer ideia, para ele, só pode refletir a materialidade dos lugares comuns ou o ma-

terialismo da análise; ele aumenta sua passividade dolorosa e recusa qualquer forma de Pensamento (SARTRE, 1971-1972, p. 647).

Nesse ponto da análise, surge uma outra ideia sartreana para descrever o fenômeno de Flaubert: o nascimento de “pensamentos quase animais” (idem, p. 647). O esquema analítico de Sartre encontra o que ele considera como uma nova pista nesses pensamentos animais, servindo-se da dualidade forma/matéria. Essa intuição da matéria que a Ideia vem encontrar está no coração do mistério de Flaubert em sua própria originalidade. Sartre tenta descrevê-los *a minima*:

Pensamentos ‘moles’ e fluidos, que correm rente à vida e à matéria, e muitas vezes se interpenetram como nos sonhos; poderíamos ver neles a Natureza sem os Homens, pois o Homem está ausente, crispado em sua negação, em sua vontade de ausência; em todo caso, eles expressam a solidão mais profunda, a do animal; e são eles que darão sua incomparável riqueza a *Madame Bovary*. Nós temos que descrevê-los (SARTRE, 1971-1972, p. 647).

Essa descrição é sempre, claro, postergada, levada até o quarto volume não publicado. Enquanto espera, ele bifurca, sublinha apenas de passagem a decapitação da Razão, a recusa de qualquer unidade, a ausência de humanismo... E no triunfo desse “pensamento selvagem” (*dixit* Sartre), alguma coisa volta do totemismo de *O imaginário* que saúda a “consciência animal do mundo” (p. 648). Não se sabe se essas passagens serviram a Deleuze e Guattari para o seu “devir-animal”, mas é certo que afastar a racionalidade em proveito de um sensualismo animal dá ao texto de Flaubert uma abertura que nenhum outro realismo havia entrevisto até então. Embora os estudos sobre a consciência e o pensamento animal não estivessem ainda desenvolvidos como estão hoje, essa intuição, de início mais metafórica, abre a porta para uma nova abordagem das sensações e pensamentos nos quais nem a psicanálise, nem a psicologia experimental ou cognitiva tinham ainda se aventurado.

5. O olhar e o fetiche

A segunda parte de *O idiota da família* chama-se: “A personalização”. Ela é apresentada como “totalização perpétua surgida como defesa contra nossa des-totalização permanente que é antes uma unidade esfacelada do que uma verdadeira diversidade” (SARTRE, 1971-1972, p. 653). Na verdade, esse movimento dinâmico que justificaria uma pretensa unidade sempre ameaçada, é, de fato, muito pouco distante dos temas da “constituição”, já que a passividade de Flaubert impede justamente a grande dinâmica do projeto que caracteriza os seres totalmente livres, e em particular os artistas, mesmo que Flaubert tenha tentado abrir esse caminho para si. Essa dialética da conveniência, provocada sobretudo por uma análise de pertencimento de classe de Flaubert e do papel do pai, deve ser relativizada, e poderemos assim enxergar, como estruturas da inércia, a sequência de temas que Sartre desenvolve: a criança imaginária, o olhar, o espelho e o riso...

Nesses capítulos, vemos não papéis e tendências, mas o começo daquilo que Deleuze e Guattari nomeiam, em continuidade à tese do *devir-animal*, o *devir-mulher*, como “mulher molecular”, tal como Virginia Woolf, que faz, através da escrita, um corpo sem órgãos. A aná-

lise de Sartre é complexa. Ela dá continuidade àquela sobre Genet. Nos dois casos, trata-se do imaginário.

