



A OBRA DE ARTE LITERÁRIA E A COMPLEXIDADE

A LITERARY WORK OF ART AND COMPLEXITY

Por:

Albeiro Mejia Trujillo

E-Revista Facitec, v.2 n.2, Art.4, dezembro. 2008.

http://www.facitec.br/erevista/index.php?option=com_content&task=view&id=9&Itemid=2

Todos os direitos, inclusive de tradução, são reservados. É permitido citar parte de artigos sem autorização prévia desde que seja identificada a fonte. A reprodução total de artigos é proibida. Os artigos só devem ser usados para uso pessoal, e não comercial.

Em caso de dúvidas, consulte a redação: revistafacitec@facitec.br.

A e-Revista Facitec é a revista eletrônica da FACITEC, totalmente aberta, inaugurada em janeiro de 2007, com perfil acadêmico, é dedicada a professores, pesquisadores e estudantes. Para mais informações, consulte o site

www.facitec.br/erevista.



A OBRA DE ARTE LITERÁRIA E A COMPLEXIDADE

A LITERARY WORK OF ART AND COMPLEXITY

Resumo

Nas últimas três décadas, tem ganhado força o denominado Paradigma da Complexidade, que vem se apresentando como uma tentativa de mostrar a necessidade de evoluir de uma esfera de pensamento simples para o pensamento complexo. Tal movimento tem suas ramificações em áreas como a filosofia, comunicação, biologia, matemática, entre outras. Todavia, o artigo aqui apresentado mostra que não existe uma complexidade como matéria criada propositalmente, mas que quaisquer situações em que haja mais de dois elementos envolvidos já caracterizam um fato complexo. Essa noção é apresentada, demonstrando, a partir de obras literárias clássicas, que a complexidade é um fato presente em todos os momentos da história das civilizações e, de modo especial, na literatura. Além dos autores teóricos, foram selecionadas quatro obras literárias para fazer a aplicação do conceito de complexidade literária: *A Divina Comédia*, *Decamerão*, *Dom Quixote* e *Madame Bovary*.

Palavras-chave: Complexidade, literatura, obra de arte, conhecimento.

Abstract

In the last three decades the called Complexity Paradigm has gained force, presenting itself as an attempt to show the necessity to evolve from a sphere of simple to a complex thought. Such movement has its ramifications in areas as the philosophy, communication, biology, mathematics, among others. This article reveals that complexity does not exist as an intentionally created discipline; however, any situations where more than two elements are involved already characterize a complex fact. This notion is presented to demonstrate, from classic literary compositions, that the complexity is a present fact in all history moments of the civilizations and, in special way, in literature. Beyond the theoretical authors, four literary compositions had been selected to make the application of the concept of literary complexity: *The Divine Comedy*, *Decamerão*, *Dom Quixote* and *Madame Bovary*.

Keywords: Complexity, literature, work of art, knowledge.



A OBRA DE ARTE LITERÁRIA E A COMPLEXIDADE

A LITERARY WORK OF ART AND COMPLEXITY

Para apreender a obra de arte literária como um fato complexo, é necessário perceber que os processos de construção intelectual se iniciam com a percepção de uma realidade que, a pouco e pouco, vai se mostrando: primeiro, como simples dado observável, e, depois, revelando que há enigmas que devem ser desvendados até alcançar uma compreensão razoável dos dados apresentados, que satisfaçam as necessidades cognitivas de cada estágio de desenvolvimento de um povo. A cada instante, a natureza vai se revelando. Mas, para que esse descortinar do exterior exista em termos de realidade, é imprescindível que haja sujeitos capazes de consciência e possam ordenar as simplicidades primeiras para entender as complexidades últimas.

A complexidade literária não está associada ao grau de dificuldade e compreensão dos elementos formo-lingüísticos, mas à capacidade e possibilidades de desvendar o universo do real mediante o tripé estético, ético e epistemológico em que se fundamenta a obra de arte literária, apresentando esses elementos do Romance nas três perspectivas componentes da obra literária: autor, leitor e a obra, com sua autonomia mutável nas relações espaço-temporais. Da mesma forma que na matemática, a noção de complexidade aplica-se às relações operativas que envolvem mais de uma unidade (3 horas, 40 minutos, 30 segundos). Na literatura, fala-se de estruturas complexas porque ela possui como base uma pluralidade de elementos que, na sua diversidade, compõem uma unidade complexa. Assim, como numa obra de arte, reconhecida pelo cânone literário, pela validação Estética que é feita dela, existem componentes de ordem Ética e Epistemológica que vão desvendar os valores próprios de uma cultura dentro de determinado espaço e tempo,



assim como o conhecimento histórico, político, econômico, religioso, psicológico e lingüístico do momento e lugar em que a obra foi construída.

Milan Kundera apresenta-nos o processo de consolidação do Romance na modernidade mediante uma trajetória em que vão surgindo diversos componentes, sendo que cada um deles corresponde a uma situação histórica com suas especificidades temporais:

Dom Quixote partiu para um mundo que se abria amplamente diante dele. Ali podia entrar livremente e regressar à casa quando quisesse. Os primeiros romances europeus são viagens através do mundo, que parece ilimitado. O início de *Jacques o fatalista* surpreende os dois heróis no meio do caminho; não se sabe nem de onde eles vêm nem para onde vão. Encontram-se em um tempo que não tem começo nem fim, em um espaço que não conhece fronteiras, no meio da Europa para a qual o futuro não pode acabar nunca. Meio século após Diderot, em Balzac, o horizonte longínquo desapareceu como uma paisagem atrás dos edifícios modernos que são as instituições sociais: a polícia, a justiça, o mundo das finanças e do crime, o exército, o Estado. O tempo de Balzac não conhece mais a ociosidade feliz de Cervantes ou de Diderot. Ele embarcou no trem que denomina História. (...) esse trem ainda não tem nada de apavorante, possui até um encanto; (...) Mais tarde, para Ema Bovary, o horizonte se estreita a tal ponto que parece uma clausura. As aventuras estão do outro lado e a nostalgia é insuportável. No tédio do cotidiano, os sonhos e devaneios adquirem importância. O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma. (...) Mas o sonho sobre o infinito da alma perde sua magia no momento em que a História, ou o que dela restou, força supra-humana de uma sociedade onipotente, se apossa do homem. Ela não mas lhe promete o cetro de marechal, promete-lhe apenas um posto de agrimensor. K. diante do tribunal, K. diante do castelo, que pode fazer? (...) a trama da situação é terrível demais e absorve como um aspirador todos os seus pensamentos e todos os seus sentimentos (...). (KUNDERA, 1988, p. 13-14).

O surgimento de diferentes componentes ao longo da história do Romance, como apresentado por Kundera, não implica, necessariamente, que *O Castelo*, de Kafka, seja uma obra mais complexa do que *A Divina Comédia*, de Dante; ou que *A Condição Humana*, de Malraux, seja mais complexa do que *Madame Bovary*, de Flaubert, no sentido antes mencionado de unidades compostas por diversos elementos plurais em si mesmos. Sendo assim, pode-se dizer, com Martin Buber (1974, p. 51), que "o mal de que sofre nosso século não se assemelha a nenhum outro.



Mas pertence à mesma espécie daqueles males de todos os séculos”, que é a incessante busca do eminentemente humano.

