

PRATES, Daniele Regina Abilas. *Um homem de seu tempo: o orientalismo nas produções de Gustave Flaubert.*

### **RESUMO**

No século dezenove, a Europa avançou sobre as terras do Oriente, no afã de instituir uma missão civilizadora que, firmada em ideais de mercado e conceitos de hierarquização de raças, se justificava como portadora do progresso. Analisando correspondências e produções de Gustave Flaubert, um artista entre tantos outros que se apropriaram da temática oriental, podemos não apenas perceber sua ideia de Oriente, como também compreender a visão europeia do século XIX sobre a temática oriental. Flaubert descreveu o Oriente/oriental como exótico, pérfido e sensual; definiu os costumes, as pessoas como grotescas. Dessa forma, caracterizou e materializou pressupostos de uma época. Por outro lado, sua obra colaborou para despertar o fascínio do europeu e possibilitar o processo de construção de uma imagem do Oriente que, somada a um sem-número de outros trabalhos, culminaria na elaboração do estereótipo oriental na sociedade europeia do novecentos: o orientalismo.

Palavras-chave: *orientalismo; discurso; representação.*

PRATES, Daniele Regina Abilas. *A man of his time: the Orientalism in the work of Gustave Flaubert.*

### **ABSTRACT**

During the nineteenth century, Europe advanced over eastern lands, aspiring to institute a *mission civilisatrice* which, rooted in market ideals and concepts of race hierarchization, justified itself as possessor of the progress. Analysing correspondence and literary works from Gustave Flaubert, one among the artists who were influenced by eastern thematics, we can not only percieve his own idea of the Orient, but also understand nineteenth century european vision of the East. Flaubert described the East/eastern as exotic, perfidious, and sensual; as he defined culture and people as grotesque. By doing that, he characterized and materialized the presuppositions of a period. On the other hand, his work collaborated with the rising of european fascination and with the process of building an image of the East that, along with a great number of works, would culminate in the development of the oriental stereotype in european society during the nineteenth century: the Orientalism.

Key words: *Orientalism; discourse; representation.*

*Um homem de seu tempo: o orientalismo nas produções de Gustave Flaubert*

Daniele Regina Abilas Prates<sup>1</sup>

Uma obra literária tem, enquanto arte, a qualidade de expressar o imaginário de seu autor, bem como da sociedade e do momento histórico no qual ele está inserido. Não se pode dissociar, portanto, o artista de seu tempo. Toda produção artística está imbuída de questionamentos, preocupações e concepções de sua época; por isso, sua análise está intrinsecamente ligada à análise de um contexto histórico, de uma sociedade.

Existe uma relação dialética entre o artista e a sociedade da qual ele faz parte: sua produção reflete as inquietações de sua época, de sua cultura, ao mesmo tempo que projeta novas tendências para a sociedade<sup>2</sup>, nem sempre compreendidas por seus contemporâneos. Bem sabemos que o artista parte de elementos que integram sua realidade; contudo, não se limita a ela. Alfredo Bosi fundamenta a arte como "[...] um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura." (BOSI, 1985, p. 13); ou seja, o artista parte de estruturas objetivas presentes em sua realidade, em sua vivência, para produzir sua obra. Para o presente trabalho, interessa-nos pensar as influências diretas e indiretas que a sociedade projeta no artista, dando-lhe subsídios para a elaboração de sua obra, e interessa também a influência de suas obras na conjuntura social.

Assim, tanto o elemento pessoal – o indivíduo-autor – quanto o contexto em que ele se encontra – a sociedade – são determinantes em sua produção. Esta análise, que busca perceber a contribuição da sociedade na produção do artista e a do artista na construção social, nos faz aprofundar a compreensão dos escritos literários.

*Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, [que o delimita e especifica entre todos], mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 2000, p. 67,68).*

---

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade Católica de Petrópolis.

<sup>2</sup> “O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade.” Trecho de SAINTE-BEUVE. BADCY, René. *Introduction à l'étude de la littérature française*. Fribourg: Éditions de la Librairie de l'Université, 1943. p. 31. Apud CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 18.