Apoiando-se em passagens de *Madame Bovary*, notadamente em inéditos recolhidos, mas cortados no texto definitivo, a “versão primitiva” reunida por Jean Pommier e Gabrielle Leleu, pode-se chegar a uma cartografia da sexualidade de Flaubert, onde se enuncia claramente seu gozo, em uma verdadeira teoria do fantasma que Sartre elabora em algumas páginas. Flaubert se constitui como mulher passivamente violada por uma mulher ativa. Ele é a presa e ela o predador, como atestam as relações “perversas” entre Emma e seu segundo amante: “Quando faz amor com Léon, é ela o caçador” (SARTRE, 1971-1972, p. 710). Sartre comenta o momento em que Emma “se despe brutalmente, como um macho”, que faz com que “Flaubert se desloque para dentro dela, para admirar-se e sonhar com o abandono futuro”. O momento em que ela se vê foi suprimido, porque esse “reflexo promissor ficaria por demais evidente”. Sartre conclui que Gustave “é, nessa cena, ao mesmo tempo o homem que se despe e a mulher vampiro que se ‘admira’ e depois ‘se desnuda’ (pois a brutalidade do despir-se pode ser também vivida – irrealmente – como despida por um outro) e a jovem vítima já nua, que espera passivamente as carícias” (SARTRE, 1971-1972, p. 711). Essa sobredeterminação do despir-se nos remete a um jogo complexo de espelhos e de intercambialidade dos papéis. Residiria aí, segundo Sartre, “a importância crescente do imaginário”. E a perversão. “O que Léon busca em Emma é a satisfação daquilo que se tornou *seu vício*, o desejo de se sonhar mulher sob carícias de mulher” (SARTRE, 1971-1972, p. 711). Esse desejo de troca de papéis e de estado físico está acompanhado de uma mudança de sensações, de percepção, como o que se passa quando tentamos entrar – alguns artistas contemporâneos conseguem – em uma consciência animal. Sartre aponta os desejos de mulher grávida de Emma, sabores salgados ou apimentados, cheiros de queimado para explicar seu devir-homem, a instalação de seus “desejos de um outro nela”. A partir daí, o casal se dissocia, cada um indo buscar o seu desejo, no qual se revela, segundo o texto de Flaubert, “alguma coisa de extremo, de vago e de lúgubre, que parecia a Léon se imiscuir sutilmente entre eles, para separá-los”. Sem se orientar por uma interpretação freudiana, no que diz respeito à teoria do *falo*, a análise se volta para o imaginário, que é penetração e fissura ao mesmo tempo. Sartre conclui a respeito dessas relações sexuais que combinam, ao mesmo tempo, papéis encenados e espera do *pour-soi*⁴ desejante com uma impossibilidade de encontro e de fusão, uma vez que a máquina desejante se alimenta de seu próprio funcionamento individual: “Assim o casal Emma-Léon – hermafroditismo duplo – reproduz o desejo fundamental do menino Gustave e sua inquietação diante da impossibilidade de fazer coincidir no gozo sexual o sujeito vago e fugidio que ele é para si com o objeto claro e preciso – mas fora do alcance – que ele é para o outro” (SARTRE, 1971-1972, p. 712).

Apoiando-se na vida real de Flaubert, Sartre evoca as lembranças de Kuchouk-Hanem, a bela cortesã egípcia, encontrada em Esneh, que lhe fez, antes de fazer amor, uma dança desnuda, vestida apenas com um tarbuche, que ela vai tirando progressivamente. É essa mulher “irreal” que

⁴ Ser “para-si” ou ser da liberdade. Maneira de ser do existente como consciência, em oposição ao ser “em-si”, maneira de ser das coisas, dos objetos, dos seres distintos da consciência, que não necessitam fazer nenhum esforço para existir.

Sartre quer ver no imaginário de Flaubert, de quem Gustave espera guardar a imagem, de volta à Europa após uma segunda passagem por Esneh. A respeito dessa noite com Kuchouk-Hanem, Flaubert escrevera em sua correspondência a frase retomada por Sartre (SARTRE, 1971-1972, p. 607): “Passei a noite em intensidades sonhadoras infinitas” (Carta a Louis Bouilhet de 13 março de 1850). Apoiando-se em outras confidências a respeito de bordéis visitados sem ter consumido, Sartre observa que, para Flaubert, a imagem irreal da mulher ou da cena vale mais que a realidade. Daí sua “abstenção bem premeditada”, sua abstinência, parcial até mesmo com a Musa, a quem ele imporá sempre uma distância. Quando ele revê Kuchouk-Hanem, a efusão física é menos forte, mas ele se deixa impregnar por ela a ponto de guardar sua lembrança: “Eu a olhei demoradamente a fim de guardar bem sua imagem em minha cabeça” (Carta a Bouilhet de 2 de junho de 1850, retomada por Sartre). O trabalho da reminiscência leva o sujeito para um além que o situa no irreal. Em suma, os desejos serão satisfeitos no esquema de reminiscências masturbatórias. “Gustave está fadado ao onanismo por seu próprio empenho em retotalizar na carne sua passividade constitutiva” (SARTRE, 1971-1972, p. 714).