As instituições são o 'fora', onde se está para toda sorte de finalidades e, os sentimentos são o 'dentro', onde se vive e se descansa das instituições. Estas são um fórum complexo, aqueles são um recinto fechado mas rico de variações. (...) A história das civilizações não é um estágio constante no qual os corredores, um após outro tenham que percorrer com coragem e inconscientemente, o mesmo ciclo mortal. Um caminho inominado conduz através de suas ascensões e declínios. Não um caminho de progresso e de evolução; mas uma descida em espiral através do mundo subterrâneo do espírito e, também, uma ascensão para, por assim dizer, à região tão íntima, tão sutil, tão complicada que não se pode mais avançar, nem sobretudo recuar; onde há apenas a inaudita conversão: a ruptura (BUBER, 1974, p. 65).

Há pouca novidade na perspectiva do chamado paradigma da complexidade, desenvolvido na linha de Edgar Morin, sendo que essa “teoria da complexidade” constitui simplesmente um “novo nome” para a tradicional epistemologia que não ultrapassa os limites desta, constituindo, pelo contrário, um retrocesso para os estágios mitológicos, já que se confunde com teorias místicas e pseudo-rationais denominadas holísticas. Para sustentar tal afirmação, apresenta-se a complexidade como um componente intrínseco à racionalidade humana e que vai desvendando novos caminhos nos diversos processos sociais e históricos. Tendo como instrumento de trabalho para a comprovação de que a complexidade se encontra presente na literatura, entre outros componentes da vida humana, foi feita uma delimitação de linhas diversas desenvolvidas pelo Romance que vêm de: *A divina comédia*, de Dante, e *Decamerão*, de Boccaccio; até *Dom Quixote*, de Cervantes, e *Madame Bovary*, de Flaubert. Um universo de obras poderia ser incluído, mas estas foram escolhidas somente como uma amostra para comprovar e fundamentar o conceito de complexidade aqui desenvolvido.

A Divina Comédia, escrita por Dante Alighieri entre 1307 e 1321, não possui os elementos tradicionais da epopéia em que as personagens não têm vontade própria nem consciência de seus atos, sendo simples



brinquedos a serviço dos deuses. Tampouco é possível caracterizar a obra como uma tragédia, já que não há mortes heróicas, mas vidas de desgraça eterna ou, então, caminhada em direção à vida e não à morte. A comédia, como terceiro gênero literário clássico, não aparece ao longo da obra, sendo esta profundamente “séria”, pois não aborda, em momento algum, nenhum traço de ironia que sirva de instrumento de ridicularização das pessoas nela descritas. Se *A Divina Comédia* não se enquadra em nenhum dos gêneros literários clássicos, talvez possamos seguir os critérios de classificação utilizados por Kundera (1988), que apresenta O Romance como um novo gênero literário surgido na idade moderna e que desvenda as mais diversas manifestações do “Eu”. As perspectivas contemporâneas de abordagem de uma obra literária abrem as possibilidades de leitura da obra de Dante, não como epopéia ou como doutrina religiosa própria da Idade Média, mas como texto literário complexo por abordar uma pluralidade de elementos que, sob a forma estética, desvenda uma série de características eminentemente humanas dentro de um contexto social; o dado estético revela um conhecimento do homem e seus processos sociais, assim como o conjunto de valores (ética) que envolvem o agir social.

Em *A Divina Comédia*, encontra-se um elemento particularmente significativo quanto à classificação da obra como Romance que diz respeito ao modo como o autor interage com o leitor:

(...) o homem sábio evita sempre dizer a verdade quando ela possa parecer mentira, a fim de não ser injustamente tido por mentiroso. Mas nada posso omitir, **leitor**, do que vi; [ou, então] **Leitor**, já vês como elevo o tom do meu estilo. Não te seja estranho se com mais arte, com mais brilho doravante procure sublimar minha arte (ALIGHIERI, 2003, pp. 71 e 180).

Esse tipo de corte na narrativa corresponde a um momento importante na valorização dos elementos constitutivos da obra de arte que são: o autor, o leitor e o texto. O diálogo do autor com o leitor dentro da obra é evidente, assim como os momentos em que as personagens e o



autor se confundem por força da sensibilidade do escritor, que torna real e vital sua narrativa, como também, pela naturalidade com que a personagem, impregnada do mundo concreto, encarna e espelha o “Eu” simplesmente humano que vai do ato individual ao coletivo e, deste, constitui os sujeitos em suas individualidades inexpressáveis. Este panorama, despercebido ao longo dos séculos de existência de *A Divina Comédia*, mostra-nos um dentre os muitos elementos complexos na obra de Dante Alighieri. Estudos recentes destacam em Machado de Assis esses elementos já presentes na obra dantesca em que o texto é efetivado pelo ato de leitura, pelo modo como interage com o leitor. O destaque dado ao autor brasileiro deve-se ao fato de antecipar-se ao que no século XX a Estética da Recepção expressara ao referir-se à literatura como sendo produto de uma forma de leitura.

Aqui chego a um ponto, que esperei viesse depois, tanto que já pesquisava em que altura lhe daria um capítulo. Realmente, não cabia dizer agora o que só mais tarde presumi descobrir; mas, uma vez que toquei no ponto, melhor é acabar com ele. É grave e complexo, delicado e sutil, um destes em que o autor tem de atender ao filho, e o filho há de ouvir o autor (...) Basta de prefácio ao capítulo; vamos ao capítulo. [ou, então] Parei no corredor, a tomar fôlego; buscava esquecer o defunto, pálido e disforme, e o mais que não disse para não dar a estas paginas um aspecto repugnante, mas podes imaginá-lo (ASSIS, 1991, pp. 94 e 99).

Voltando à Divina Comédia, a simbologia das cores presente na obra do autor florentino, se apelarmos a um exemplo que esteja mais próximo do Romance moderno, como é a sociedade conjugal, permite-nos associar os diversos degraus na caminhada descrita por Dante em que o mármore alvo manifesta a lisura e a transparência de um empreendimento em que tudo parece perfeito, o “Eu” e o “Tu” comportam-se como espelho um do outro. A pedra tosca e requeimada, de cor escura, expressa o meio do caminho em que as dificuldades que vão surgindo no decurso do tempo acabam por empalidecer a imagem que não reconhecemos mais no espelho que perdeu seu brilho. A cor vermelha, “que lembra o sangue



jorrado por uma artéria rompida” (ALIGHIERI, 2003, p. 181), surge como símbolo da vida perdida, força que se esvai deixando a sensação cinzenta de terra árida e improdutiva da qual poucos conseguem tirar coragem para resistir, mas que, quando se consegue sobreviver, redescobre-se o esplendor do “Eu” – pela chave branca – e o valor do “Tu” que completa a riqueza da relação – pela chave amarela (áurea). Da mesma forma que a simbologia pode ser aplicada a um relacionamento conjugal, igualmente pode ser estendido o sentido a uma caminhada profissional ou ao próprio processo da vida humana, tanto física quanto psíquica, constituindo uma alta rede de relações complexas.