Antônio Candido, um dos maiores representantes da crítica literária no Brasil, apresenta em sua obra *Literatura e Sociedade* a necessidade de integrar texto e contexto em uma interpretação íntegra. Discorrendo sobre a influência da análise social sobre a crítica literária, Candido demonstra os abusos e os simplismos relegados à interpretação literária ao longo do tempo, o que levou diversos pesquisadores a produzir análises parciais ao não dedicar a devida atenção às características *internas* e *externas* da obra. O autor afirma que, “Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno da civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (CANDIDO, 2000, p. 12, 13).

Isso não significa dizer que a produção artística é a reprodução da realidade de uma época. Candido faz questão de explorar conceitos de *arbitrariedade* e *deformação* produzidos pelo autor, mesmo quando este se propõe a fazer uma mimese rigorosa de sua sociedade ou época. Mas afirma ser também inegável que fatores sociais e psíquicos exercem um papel de formadores da estrutura que sustenta o trabalho literário. O processo interpretativo da obra em sua integridade parte de uma visão holística, que valoriza, então, a organização interna – sua orientação estética – e os aspectos externos – os fatores sociais. Assim, os aspectos externos passam a ser também internos, pois são percebidos como elementos que colaboram na constituição da estrutura (CANDIDO, 2000, p. 5, 6). Isso significa que o social é base para analisar o nível explicativo da construção artística, e não apenas ilustrativo.

Massaud Moisés, outro expoente brasileiro na análise e crítica literária, afirma essa mesma gerência de dois aspectos intrínsecos a qualquer produção literária: os aspectos internos e externos, sendo primordial para uma análise literária comprometida o deter-se em ambos os aspectos. Ao pesquisador, só é possível atingir os níveis mais profundos de compreensão da obra à medida que se vale de informações acerca do contexto histórico. Segundo o autor, “[...] nenhum texto se deixa sondar em profundidade sem o auxílio da historiografia. É que, a rigor, *toda análise textual é contextual.*” (MOISÉS, s/d, p. 17).

Dessa forma, a análise literária apresenta-se como uma importante fonte histórica, social e psicológica, pois possibilita uma análise conotativa, e com isso, permite a compreensão do contexto em que a obra foi gerida.

*Evidentemente, são documentos indiretos, nos quais a experiência surge filtrada pela imaginação, mas que documentos melhores que os artísticos para*

*reconstruir, por dentro, uma época ou um temperamento?* (MOISÉS, s/d, p. 19).

Frente a isso, a análise textual, segundo Moisés, precisa dar conta de duas camadas internas no texto: o significante e o significado<sup>3</sup>, a forma e o conteúdo. Parte-se do significante – análise das palavras, das construções sintáticas – para atingir o significado – conteúdo de ideias, sentimentos e emoções (MOISÉS, s/d, p. 26). Um movimento que pretende a análise do quociente denotativo ao quociente conotativo.

Feita essa análise literária e atingida a compreensão do significado, inicia-se a crítica literária ou então a historiografia literária. Uma vez que a análise precede a crítica ou a historiografia, ela, na verdade, é aquela que vai apresentar os subsídios para que se possa exaurir a obra literária em questão. Mas, como afirma o autor, a análise literária não pode ter um fim em si mesma; pois, se assim for, será de pouca ou nenhuma utilidade em termos intelectuais. A análise precisa então desembocar em uma crítica ou historiografia literária (MOISÉS, s/d, p. 15).

Em uma segunda etapa, prioriza-se a análise das *forças-motrizes*<sup>4</sup>, ou seja, as estruturas profundas presentes na obra. "[...] as forças-motrizes nunca se situam na parte visível da forma, dos motivos, etc., mas, sim, subjazem à camada expressiva [...]" (MOISÉS, 1985, p. 334). Essas *forças-motrizes* são percebidas por meio de uma leitura transversal da obra, que percebe a recorrência de constantes, e abre ao pesquisador os níveis mais profundos de análise, aqueles que dizem respeito ao autor da obra e sua cosmovisão – ideias conscientes e inconscientes que guiam o indivíduo.