E chegamos ao tema do fetichismo, que Sartre extirpa dos fragmentos inéditos de *Madame Bovary*. Pois, com efeito, o objeto real em seu desejo é sempre um intruso: “o parceiro é um perturbador” (SARTRE, 1971-1972, p. 715). Essa irrealidade cruza com seu sadismo, um sadismo passivo, apenas imaginado. A partir dos fragmentos inéditos da versão primitiva reunida por Pommier & Leleu, Sartre reconstitui o mecanismo desejante de Flaubert: 1) o olhar se dá à revelia do olhado; 2) a irradiação da figura predomina como um ícone que o sujeito real só pode perturbar e do qual ele preconiza a ausência; 3) a busca de um substituto (episódio do tapete de Emma) é preferido à figura real. A imagem mental sendo insuficiente, só resta recorrer ao fetiche; após as tentativas de fetichizar Charles e a filha de Emma, a operação se efetua na figura de uma luva. Notemos que a luva já tem uma importância considerável no pensamento surrealista, a começar por André Breton, notadamente em *Nadja*, onde vemos a foto de um “adorável engano que é, no Museu Grévin, aquela mulher fingindo esconder-se na sombra para prender a sua liga”, com suas mãos com luvas, estátua que nos diz ter *olhos*, “os olhos da provocação”. Mas a intenção é diferente, em Sartre, da mostrada no surrealismo. A luva em Flaubert não é nem um contorno nem um envelope vazio. Numa passagem inédita recolhida na versão Pommier & Leleu, Léon encontra uma luva de Emma que ele consegue subtrair sutilmente. A luva que encanta Léon tem a vantagem, segundo Sartre, de decalcar a carne real, mas também de desumanizá-la; e é nela que Léon vai habitar, penetrar com seus quatro dedos, e “enfiar”, nos diz Sartre. Trata-se, do ponto de vista do fetiche, de, “ao invés de procurar em todo lugar o rastro do trabalho ou de uma carícia, [de] roubar a efígie inerte da mão que faz um e outro, de se apropriar do símbolo passivo da atividade” (SARTRE, 1971-1972, p. 718). Segue-se uma longa descrição por Sartre dessa interpretação masturbatória, apoiando-se no fragmento da versão primitiva.

Sartre se refere aqui a uma “interpretação freudiana” do fetichismo, visto ao mesmo tempo como encarnação e negação do falo maternal. Lembremo-nos da hipótese freudiana. Freud (1927, p. 133): “Eu vou com certeza frustrar dizendo que o fetiche é um substituto do pênis”. E acrescenta algumas linhas mais adiante: “Direi claramente que o fetiche é o substituto do falo da mulher (a mãe), no qual a criança acreditou e ao qual, e sabemos por quê, ela não quer re-



nunciar” (p. 134). Sem sombra de dúvida, a análise sartreana é fiel a Freud, estendendo apenas o pênis da mãe ao pênis de todas as mulheres. O mecanismo completo da relação amorosa em Flaubert é acionado:

É fácil para ele passar do riso, que é uma violação dos seus sentimentos por Achille-Cléophas, à perturbação que é, em sua imaginação, uma violação de sua feminilidade secreta por um macho (o duplo sexual do médico-filósofo), enquanto ele sonha ser uma mulher abraçada por um homem, por não conhecer o seu desejo secreto de ser um homem passivo violado por uma mulher (SARTRE, 1971-1972, p. 721).