Elementos de valor incalculável na estrutura do Romance são os fatos e referências credibilizadoras da obra, como: “sabes, porém, se os partidos inimigos colocam Florença, já tão degradada, em risco? Por que motivo?” (ALIGHIERI, 2003, p. 30). A sede de vingança e as traições políticas são apontadas como causa da desgraça política de Florença, em uma referência direta à Batalha de Campaldino, onde Dante lutou, em 1289, com o exército guelfo da Florença. Esse fato histórico, associado a uma narrativa de ficção, eleva o nível de credibilidade e de complexidade da abordagem romanesca. Em citações, como: “o Sol já começava a surgir na fímbria do horizonte da ilha do purgatório, cujo meridiano é o ponto mais alto de **Jerusalem**; já a noite, que traça itinerário oposto, eleva sobre o **Ganges** a constelação da balança” (ALIGHIERI, 2003, p. 151). “(...) em **Nápoles** que recebeu meu corpo de **Bríndisi**” (ALIGHIERI, 2003, p. 155). Além de trabalhar com elementos de credibilização, como as referências a lugares concretos, o autor nos revela que inferno, céu e purgatório não são topos metafísicos, mas relações que podem ser encontradas aqui na terra.

Talvez um dos dados mais importantes para a desmistificação de “A *Divina Comédia*”, como sendo uma referência ao *locus* além-terra, o encontremos no trecho em que Virgílio fala: “supondes sejamos conhecedores deste sítio, mas peregrinos somos, tal como vós (...) Então



aquelas almas notaram, pelo meu respirar (Dante), que eu vivia” (ALIGHIERI, 2003, p. 152). A questão que pode ser colocada, inicialmente, é o sentido da expressão “alma” que, pela origem latina, *anima (ae)*, faz referência a movimento e é uma palavra até poucas décadas utilizada em línguas neolatinas para referir-se genericamente a pessoas indeterminadas. Uma segunda questão a ser levantada é acerca da transitoriedade da vida numa referência ao eterno movimento ou “tudo flui”, expresso por Heráclito, ou, se buscarmos explicação em Tales de Mileto, quando afirma que “a morte não difere da vida” (LAËRTIOS, 1977, p. 22), poderemos entender por que Dante e as almas que vai encontrando em seu peregrinar são vistos como seres vivos, embora uns se encontrem em circunstâncias diferentes dos outros. A referência mais intrincada da narrativa dantesca remete-nos a uma leitura psicológica de sua obra, onde as almas do inferno, do purgatório e do céu não ultrapassariam a relação de estados altéricos em que a gula, soberba, arrogância, avareza etc., condicionam o nível de consciência e a paz interior que cada sujeito poderá alcançar tendo, assim, uma obra de alta complexidade por refletir os estados psíquicos e sociais através de uma narrativa de aparente fundo religioso.

A relação luz *versus* sombra em *A Divina Comédia* remete-nos à figura utilizada por Platão no livro VII de *A República*:

E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? (...) terá, creio eu, necessariamente de se habituar a ver os objetos da região superior. Começará por distinguir mais facilmente as sombras; em seguida, as imagens dos homens e dos outros objetos que se refletem nas águas; por último os próprios objetos. Depois disso, poderá, enfrentando a claridade dos astros e da lua, contemplar mais facilmente, durante a noite, os corpos celestes e o próprio céu do que, durante o dia, o Sol e a sua luz (...) por fim, suponho eu, será o Sol, e não as suas imagens refletidas nas águas ou em qualquer outra coisa, mas o próprio Sol, no seu verdadeiro lugar, que poderá ver e contemplar tal como é (PLATÃO, 1999, p. 227).



O texto platônico conhecido como “mito da caverna”, tradicionalmente, tem sido entendido como uma metáfora epistemológica em que trevas e escuridão simbolizam a ignorância e a luz e o sol equivalem ao conhecimento e a sabedoria. Todavia, pelo contexto histórico em que Dante escreveu *A Divina Comédia*, as figuras inferno/trevas/sombras e céu/luz foram associadas aos dogmas do cristianismo, sendo a obra prejudicada na sua interpretação, haja vista que, no início do século XIV, Dante poderia ser lido como expoente do renascimento e isto se justifica à luz de um cotejamento do texto dantesco com o de Platão, pois em *A Divina Comédia* encontramos referências próximas às passagens platônicas como:

O mestre mandou: ergue-te! Vamos! A jornada é longa, o caminho ruim e meia – terça já esplende o Sol (...) quando pude pôr-me em pé murmurei: antes que deixe o escuro abismo, dissipa-me, ó mestre, dúvida que me atormenta (...) À luz do Sol que vai nascendo, descobrirás o melhor caminho para remontar a montanha (...) Andávamos por deserta planície, como quem volta à estrada antes perdida, tornando o caminho inútil. Quando alcançamos um ponto em que a luz não lograra espancar a sombra e pela relva ainda havia rocío, o mestre sobre a erva molhada deslizou a mão (...) Enfim chegamos à erma praia, cujas águas jamais haviam sido domadas por homem nenhum (ALIGHIERI, 2003, p. 143 e 149).

O sofrimento e a dor a que se refere Platão, como resultado da saída da caverna e das trevas para transpor a montanha e chegar à contemplação do Sol em plenitude, tem uma relação direta com a longa jornada para deixar o obscuro abismo e descobrir o melhor caminho para remontar a montanha. A praia é o ponto seguro onde as águas terão sido domadas e não mais serão o espelho que nos engana com suas falsas imagens da realidade. Dessa forma, Dante não teria construído uma representação de lugares metafísicos, expressão de dogmas do cristianismo, se não tivesse produzido uma obra-prima de epistemologia, tomando como base a Ética, numa linguagem Estética refinada, isto porque a estética é uma forma de expressar uma verdade ontológica que não pode ser comunicada em linguagem comum.



A trilogia da barca de Gil Vicente – Auto da Barca do Inferno, Auto da Barca do Purgatório e Auto da Barca da Glória – pode ser entendida como uma aplicação no teatro popular português da obra de Dante:

Singrado em águas favoráveis, a barca do meu engenho alçou velas, deixando para trás o pélagos cruel (...) avançamos ainda ao longo do mar; éramos como aqueles que, embevecidos, apressam apenas a mente, ficando seus pés lentos (...) percebi a correr sobre o mar, com tal velocidade que vôo de ave alguma se lhe compara (ALIGHIERI, 2003, pp. 147 e 151).

A referida trilogia vicentina utiliza os mesmos elementos de *A Divina Comédia*, na qual, de forma mais explícita, se recolocam as mazelas da sociedade que Dante já havia exposto largamente. Avareza, arrogância, injustiça, vaidade e outros vícios constituem alguns elementos de fundo moral que, independentemente da religião, condicionam o convívio social. Os mortos-vivos, as barcas, os juízes e os crimes (pecados) são metáforas presentes em *A Divina Comédia* e que aparecerão futuramente no desenvolvimento do Romance em Camões, Flaubert, Tolstói, Unamuno, Kafka, só para mencionar alguns autores de referência na literatura como romancistas complexos.

Na seqüência das obras escolhidas para mostrar o fenômeno complexo presente na literatura, temos *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. Durante vários séculos foi questionada a classificação da obra quanto a seu gênero literário. Todavia, essa parece ser uma questão irrelevante nos dias atuais, pois desloca a importância e o mérito de uma obra ao simples fato de, arbitrariamente, caracterizá-la como conto, novela, crônica, comédia etc. Estaria, dessa forma, deixando de aproveitar a riqueza do conhecer e do valorar que o autor nos transmite por intermédio dos fatos sociais, históricos e culturais, apesar de serem apresentados numa narrativa leve é altamente complexa.