*Portanto, temos direito de assentar que todo escritor se orienta por uma série de ideias-fixas, originadas de sua personalidade global e não apenas de uma de suas partes. Tais obsessões, recorrentes no curso de toda sua obra, visto possuírem força cinética, podem receber o nome de forças-motrizes, com o qual daqui por diante passam a ser chamadas. Assim, as forças-motrizes seriam a soma das ideias básicas (em íntima fusão com sentimentos, emoções, volições, etc.) que impelem o indivíduo (homem ou escritor) no contacto com o mundo e determinam-lhe ou caracterizam-lhe a cosmovisão. Por isso, o dinamismo dum escritor e a maneira como vê o mundo decorrem de suas forças-motrizes* (MOISÉS, 1985, p. 332).

Uma postura crítica apresenta-se como essencial para se atingir a unidade da obra, que expõe as *forças-motrizes* que impulsionam o autor em questão. A partir de

<sup>3</sup> Conceito desenvolvido por Saussure e integrado nas análises literárias (MOISÉS, s/d, p. 26).

<sup>4</sup> "Refiro-me ao fato de que as constantes conotativas encerram a permanência de certos padrões de comportamento perante a realidade, de certos modos de ver o mundo, de certos valores, de certas soluções para os problemas humanos, de certas ideias fixas, de certos moldes mentais, a que damos o nome de *forças-motrizes*." (MOISÉS, s/d, p. 31, 32).

então, problematiza-se não apenas a obra em si, mas o próprio meio produtor. E é a partir desse ponto que o contexto passa a ter um papel significativo, pois eleva a capacidade analítica à medida que agrega propriedades fundamentais que permeiam o autor da obra. Daí a necessidade de unir texto e contexto.

No entanto, a hermenêutica literária apresenta-se por vezes unilateral, primando ora por elementos estéticos da obra, ora por elementos sociais, constitutivos. Ambas as vias de análise acabam por reduzir a amplitude da produção artística. A primeira via, que centraliza a análise nos aspectos estéticos, tende a pensar a arte como dotada de características universais, desatando-a das linhas sociais da qual foi tecida. Contra esse tipo de reducionismo, encontramos a análise de Pierre Bourdieu do *campo literário*, em que o campo seria um espaço social de estrutura de poder, servindo a interesses estabelecidos<sup>5</sup>. Sob a análise de Bourdieu, toda ingenuidade de uma arte extrarrealidade se dissipa, pois, como mostra o autor, existem mediações entre as condições objetivas e subjetivas que envolvem a produção artística. Maurício Vieira Martins afirma, problematizando o conceito desenvolvido por Bourdieu de *campo literário*, que as contribuições da análise bourdieusiana nos ajudam a superar simplismos que colocam a arte sobre um patamar distante, subjetivo e purista.

*Quanto ao ganho cognitivo que tal teoria oferece, ele pode ser visto como uma tentativa de evidenciar que ali onde pensávamos que havia um sujeito livre, agindo de acordo com sua vontade mais imediata, na verdade o que existe é um espaço de forças estruturado que molda a capacidade de ação e de decisão de que dele participa* (MARTINS, 2004, p. 64).

No entanto, o autor demonstra como a análise de Bourdieu acaba por esbarrar, ela mesma, em reducionismos, quando se limita apenas às estruturas sociais e ao *poder simbólico* exercido por elas, deixando de lado a capacidade da obra literária de exceder o contexto social em que foi produzida; o que permite a determinadas produções artísticas serem recebidas e assimiladas por distintas sociedades e em distintos tempos históricos. Por isso, "a *estrutura da obra* nem sempre é apenas a 'estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado', pois ela pode ultrapassar esse último rumo à sua própria existência singular como fenômeno estético." (MARTINS, 2004, p. 67).