O tema do fantasma da violação ressurgiu em vários lugares, sobretudo no que concerne às relações com Louise Colet. Mas essa teoria do fantasma não é muito freudiana, apesar da vontade declarada: ela acontece em uma atitude de conjunto que se situa do lado do imaginário, onde se trata, para a criança e depois para o adulto, de se constituir como carne feminina, o que requer uma projeção no imaginário de um ser outro diferente do gigante que ele é. Ora, em Freud, esse duplo fantasmático ou fantasmado nunca é uma superação, uma projeção, mas sim um ressoar recorrente, postura involuntária e neurótica, o que não parece ser o caso em Flaubert, já que o mecanismo é decifrado, denunciado, vivido na perturbação e no fantasma. Tampouco parece que Flaubert tenha sofrido por causa dessa sexualidade, ou sequer que essa tendência seja exclusiva de outros tipos de sexualidade, nem que as relações com outras mulheres, as prostitutas, sobretudo com a governanta inglesa de sua sobrinha Caroline, pareçam diferentes. A antipsiquiatria poderia também nos fornecer uma outra entrada, como uma das chaves de análise de Sartre, o pai-cirurgião servindo de rejeição às formas familiares autoritárias que determinam a orientação sexual e a ereção do fetiche, além do sequestro que Gustave se impõe em sua casa de Croisset. A análise de Sartre a respeito de Kuchouk-Hanem e a alusão ao casal Matho-Salammbô testemunham essa tomada de distância imaginária em relação ao objeto de seu desejo, pela imagem oriental que se afasta de suas origens e “costumes provincianos”, como o casal de empregados domésticos que ele interpreta por uma noite com a cortesã adormecida a seu lado.

6. A antiautobiografia

Como visto, nosso “celibatário”, sob o espectro do imaginário, se mostra e se desdobra em figuras diferentes que, como em Duchamp, trocam e travestem os papéis entre masculino e feminino. E nesse aspecto, a análise de Sartre se distancia consideravelmente do Flaubert vivido, sem dúvida alguma machista, para desenhar uma outra personagem, ambivalente, trabalhada pela bissexualidade e o masoquismo. De modo que o texto de *O idiota da família* provém menos de uma biografia do que de um tratado filosófico em que se afirmam e se aprofundam fantasma, fetichismo, travestimento, transexualidade... Em suma, uma abordagem que prefigura, três décadas antes, uma *estética queer* ao invés de e no lugar de uma análise psicanalista clássica, dominada por uma teoria do primado do falo. Tudo isso é produzido por uma fina análise textual das

cartas ou textos inéditos de Flaubert, que poderiam ter passado despercebidos em uma simples enumeração de biografemas.

A noção de interpretação ou de hermenêutica se coloca a partir dessas análises sartreanas. O procedimento de Sartre teria sido, em seu início, fenomenológico, ao qual a vertente hermenêutica vem se agregar pela teoria do fetiche. Mas Sartre toma cuidado em se afastar de qualquer interpretação simbólica (ao contrário dos surrealistas), bem como da visão energética da pulsão tal qual ela aparece no trabalho do sonho. O fetichismo supõe uma construção projetiva, ou pelo menos uma busca por objetos disponíveis para o investimento libidinal. Resta saber se o inscritor hermenêutico não está ele próprio investido na busca de objetos e dessa liberação da responsabilidade maternal. Sartre nos diz que Flaubert “jamais tomou sua mãe como responsável por sua passividade constituída (SARTRE, 1971-1972, p. 721), jogando sobre a ‘maldição paterna’ a causa da tendência fetichista. Sartre estaria exposto ao mesmo risco de “passivação”? Parece que sim; Sartre não era adepto da virilidade. Órfão, o que devemos então concluir a respeito do papel do pai ausente e de seu substituto, o avô Karl, e quanto à responsabilidade da mãe? Na falta de elementos comprobatórios trazidos em *As palavras*, devemos deixar a resposta em suspenso. É isso, sem dúvida, o que Sartre deseja, direcionando sempre suas análises para outros indivíduos, ele próprio afastando seu eu para uma provável, mas impossível descrição.