Como é bem sabido, todavia, o conceito de 'renascimento' da cultura, das artes e da poesia em Itália, a partir do século XIV, remonta a Petrarca, Boccaccio etc. (...) aparecem nas literaturas européias da Idade Média, extensas composições romanescas das quais podemos discriminar duas grandes correntes: o romance de



cavalaria por um lado e, por outro, o romance sentimental que tem entre seus modelos *Madonna Fiammetta* de Boccaccio. (...) A literatura narrativa medieval não se circunscreve ao romance. Entre outras formas menores merece particular relevo a *novela*, narrativa curta, sem estrutura complicada, avessa a longas descrições. A novela alcançou grande esplendor na literatura italiana do século XIV, tendo-se então fixado o seu modelo com o *Decamerão* de Boccaccio (SILVA, 1996, p. 432 e 673/5).

A periodização literária constitui uma das grandes dificuldades para a fixação de parâmetros interpretativos da obra de arte literária, causando prejuízos irreparáveis na hora da configuração do cânone literário. Se *Decamerão* for considerada uma obra medievalesca, será excluída do contexto renascentista, mesmo que Aguiar e Silva afirme que Boccaccio faz parte do Renascimento italiano, desenvolvido a partir do século XIV.

As contradições presentes na conceitualização de gênero e espécie literária acrescentam mais um elemento ao já problemático estado de obras e autores que terminam sendo eclipsados pelos preconceitos decorrentes das intervenções canônicas. Quando Milan Kundera afirma que o romance é uma invenção da modernidade, estará se opondo a Aguiar e Silva, o qual afirma que as literaturas européias da Idade Média aparecem abundantes composições romanescas? Ou quando o autor português diz que a literatura narrativa medieval não se circunscreve ao romance, mas que, também, merecem destaque outras espécies literárias, como a novela, e põe *Decamerão* como modelo? Estará fazendo uma classificação morfológica e tipológica que exclui a possibilidade de aceitar a ideia de que romance e novela não têm variações essenciais, mas que essas denominações se referem a um único gênero cuja nomenclatura diversa deriva da utilização de palavras de origem diferente que provêm da tradição inglesa e francesa, respectivamente? Como se vê, a periodização literária e a classificação genômica, em muitos casos, têm causado danos irreparáveis não somente a autores particulares, mas, acima de tudo, à humanidade, ao valorizar ou eclipsar obras de grande mérito que, por vezes, conseguem sobreviver até que a história lhes faça justiça. *A Divina Comédia* e *Decamerão*, embora sendo consideradas obras



clássicas da literatura universal, assim como O Quixote, merecem releituras que possam lhes dar um novo sentido pelas possibilidades que detêm de desvendar o que há de mais profundamente humano.

O autor italiano Boccaccio inicia sua obra *Decamerão* narrando os fatos que se sucederam em 1348, quando a cidade de Florença foi infectada por uma devastadora peste: “nenhuma prevenção foi válida, nem valeu a pena qualquer providência dos homens” (BOCCACCIO, 1971, p. 13). Tendo como referência *A Peste*, de Albert Camus, em que a prefeitura de Oran declara o “estado de peste” e manda fechar a cidade, percebe-se que o isolamento da cidade tem por finalidade conter o avanço da doença e evitar com isso que as pessoas entrassem e saíssem servindo de veículo de contaminação.

Nem um único veículo entra na cidade. O porto apresentava também um aspecto singular para aqueles que o olhavam do alto das avenidas. Viam-se ainda alguns navios, mantidos de quarentena (...) as pilhas solitárias de barris ou de sacos testemunhavam que também o comércio tinha morrido de peste (CAMUS, s.d., p. 56).

Camus apresenta um Estado atuante, que assume posturas radicais para defender a maioria da população. Boccaccio, de outro lado, apresenta uma sociedade individualista, em que falta a presença atuante do Estado e em que as leis são desarticuladas facilmente, na medida em que seus representantes são afetados de modo particular. Isto é, nem o Estado, nem suas instituições são suficientemente fortes para superar as contingências que possam surgir. Quando, em *Decamerão*, se afirma que “a cidade ficou purificada de muita sujeira (...) a entrada nela de qualquer doente era proibida. Muitos conselhos foram divulgados para a manutenção do bom estado sanitário. Pouco adiantaram as súplicas humildes, feitas em número muito elevado” (BOCCACCIO, 1971, pp. 13/4), o autor coloca em evidência uma estrutura social diferente daquela apresentada por Camus, já que, em *Decamerão*, a ideia geral não é a de preservação da sociedade, senão a de salvaguardar as minorias



privilegiadas que não haviam sido contaminadas pela peste, sendo que, para essa finalidade, deveria ser sacrificado quem fosse, e não sacrificar-se pelo outro como mostra o autor francês. No entanto, não se pode afirmar que uma ordem social seja melhor ou mais evoluída do que a outra, porque as duas obras refletem sobre aquilo que há de mais recôndito no espírito humano e evidenciam o quanto é imprevisível o comportamento do homem do qual qualquer coisa é possível esperar: boa ou má.

A atitude descrita no texto de Boccaccio nada tem de nobre ou benevolente, mas reflete o mais profundo estado de egoísmo daqueles que, ainda não sendo atingidos pela peste, optam por desprezar aqueles que já davam sinais de contaminação. Na obra de Camus, consta a história do Bispo Belzunce, que durante a peste de Marselha, ao julgar que já não havia remédio, trancou-se na sua casa que mandou murar. As pessoas que por ele tinham grande admiração mudaram de sentimento diante de sua atitude e começaram a cercar-lhe a casa de cadáveres para infectá-lo e chegaram até a atirar corpos por cima dos muros para fazê-lo morrer (CAMUS, s.d., p. 158). Esse trecho faz parte de um todo em que se busca fazer com que o povo tome consciência e se torne solidário:

Assim o bispo, numa última fraqueza, tinha julgado isolar-se da morte no mundo e os mortos caíam-lhe do céu sobre a cabeça. Esse era também o nosso caso, já que devíamos persuadir-nos de que não havia ilha na peste. Não, não havia meio termo. (...) Diante desta imagem terrível, é preciso que nos igualemos (CAMUS, s.d., p. 158).

Existe uma grande diferença entre a proposta de união apresentada por Camus e o estado de individualismo e indiferença narrado em *Decamerão*:

Vamos pôr de lado a circunstância de um cidadão ter repugnância de outro; de quase nenhum vizinho socorrer o outro; de os parentes, juntos, pouquíssimas vezes ou jamais se visitarem, e, quando faziam visita um ao outro, ainda assim o fazerem de longe. Tal inquietação entrara, com tanto estardalhaço, no peito dos homens e das mulheres, que um irmão deixava o outro; o tio



deixava o sobrinho; a irmã, a irmã; e, freqüentemente, a esposa abandonava o marido. Pais e mães sentiam-se enojados em visitar e prestar ajuda aos filhos, como se não o foram (BOCCACCIO, 1971, p. 16).

Entre as diversas leituras possíveis que se podem fazer dessas duas obras, temos a de nível político, sendo que Boccaccio estaria representando uma sociedade altamente individualista, de valores aristocráticos e burgueses, em que cada sujeito cuidaria exclusivamente de seus interesses, reduzindo o estatuto social a uma mera circunstância. A ordem societária seria comandada por elites dominantes, que imporiam sua visão de mundo, não tendo um Estado capaz de intermediar as relações públicas e muito menos de traçar políticas que cuidassem do ordenamento privado. Por sua vez, o contexto em que Camus produziu sua obra remete-nos a uma ordem social construída na perspectiva de um Estado capaz de intervir e limitar a vida dos indivíduos que integram o corpo social e em função do coletivo renuncia-se até às liberdades particulares mais íntimas. Esse ideal de Estado está muito próximo do ideal da revolução socialista que ocorrera em 1917 e estava espalhado por diversos lugares do mundo. As realidades políticas vivenciadas pelos dois autores são bem diferenciadas, porém as atitudes humanas são universalmente encontráveis em qualquer sociedade.