Certo é que o contexto social interfere diretamente na produção artística, pois todo indivíduo é homem de seu tempo e, portanto, expressa em sua manifestação artística

---

<sup>5</sup> "O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção." (BOURDIEU, 2007, p. 12).

indagações que configuram sua realidade. Todavia, isso não significa dizer que a obra se limite a espelhar a sociedade, que esteja condicionada a ela. Ela a excede, por meio da *transfiguração estética*. Existe, sobretudo, um caráter seminal em toda produção artística, que tanto deve ser explicada pelo contexto social, como também é chave para explicar o contexto, devido ao seu *excesso de significação* (MARTINS, 2004, p. 68, 69). A produção artística não apenas recebe influências da sociedade, mas também devolve pra ela perspectivas novas.

Para evitar reducionismos, é preciso propor uma análise que consiga integrar a singularidade da expressão artística com o contexto social em que ela foi produzida, inter cruzando artista e sociedade. Buscando este caráter seminal da obra, atingimos um nível explicativo que dá conta da força da produção artística, não apenas como fenômeno estético, mas também como construto de uma sociedade e de um tempo específicos.

*Quando se consegue isto, esta última (a obra literária) ingressa no texto sociológico não apenas como ilustração de um argumento já constituído, mas com sua potência significativa, naquilo que tem de mais essencial e que a diferencia de um mero espelhamento de uma realidade já existente* (MARTINS, 2004, p. 74).

Pensando esse nível explicativo da construção artística é que nortearmos o nosso trabalho. Procuraremos perceber a importância dessas mediações que, ao fim, nos apresentam uma compreensão dos aspectos internos e externos, estéticos e sociais. Valendo-nos desses conceitos de análise literária, procuraremos problematizar os fatores sociais que envolviam os artistas franceses do século XIX – em especial Gustave Flaubert – e como eles criavam, a partir desses elementos basilares, novas abordagens para a sociedade, mantendo uma relação dinâmica que tanto recebia como produzia influências mutuamente.

Na Europa, nos séculos XVIII e XIX, diversos escritores produziram obras em torno da temática oriental. E isso ocorreu não apenas com o advento das produções eruditas orientalistas, mas ao longo de todo o período que marcou o avanço dos países europeus sobre o Oriente. Como demonstrou Edward Said, a Europa se viu intrigada pelo “outro”, e desde muito cedo estabeleceu parâmetros para sua dominação; não no sentido político-econômico apenas, mas também no sentido de conhecer, explorar aquilo que era até então estranho.

*[...] desde a metade do século XVIII havia os elementos principais da relação entre o Leste e o Oeste. Um deles era um conhecimento sistemático crescente na Europa sobre o Oriente, conhecimento reforçado pelo encontro colonial*

*bem como pelo interesse geral pelo estranho e insólito, explorado pelas ciências em desenvolvimento da etnologia, da anatomia comparada, da filologia e da história; além do mais, a esse conhecimento sistemático acrescentava-se um corpo de literatura de bom tamanho produzido por romancistas, poetas, tradutores e viajantes talentosos. A outra característica das relações oriental-europeias era que a Europa estava sempre numa posição de força, para não dizer dominação (SAID, 2007, p. 73).*

Cada vez mais, escritores lançavam-se ao Oriente, fosse por meio do conhecimento, da leitura de clássicos, de pinturas ou de viagens propriamente ditas. Peregrinos e viajantes seguiam para incursões ao Oriente em busca de desvendar os mistérios e experimentar as excentricidades apresentadas pelos orientalistas contemporâneos. A Europa vê a consagração, a partir de então, de dois grupos de interesse e de produção material em relação ao Oriente: os *orientalistas acadêmicos* e os *orientalistas imaginativos*. Como Said apresenta em *Orientalismo*, a literatura acessava espaços que a erudição não alcançava, disseminando a um número maior de pessoas o interesse pelo Oriente<sup>6</sup>.