Parece então que as imagens do sujeito analisado não passem de dobras de sombras. Os esboços se desdobram e se retraem para dar lugar a outros possíveis, mas nenhum conceito endossa um sentido, *o Sentido*. Relato de vida, confissão, psicanálise: impossíveis, até mesmo quando examinamos de perto. E por isso também, autobiografia impossível. Sartre nunca escreveu uma autobiografia. Escreveu sobre figuras, familiares, amigos, fragmentos do vivido que aparecem e desaparecem; ele escreve sobre uma biblioteca imensa que ele mesmo nunca conseguiu constituir, que começou mil vezes e se dispersou. As estruturas seriais o levam para um relato impossível, vasto demais para ser enunciado, cujo estilo é uma sequência de oxímoros que destroem passo a passo o que se enuncia. Tudo deve ficar na aliança de palavras “impossíveis”, com seu rigor de praxe, mas cujo fundo naufraga vertiginosamente no indeciso. A avó “não acreditava em nada; somente o seu ceticismo a impedia de ser atea”. “A Comédia do Mal atuava contra a Comédia do Bem”. “Por torção e dobra combinados, eu descompunha meu rosto; eu me estilhaçava para apagar meus antigos sorrisos”. Há cem fórmulas do gênero, nas quais as religiões, as ideias, as posturas se desgastam, caem em contradição, na incerteza, na deslealdade, no reverso, na negação. *As palavras* são um texto para des-aprender, para des-dizer, para des-afirmar.

O que diferencia *As palavras* de *O idiota da família* é menos o nível de escritura que o nível da análise: a interpretação em “Flaubert” desvenda aquilo que o estilo de *As palavras* mantinha fechado como um punho. A relação com a mãe e o *pater familias* é longamente interrogada, como uma das chaves do dever-ser. A passividade é uma filosofia ou seria uma arte de viver, mais afeita a carícias, recebidas, dadas, ao tato, uma espécie de filosofia do tocar, pré-derridiana ou Jean-Lucnanciana? O que é a relação sexual, quando não é contato íntimo para Gustave que foi pela sua educação tolhido de carícias? O carinho é o horizonte da falta, no qual se desenha a hermenêutica sartreana. Ao mesmo tempo que essa falta significa o não-limite dos corpos, seu a-fastamento é como limite a ser atingido no imaginário. Esse não-limite nos mergulha no



espaço indizível, não atingível pela linguagem, na direção do qual o romance se dobra. Em quê? Confidências? Poesia do toque e da perturbação? Do inarticulável do “velho fundo” que Sartre indicava em seu prefácio? Lévinas diz (citado por DERRIDA, 2000, p. 108): “Toda paixão padece com a passividade, com o sofrimento, com a evanescência da ternura. Ela morre dessa morte e sofre com esse sofrimento”. É isso tudo junto que a tela de *O idiota da família* tenta mostrar, como um espaço de esclarecimento, buscando as sombras e os contrastes, as articulações possíveis, os mecanismos do Sujeito, de um sujeito específico, mas que vale para todos os indivíduos, todos os sujeitos. A obra de Flaubert, para além de seus amores, é sua paixão, seu sofrimento e sua morte, seu lento suicídio... Porque a escritura do indizível tem parentesco com a morte.

Assim, o “Flaubert”, lutando contra a morte, é essa criança, um fruto da descendência, extremamente bem nutrido, prolixo, nascido fora da união, ou é antes aquele que une e unifica todos os fragmentos desse corpo implantado sem órgãos, uma obra não de carne, mas de ramificações que se abrem no leque de sua provável/improvável reunião.

CONFLITO DE INTERESSES

O autor não tem conflitos de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. **Le Toucher**. Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée, 2000.

FLAUBERT, Gustave. **Œuvres de jeunesse**. La Pléiade, Paris: Gallimard, 1990.

FREUD, Sigmund. Le fétichisme. *In: La vie sexuelle*. Paris. Presses Universitaires de France, 1927.

SARTRE, Jean-Paul. **Les mots**. Paris: Gallimard, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. **L'idiote de la famille**: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Paris: Gallimard, 1971-1972, 3 tomes.

SARTRE, Jean-Paul. Saint Marc et son double. Le séquestré de Venise. Inédit. *In: Obliques*, nº 24/25, Sartre et les arts (éd. Michel Sicard), Editions Borderie, Nyons, 1981, p. 171-202.