Em *Decamerão* fala-se de um Direito Natural, quando as sete moças e três rapazes que constituem as dez personagens principais da obra se encontram depois de muita gente haver fugido e outros tantos haverem morrido por causa da peste:

Direito natural de todo ser nascido é o de auxiliar a sua própria existência; de mantê-la e defendê-la tanto quanto possível (...) Com justiça maior, e sem ofender a quem quer que seja, cabenos, a nós, assim como a qualquer outra pessoa honesta, o direito de adotarmos as providências que estiverem ao nosso alcance para a preservação de nossa existência (...) ouvi contar e fiquei sabendo, mais de uma vez, que essas pessoas, sem fazer qualquer distinção entre os atos honestos e os que não o sejam, visto que apenas se orientam pelas exigências do próprio apetite, fazem, seja quando estão sozinhas, seja acompanhadas, de dia e de



noite, somente as coisas que mais prazeres lhes dão (...) Fazem-se lascivas e dissolutas (BOCCACCIO, 1971, pp. 20/1).

A situação das pessoas que se unem em busca do prazer e do bem particular assume uma conotação diferente em *A Peste*, de Camus, pois todos os indivíduos têm um objetivo comum que está além das crenças ou das circunstâncias sociais:

(...) Também para mim o espetáculo é insuportável (padre). – É verdade – disse. E há horas, nesta cidade, em que nada sinto senão a minha revolta (médico). (...) isso é revoltante, pois ultrapassa a nossa compreensão. Mas talvez devêssemos amar o que não conseguimos compreender (...) Não, padre – disse ele. – Tenho outra idéia do amor. E vou recusar até à morte amar esta criação em que as crianças são torturadas (...) Não quero discutir isso com o senhor (com o padre). Trabalhamos juntos para qualquer coisa que nos una para além das blasfêmias e das orações. Só isso é importante (...) também o senhor (diz o padre) trabalha para a salvação do homem (...) A salvação do homem é, para mim, uma palavra demasiado grande. Não vou tão longe. É sua saúde que me interessa, a saúde em primeiro lugar (...) como sabe, o que eu odeio é a morte e o mal. E, quer queira, quer não, estamos juntos para sofrê-los e combatê-los. Como vê (disse o médico ao padre) nem mesmo Deus pode separar-nos agora (CAMUS, s.d., pp. 152/3).

A luta pela sobrevivência exigia a cooperação de todos e, nos momentos mais altos de crise provocada pela peste, não havia idade, nacionalidade, ideologia política, crença religiosa ou profissão que separasse as pessoas, somente havia um objetivo comum, que era a superação do mal que afetava a todos sem fazer distinção de nenhuma espécie. A perspectiva do Direito Natural, descrita por Boccaccio, e a de um Direito Societário, exposto por Camus, não são antagônicas nem contraditórias, pelo contrário, são expressões do conhecimento dos mais recônditos sentimentos humanos. As situações limite fazem desvendar no ser humano reações que nem o próprio sujeito tem noção de que fosse capaz de fazer, no entanto o importante é ter consciência de que o agir humano é altamente imprevisível. Não há cálculos matemáticos nem regras divinas absolutas capazes de definir o que o homem é capaz de fazer ou deixar de realizar. Individualismo ou Socialismo: importa-nos



saber que o fantástico mundo literário desvenda-nos fatos complexos em estruturas igualmente complexas como o conhecer que temos do ser humano e seus valores, tudo colocado numa forma estética.

Boccaccio, da mesma forma que foi dito de Dante Alighieri, representa na literatura um exemplo de ousadia e grandeza pela capacidade que tivera, na sua época, de nos revelar uma condição humana natural e que antes era forjada sob aspectos sacralizados. Dante, utilizando metáforas dos próprios dogmas cristãos, e Boccaccio, por meio de uma narrativa leve e direta, mostram-se grandes conhecedores do espírito humano, apropriando-se, de modo muito feliz, das tendências filosóficas pré-cristãs, estoicismo e epicurismo, para nos descrever as diversas atitudes assumidas pelas mais variadas pessoas:

Pessoas havia que julgavam que o viver com moderação e o evitar qualquer superfluidade muito ajudavam para se resistir ao mal. Formando o seu grupo exclusivista, tais pessoas viviam longe das demais. (...) Moderadamente faziam uso de alimentos simples, assim como de vinhos muito bons. Fugiam a qualquer ato de luxúria. Não ficavam a palestrar com ninguém, nem queriam ouvir falar de nenhum caso de morte, ou de doença, daqueles que estavam do lado de fora da casa que habitavam. (...) outras pessoas, levavam uma opinião diversa desta, declaravam que, para tão imenso mal, eram remédios eficazes o beber abundantemente, o gozar com intensidade, o ir cantando de uma parte a outra, o divertir-se de todas as maneiras, o satisfazer o apetite fosse de que coisa fosse, (...) cada um, quase como se não houvesse mais viver, já deixara ao léu as suas coisas, assim como deixara ao deus-dará a própria pessoa (...) E, com este proceder inteiramente bestial, as pessoas punham-se sempre longe dos doentes, tanto quanto possível (BOCCACCIO, 1971, p. 15).

Seja adotando uma vida de continência e privacidades, ou de luxúria e libertinagem, as pessoas descritas em *Decamerão* somente tinham por finalidade a autopreservação e a busca de uma tranquilidade que não encontravam no outro porque seus valores eram profundamente egocêntricos. Não podemos saber até que ponto Thomas Hobbes teve Boccaccio como fonte de inspiração para desenvolver a idéia do *homo hominis lupus*, trabalhada em *Leviatã*, assim como o pensamento referente ao Direito Natural. No entanto, o pensamento político



contratualista apresenta muitos pontos em comum com o estilo e as características do homem apresentadas por Boccaccio em *Decamerão*, sendo assim uma obra que merece muito mais do que o rótulo de uma coleção de contos engraçados escritos por um autor desafortado.

A terceira obra literária complexa, dentre a amostra selecionada, é *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, obra que teve sua primeira edição no ano de 1604 (desaparecida) e, superados os quatro séculos de existência, tornou-se a obra mais traduzida e mais vendida na história da literatura universal:

No concerto das literaturas européias do século XVII, a espanhola ocupa um lugar cimeiro no domínio da criação romanesca. O Dom Quixote, de Cervantes, espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria, representa a sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, característico da época barroca, e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria (SILVA, 1996, p. 676).

Existem muitas interpretações sobre o que quer dizer o romance de Cervantes. Para compreendê-lo, somos levados a ver o mundo como ambiguidade, a ter que confrontar, ao invés de uma só verdade absoluta, uma grande variedade de verdades relativas que se contradizem, a ter, portanto, como única certeza, a *sabedoria da incerteza*, e isso nos exige uma força não menor:

Há os que pretendem ver nesse romance a crítica racionalista do idealismo obscuro de Dom Quixote. Outros, que veem nele a exaltação do mesmo idealismo. Ambas as interpretações são errôneas porque pretendem encontrar na base do romance não uma interrogação, mas um preconceito moral (KUNDERA, 1988, p. 12).