*Por um lado, portanto, o alcance de sua obra oriental [dos orientalistas imaginativos] ultrapassa os limites impostos pelo Orientalismo ortodoxo. Por outro lado, o tema de sua obra é mais do que oriental ou orientalista [mesmo que eles próprios tenham orientalizado o Oriente]; esse tema interfere conscientemente com as limitações e os desafios que o Oriente e o conhecimento sobre essa região lhes apresentavam (SAID, 2007, p. 252).*

Foi o caso de Gustave Flaubert, importante romancista francês do século XIX. Por meio de leituras de escritores consagrados, o autor, no início de sua carreira, imagina e cria o Oriente dentro dos modelos de sua época, demonstrando a temática oriental de maneira ainda idílica, romântica – consolidada em uma de suas primeiras obras: *Novembro* (SAID, 2007, p. 249). Mais tarde, Flaubert conheceria de fato os lugares que tanto o fascinavam, por meio de viagens ao Egito, Palestina, Tunísia e outras partes do Oriente Médio e norte da África. Essas experiências influenciariam ainda mais o seu olhar, marcando contundentemente suas produções posteriores, como é o caso de *Salambô*, uma de suas últimas obras, em que o tema oriental aparece como elemento central.

É notório o fascínio que o Oriente exercia sobre Flaubert (SAID, 2007, p. 251). Henry James, romancista contemporâneo de Flaubert, faz um relato desse fascínio em uma introdução à publicação de *Madame Bovary*, em 1902:

---

<sup>6</sup> Não queremos dizer que a população em geral passava a ter acesso a conteúdos orientalistas. Bem sabemos que, até o século XIX, grande parte da população da França permanecia analfabeta.

*O acontecimento central de sua vida foi a viagem ao Oriente em 1849 com o Sr. Maxime Du Champ, da qual este último deixou nas suas Impressions Littéraires um relato singularmente interessante e, se assim podemos dizer, ligeiramente traiçoeiro, e que preparou Flaubert para o estado de nostalgia que não só jamais o abandonaria, mas que iria permanecer nele como um tema recorrente. Ele teve durante aquele ano, e em quantidade suficiente, sua revelação, o desvendamento especial e apropriado que os deuses às vezes proporcionam ao artista, a menos que tenham conspirado contra ele perversamente demais: ele provou do conhecimento por meio do qual, daí em diante, iria medir tudo, exigir tudo, achar tudo sem graça. Nunca, provavelmente, uma impressão foi tão assimilada, tão positivamente transformada em função; ele viveu dela até o fim e podemos dizer que em Salammbô e em La Tentation de Saint-Antoine ele quase morreu dela (JAMES, 2000, p. 12).*

A obra de Flaubert, como de muitos outros romancistas, estava carregada de um olhar europeu; ou seja, o autor percebe sua volta por meio de conceitos e pressuposições que são próprios de sua cultura. Dessa forma, quando escreve acerca do outro, escreve as suas impressões, o que acredita ser verdade. A Europa marchava sobre conceitos de superioridade e de progresso, o que lhes permitia encarar o oriental como inferiorizado, animalesco.

Todo aparato conceitual acabava produzindo estruturas simbólicas de dominação. Como conceituou Bourdieu, um *habitus* era formado – entendendo, neste caso, *habitus* como conjunto de disposições inconscientes presentes na diversidade de pessoas que constituem uma sociedade. Essas disposições nada mais são do que a interiorização de complexas estruturas objetivas que permeiam a sociedade na qual o indivíduo está inserido. Fazendo a mediação entre as condições objetivas da sociedade francesa – a dominação imperialista – e suas estruturas subjetivas – o pensamento europeu –, o *habitus* europeu novecentista permitia à sociedade compartilhar características comuns em relação ao Oriente e ao oriental. Dessa maneira, ao analisar as obras de Flaubert, podemos não apenas perceber sua visão, mas também compreender a visão europeia novecentista acerca do Oriente. Podemos reconhecer seu estranhamento, seu fascínio e, conseqüentemente, entender o processo de construção de uma caracterização efetiva que, somado a outros incontáveis trabalhos, culminaria na elaboração do estereótipo oriental na sociedade europeia Moderna.

Analisar a construção do discurso orientalista no século XIX, por se tratar do período em que as potências europeias avançaram veementemente sobre o Oriente Médio, é possível por meio de inúmeras obras; entretanto, detemo-nos em problematizar as correspondências de Gustave Flaubert, escritas enquanto viajava ao Oriente Médio, ao

lado de duas de suas obras que retratam diretamente o Oriente, a saber, *Novembro* e *Salambô*. Essas duas obras marcam dois períodos bem distintos da vida do autor: antes e depois de sua incursão ao Oriente Médio.