Cervantes, em Dom Quixote, relata uma série de aventuras que, se fosse seguida a classificação de *Decamerão*, de Boccaccio, seria forçoso catalogá-las como novela, no sentido de ser uma obra constituída por uma cadeia de episódios que podem sofrer acréscimos ou supressões sem que isso altere a estrutura da obra. A dúvida que estudiosos da obra de



Cervantes nos trazem acerca da legitimidade da autoria da segunda parte do Quixote, publicada em 1615, reforça a tese básica de que seria uma novela que tivera acrescido mais um volume inteiro, com variações que apontam para o fato de não serem as duas partes da obra de autoria do mesmo escritor. A mesma questão genológica levantada na obra de Boccaccio ressurgiu no texto de Cervantes, haja vista que sua estrutura episódica conduziria a colocá-la, com Aguiar e Silva, como novela, enquanto Milan Kundera aponta o Quixote como sendo a obra iniciadora do Romance, que é, segundo o autor tcheco, uma invenção da modernidade.

Seja qual for a conclusão a respeito da autoria e gênero do Quixote, essa questão ocupa um segundo lugar no plano de importância da análise do texto, cujo conteúdo, ao longo de quatro séculos, tem sido lido como chistes e episódios engraçados vivenciados por um louco que “de dormir pouco e tanto ler, seu cérebro secou-se e perdeu o juízo” (CERVANTES, 2000, p. 37) e por um homem humilde que acompanhara o “fidalgo” em suas aventuras. As personagens Quixote e Sancho têm sido vistos como dois sujeitos com interesses e personalidades diferentes. Embora essa perspectiva de análise não seja errada e nos ofereça uma vasta riqueza de dados, a perspectiva que aqui seguimos tem sido menos explorada e, como tal, oferece-nos possibilidades de entendimento da obra que a tornam mais rica no processo de interpretação do “Eu”, como realidade complexa, apresentada nos três elementos que sustentam a obra de arte literária: a Estética, a Ética e a Epistemologia.

Da mesma forma que Dante se vale das figuras inferno, purgatório e céu para representar os diversos estados do Eu, podemos afirmar que Cervantes se vale das imagens das tradições carolíngia, arturiana e de El Cid, entre outras lendas cavaleirescas que lhe servem como meio para desvendar mistérios profundos do interior humano que não haviam sido explorados como ele o faz. Nesta perspectiva, Cervantes não é, como afirma Aguiar e Silva, um simples crítico das novelas de cavalaria nem um



expositor de figuras “baixas” e anti-heróicas ou cômicas, assim como a obra *Dom Quixote* não é meramente um amontoado de histórias aleatórias que termina com o desgaste da personagem e o enfraquecimento do foco narrativo. Antes, autor e obra constituem uma unidade indissolúvel em que falar de um já leva o outro implícito, ou ainda, o narrador não se confunde com a personagem porque os episódios levam uma sequência que vai da origem da personagem até o seu desgaste, o que não representa, necessariamente, um dado negativo, mas, pelo contrário, se na tragédia a personagem tem de morrer heroicamente, no romance uma mudança na essência da personagem pode caracterizar o fim do foco narrativo e conduzir ao fechamento da obra. Embora o autor não se confunda com a personagem, existem trechos na narrativa que, pela intervenção marginal na ação de alguma personagem, como sucede no capítulo XXXIX, em que se conta a vida do “cautivo”, revela um caráter autobiográfico, já que se conta na vida de Cervantes que também fora cativo. O trecho a seguir constitui um mero exemplo da participação do autor na obra sem se confundir com a identidade da personagem principal:

Me hallé solo entre mis enemigos, a quien no pude resistir, por ser tantos; en fin me rindieron lleno de heridas. Y como ya habréis, señores, oído decir que el Uchalí se salvó con toda su escuadra, vine yo a quedar cautivo en su poder, y solo fui el triste entre tantos alegres y el cautivo entre tantos libres; porque fueron quince mil cristianos los que aquel día alcanzaron la deseada libertad, que todos venían al remo en la turquesca armada (CERVANTES, 2000, p. 399).

Uma das questões históricas relatadas por Cervantes está vinculada ao fato de que a intolerância religiosa e cultural desenvolvida no seio do cristianismo constitui o reflexo de atitude semelhante assumida no mundo muçulmano, em que, talvez, a irreduzibilidade dos seguidores do Islamismo com relação ao cristianismo tivesse sido responsável pela perda das tradições da cultura helênica do Oriente, que pereceu sobretudo na queima da Biblioteca de Alexandria, no Egito, que continha mais de



quatrocentos mil volumes. Tal fato apresenta seu semelhante na obra de Cervantes, quando o barbeiro, o padre, a empregada e a sobrinha do Quixote, para salvá-lo da loucura, fazem uma análise de sua biblioteca e a queimam sob pretexto de estarem afastando o mal que provocara a loucura no “Fidalgo de la Mancha”:

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la pereza del escrutinador, y así, se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores (CERVANTES, 2000, p. 77).

O episódio bem pode ser uma crítica direta ao *index* católico, ou mecanismo de controle exercido pela igreja sobre o conhecimento que poderia ou não circular entre a população. Se o interesse da crítica estiver direcionado contra a instituição eclesiástica católica, a análise do conteúdo da obra não ultrapassará esses limites. No entanto, tentando ser mais objetivo, poderemos achar uma referência direta ao procedimento dos muçulmanos no trecho supracitado, segundo o qual, se as informações contidas nos livros referem à mesma coisa que está no Al Corão, não fazem falta, e se o que dizem os textos não sagrados contradiz o livro sagrado, deverá ser eliminado. Como não pretendemos mostrar níveis de culpabilidade e gravidade nem responsabilidade dos acontecimentos históricos, mas perceber o conhecimento que o autor de uma obra literária pode nos transmitir, uma referência de início do século XVII pode perfeitamente conduzir a outro tipo de dogmatismo que é constituído pela intolerância científica que se inicia com a postura acadêmica de Francis Bacon, que no *Novum Organum* afirma: “a lógica tal como é hoje usada mais vale para consolidar e perpetuar erros, fundados em noções vulgares, que para a indagação da verdade, de sorte que é mais danosa que útil” (BACON, 1991, p.). Essa lógica, que inicialmente fazia referência às construções intelectuais próprias da Idade Média, posteriormente será aplicada às formas de conhecimento não positivas, entre as quais se



encontra a literatura. Mesmo assim, os avanços, sobretudo na epistemologia, têm nos permitido valorizar e desmitologizar o potencial cognitivo do Romance e as diversas formas de compreensão estética.

O Quixote, como obra, apoia-se numa grande dualidade encarnada em seus personagens: o fidalgo Dom Quixote de la Mancha *versus* o escudeiro Sancho Pança. As duas personagens representam, de maneira sábia, as duas faces de uma mesma moeda que constituem o ser humano. Conhecer o que há de mais humano em cada sujeito implica desvendar o que cada ser humano tem de quixote e de sancho. Há pessoas que vivem no mundo do quixotismo, enquanto outras, no popular e simples sanchismo, sendo que o equilíbrio da vida humana dá-se no encontro Quixote/Sancho, como aparece no relato em que Sancho chega a tornar-se governador de uma ilha depois de demonstrar ao “Duque” que tinha condições de governar um território, mesmo que isso não fizesse parte do seu projeto de vida:

Lo que puedo dar os doy, que es una ínsula hecha y derecha (...) Venga esa ínsula (...) y esto no es por codicia que yo tenga de salir de mis casillas ni de levantarme a mayores, sino por el deseo que tengo de probar a qué sabe el ser gobernador. (...) si una vez lo probáis, Sancho – dijo el Duque –, comereis heis las manos tras el gobierno, por ser dulcísima cosa el mandar y ser obedecido. (...) Senhor – replicó Sancho –, yo imagino que es bueno mandar, aunque sea a un hato de ganado (CERVANTES, 2000, p. 838).

Sancho, que não sabia mais do que grafar seu nome e que sempre se mostrara totalmente humilde e dependente do Quixote, subitamente se depara com a possibilidade de assumir o poder, dando claras manifestações de que a vontade de poder é própria da natureza humana, e o fato de alcançar o poder desperta o sentimento de inveja em seu heróico Senhor, como se depreende do trecho a seguir:

Yo, que en mi buena suerte te tenía librado la paga de tus servicios, me veo en los principios de aventajarme, y tú, antes de tiempo, contra la ley del razonable discurso, te vees premiado de tus deseos. Otros cohechan, importunan, solicitan, madrugan, ruegan, porfían, y no alcanzan lo que pretenden; y llega otro, y sin



saber cómo ni como no, se halla en el cargo y oficio que otros muchos pretendieron (CERVANTES, 2000, p. 839).

O Quixote, o fidalgo, o senhor, depara-se com a realidade que desperta nele sentimentos pouco nobres para a pessoa que tentou forjar, mas que não tem como mudá-la, em se tratando de fenômenos humanos, como a inveja, a hipocrisia, a arrogância, a necessidade de tirar vantagens e cobrar favores daqueles de quem se servira sob pretexto de benevolência. As reclamações e intrigas de seu Senhor fazem com que Sancho expresse toda a força dos valores que guiam sua vida e estão acima do poder, do conhecimento e da riqueza:

Si a vuestra merced le parece que no soy de pro para este gobierno, desde aquí le suelto; que más quiero un solo negro de la uña de mi alma, que a todo mi cuerpo; y así me sustentaré Sancho a secas con pan y cebolla, como gobernador con perdices y capones; y más, que mientras se duerme, todos son iguales, los grandes y los menores, los pobres y los ricos; y su vuestra merced mira en ello, verá que sólo vuestra merced me ha puesto en esto de gobernar: que yo no sé más de gobierno de ínsula que un abutre; y si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más me quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno (CERVANTES, 2000, p. 847/8).

Prevalece, dessa forma, a força dos valores e a humildade sobre as prescrições externas e os rituais formais que comandam as diversas esferas da sociedade, mostrando o autor que o ser humano, apesar de sua complexidade interior, sempre nos surpreende com as decisões que emanam do seu livre arbítrio, o que não deixa de ser uma incógnita. Qual a decisão final? O que vai nos revelar um sujeito? Só resta esperar para ver, pois o homem é inacabado e imprevisível.

O surgimento de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em 1857, representa a construção de um modelo de Romance complexo pela estrutura desenvolvida no texto em que o autor apresenta os diversos vieses de uma sociedade em transformação, sem assumir uma postura como sendo dele. O discurso anticlerical que o farmacêutico faz em



resposta à Sra. Lefrançois, que o acusara de herege, nos dá uma noção do modelo de narrativa que Flaubert aperfeiçoa:

Eu tenho uma religião, a minha religião, e mesmo até mais do que todos eles, com as suas momices e charlatanices. Eu creio em Deus! Creio no Ente Supremo, num Criador, qualquer que seja, pouco importa, que nos colocou neste mundo para desempenharmos os nossos deveres de cidadãos e de pais de família; mas eu não preciso ir a uma igreja beijar bandejas de prata, engordar com a minha algibeira uma súcia de farsantes que vivem muito melhor do que nós! Porque o podemos venerar de qualquer maneira, num bosque, num campo, ou mesmo contemplando a abóbada celeste, como os antigos. O meu Deus é o Deus de Sócrates, de Franklin, de Voltaire e de Béranger! Eu sou pela "profissão de fé do vigário saboiano" e pelos princípios imortais de 1789! Por isso não admito um Deus que passeie no seu jardim de bengala na mão, aloje os amigos no ventre das baleias, morra soltando um grito e ressuscite ao fim de três dias: coisas absurdas por si mesmas e completamente opostas, além disso, a todas as leis da física; o que nos demonstra, de resto, que os padres sempre têm permanecido numa ignorância torpe, na qual se esforçam por mergulhar as populações (FLAUBERT, 2003, p. 96).

Quando o autor combina posturas sociais, deixando a responsabilidade das falas com as personagens, pode escrever sem a pressão de ter de se posicionar moralmente; pode falar e descrever fatos que de outra forma e em outros contextos seriam vítimas de interdições. Temos aí uma das principais características do conceito de Estética como a apresentação de uma verdade que de outra forma não poderia ser comunicada.

A discussão presente na Teoria da Literatura e na Estética filosófica sobre a "aura" do artista e a sua inspiração é irrelevante em Flaubert, já que é o trabalho e não a inspiração o que conduz à produção do artista. Como o trabalho de criação impõe certo rigor científico, é imperativo pensar o tipo de obra que se deseja construir, impondo, ainda, a realização de um trabalho de pesquisa que permita trabalhar com elementos credibilizadores. Esse modelo de procedimento já se encontra em Aristóteles, autor que pesquisou 158 constituições da sua época antes de desenvolver a sua teoria política, ou como fizera Montesquieu ao



viajar pelos cinco continentes coletando material que sustentasse a sua teoria geral da sociedade.

O tratamento que Gustave Flaubert dá à mulher não é o de simples julgamento moral decorrente da infidelidade conjugal, tampouco é uma carnavalização desse fato tão explorado no Teatro de Boulevard, o escritor francês não estava interessado no riso, queria, sim, entender como uma série de situações se repetia ininterruptamente no mundo real. Ema não é um sujeito singular, senão um conceito que serve para expor o processo de aquisição de uma identidade, o que equivale a dizer que as discussões recentes sobre gênero já tiveram contribuições valiosas em períodos anteriores. Talvez muitos trabalhos acadêmicos sobre gênero tenham se ressentido da falta de percepção dessa temática, que não é nova, pela ausência de elementos teóricos que não faltaram na obra de Flaubert:

Espinoza contribui no desenvolvimento da crença na determinação causal segundo a qual nem todo acontecer é causado, senão que as causas particulares não são, na realidade, autônomas; mas que a sua existência e sua realidade estão fixadas ou determinadas em sentido inequívoco por algo precedente. Isto equivale a suprimir o livre arbítrio. A autonomia e independência causais não podem acontecer em Espinoza, já que a substância o faz tudo e aqui se suspende toda individualidade. Não há fins humanos subjetivos, senão fins naturais objetivos. Não há liberdade, já que tudo é necessidade (HISCHBERGER, 1988, p. 174/5).

Depreende-se da constatação espinoziana que Ema Bovary não tem liberdade de escolha, já que a sua natureza (aquilo que é humano) determina todos seus atos como sendo necessários, assim como a natureza do triângulo determina que a soma de seus ângulos é igual à soma de dois ângulos retos, igualmente a natureza humana impõe que não são as regras formais e as convenções as que determinam a felicidade, mas que o instinto se sobrepõe à razão, como acontece com o fato da personagem ser ambiciosa: “o roçar da riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagariam” (FLAUBERT, 2003, p. 71). Em



Ema, as possibilidades de provar que a felicidade depende de nossa vontade vão se esgotando uma a uma:

A expectativa de uma nova situação, ou talvez a excitação causada pela presença daquele homem, pareceram-lhe suficientes para finalmente julgar-se atingida por aquela paixão maravilhosa que até então pairara como um grande pássaro de plumagens rosadas, nos esplendores dos céus poéticos; e não conseguia convencer-se agora de que aquela tranquilidade em que vivia fosse a felicidade que ela almejava (FLAUBERT, 2003, p. 51).

O fato de as causas particulares não serem autônomas, ao estarem fixadas por algo precedente, segundo já foi indicado por Espinoza, faz com que Ema tenha uma consciência clara do que significa ser mulher numa sociedade alicerçada no machismo. Esse saber o estado, não dela, sujeito singular, mas de qualquer mulher, influencia a rejeição ou vontade de não ter filhas mulheres que venham a sofrer aquilo que a predeterminação causal já prevê:

Desejava que fosse um menino (...) esta idéia de ter um filho varão era como a desforra, em esperança, de todas suas impotências passadas. Um homem, ao menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e gozar dos prazeres mais raros. Uma mulher anda continuamente rodeada de empecilhos. Inerte e ao mesmo tempo flexível, tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei (FLAUBERT, 2003, p. 109).

A percepção da realidade mediante a pesquisa no trabalho (não simples inspiração), alcançado pelo autor de *Madame Bovary*, coloca esta obra em destaque pelo nível de complexidade que pôde ser atingido, graças ao artifício utilizado por Flaubert, mediante a ausência do autor no texto. A obra escrita em meados do século XIX pode ser colocada como um ícone que está na base do movimento de gênero desenvolvido durante o século XX e começo do XXI. Flaubert, por meio do “conceito” Ema, descreve matematicamente aquilo que é de natureza e que Hobbes apresentara como *bellum homnes contra homnes*. Isso significa dizer que



a dominação é uma constante no gênero humano e que sempre houve e haverá formas diversas de dominação, seja de gênero, etnia, nacionalidade, religião, econômica ou, como mostra o cinema futurista, mediante a criação de andróides. Todavia, citando Almir Satter e Renato Teixeira: "cada ser em si carrega o dom de ser capaz de ser feliz", faz-nos pensar que o mesmo homem que tem o espírito escravocrata é aquele que almeja a felicidade procurada a cada instante por Ema Bovary:

Antes do casamento, havia pensado que sentia amor; contudo, como a felicidade resultante desse amor não surgia, com certeza tinha se enganado, pensava ela. E buscava saber qual era, afinal, o significado correto, nesta vida, das palavras "felicidade", "paixão" e "arrebatamento", que nos livros pareciam tão bonitas (FLAUBERT, 2003, p. 45).

A transgressão de valores estabelecidos emerge como consequência de um processo de descoberta da identidade, que nega "o dom de ser capaz de ser feliz" como resultado do livre arbítrio, e coloca os arroubos da paixão e supostas felicidades como sentimentos próprios de corações medíocres. O pessimismo de Ema coloca-a numa condição atemporal que evidencia a teoria segundo a qual a personagem flaubertiana é um conceito, mais do que um sujeito singular:

Durante seis meses, aos quinze anos, Ema sujou as mãos no pó dos velhos gabinetes de leitura (...) Por esse tempo teve verdadeiro culto por Maria Stuart e veneração entusiástica pelas mulheres ilustres ou infelizes. Joana d'Arc, Heloísa, Inês Sorel, a bela Ferronière e Clemência Isaura surgiam-lhe como meteoros, da imensidade tenebrosa da história, onde sobressaíram aqui e acolá, porém mais perdidas na sombra, e sem a menor relação entre si (...) Ema ficou intimamente satisfeita de se sentir chegada ao raro ideal das existências pálidas, nunca atingido pelos corações medíocres (FLAUBERT, 2003, pp. 48 e 50).

A noção, segundo a qual mulher ilustre equivale a mulher infeliz e que o oposto das existências pálidas (vidas perdidas na sombra) corresponde a existências medíocres, induz ao determinismo causal em que só há dois caminhos: o da submissão, da aparência e mediocridade, e



o outro, que é a vida do sofrimento, da negação de si e da infelicidade. Com isso, infere-se que não há independência e autonomia nos atos individuais que conduzem à felicidade. Quem vive no silêncio quer o barulho dos bordéis; quem trabalha quer ócio; quem vive na ociosidade acha a vida enfadonha; quem está sozinho renega da solidão, enquanto aqueles que têm vínculo conjugal não se sentem livres para ser felizes:

Nos reservados dos restaurantes, onde há ceia depois de meia-noite, a multidão alegre dos literatos e dos artistas ria à claridade das velas (...). Era uma existência superior às outras (...). Quanto ao resto do mundo, desaparecia, sem lugar determinado como se não existisse (...). Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida (...). Mas eu o supunha tão alegre! – Ah! Sim, aparentemente, porque ponho no rosto uma máscara de escárnio (...). Parece-me, contudo, que o senhor não tem de que se queixar (...). Porque, enfim ... O senhor é livre e rico – Não caço de mim (FLAUBERT, 2003, p. 73; 166/7).

A obra de Flaubert condensa no título *Madame Bovary* o que seria uma história de infelicidade que leva à infidelidade conjugal, mas que conduz, na verdade, a um universo complexo que supera o âmbito de Ema como personagem central e desvenda os mais variados paradoxos do existir humano. Na mulher honesta, reprimida, infeliz, sensível, virtuosa, etc., esconde-se a ambição, o ódio, a arrogância, o egoísmo, a intolerância, entre outros vícios. Ema não é uma mulher, é o caminho que desvenda os meandros do espírito humano. Ema não é um substantivo próprio que nomeia um sujeito do sexo feminino, é mais do que “gênero” com a caracterização distintiva de sexo, refere-se ao “gênero humano” com suas possibilidades e limitações decorrentes da supressão da liberdade, já que tudo o que acontece é por necessidade e não por uma determinação do livre arbítrio. O Romance, como gênero, e a obra de Flaubert, em particular, desvendam-se como um campo complexo na sua estrutura da construção estética, a exploração do que pode ser conhecido,



e com a exposição de valores e antivalores que compõem o universo da Ética abordado no gênero romanesco.

Em cada obra de arte literária existem diversos níveis de interação que envolvem os sujeitos do discurso caracterizados como o campo do "Eu", do "Tu" e do "Outro". Para possuir a forma de vida desses três modos de existir, torna-se necessário entender o conceito de "espírito", como "relação" que dá sentido entitativo às expressões pronominais. A obra de arte literária, como foi descrita até agora, é constituída por uma série de relações complexas e, para melhor entender a noção de complexidade literária, será necessário percorrer o caminho da desconstrução como processo que permite restituir o sentido alienado da obra de arte literária.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

ASSIS Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Rio de Janeiro: Record, s.d.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 15. ed. Barcelona: Editorial Juventud, 2000.

FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

KAFKA, Franz. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

_____, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.



MALRAUX, André. *A Condição Humana*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. *A República*. Lisboa, Fundação Calouste Goulbenkian, 1987.

SILVA, Vitor Manoel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Alucedina, 1996.

UNAMUNO, Miguel de. *El Outro*. 2. ed. Madrid: Espasa – Calpe, 1964.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: FTD, 1997.