Gustave Flaubert foi excepcional ao descrever o Oriente como exótico, as mulheres como extremamente sensuais, misteriosas e libidinosas, os comerciantes como de má índole, as relações como grotescas. Isso porque ele caracterizou e materializou o imaginário de uma época.

*Entrelaçada em todas as experiências orientais de Flaubert, emocionantes ou decepcionantes, está uma associação quase uniforme entre o Oriente e o sexo. Ao fazer essa associação, Flaubert não era o primeiro caso, nem o exemplo mais exagerado de um tema que persiste de forma extraordinária nas atitudes ocidentais para com o Oriente* (SAID, 2007, p. 260).

O principal objeto de estudo deste trabalho são as treze cartas<sup>7</sup> que Flaubert escreveu para o amigo Louis Bouilhet durante sua peregrinação em terras orientais em companhia de Maxime Du Camp, no período de 1849 a 1851. Isso porque, nessas cartas, o autor apresenta-nos suas emoções, as sensações que ele, enquanto europeu, vivenciava ao percorrer espaços tão diferentes dos que seus olhos estavam habituados. Mais que isso, Flaubert descreve os locais, as pessoas, demonstrando sua cosmovisão europeia de superioridade frente ao oriental. Ele demonstra um sentimento de frustração frente à imagem idealizada que possuía acerca do Oriente, passando a descrevê-lo como “grotesco” (FLAUBERT, 2000, p. 124).

Em contraposição, debruçamo-nos nas produções literárias do autor que evidenciam sua ideia sobre o Oriente; especialmente as obras que mais se adequam à temática: *Novembro* e *Salambô*. Portanto, estabeleceremos paralelos entre seus escritos literários e suas correspondências pessoais, no afã de estabelecer parâmetros que nos permitam perceber a influência do social, bem como da experiência pessoal, sobre a produção artística do escritor.

Em *Novembro*, novela autobiográfica que Flaubert escreve na juventude, publicada somente depois de sua morte, o autor expõe suas expectativas frente ao Oriente ainda desconhecido, porém imaginado. A narrativa é construída sob a estética romântica, com narrador em primeira pessoa e procurando retratar a subjetividade do personagem

---

<sup>7</sup> FLAUBERT, Gustave. Treze cartas do Oriente a Louis Bouilhet. In: *Novembro*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

principal, seus anseios, seus temores e, em especial, o seu primeiro contato íntimo com uma mulher.<sup>8</sup>

A obra é considerada pelo próprio Flaubert como um momento de transição em sua vida. Sobre isso, o próprio autor escreveu em uma de suas correspondências à amante, Louise Colet, em 1846: “Se você escutou direito *Novembro*, você soube adivinhar mil coisas indizíveis que talvez expliquem o que eu sou. Mas essa época passou, essa obra é o encerramento de minha juventude.” (FLAUBERT, 2005, p. 33). *Novembro* marca não somente sua transição etária, mas também sua transição estilística, quando abandona o subjetivismo romântico e toma parte no advento de uma estética literária de maior objetivismo, o realismo<sup>9</sup>. Portanto, como *forças-motrizes* dessa primeira obra de juventude, podemos apontar como elementos recorrentes as antíteses – oposições entre o real e o idealizado, o carnal e o místico, a ação e a imaginação.

Como um intrigado leitor da temática oriental, Flaubert reproduz, em sua primeira obra, o que havia encontrado em muitas outras obras (SAID, 2007, p. 246) – nas produções de Lane, por exemplo, que escrevera acerca de suas experiências no Egito (SAID, 2007, p. 233), erotizando o Oriente. Edward William Lane teria afirmado que a narrativa literária *As Mil e Uma Noites* apresentava “quadros extremamente admiráveis das maneiras e costumes dos árabes [...]” (LANE, 2000, p. 3 *apud* IRWIN, 2008, p. 195). Sob as influências de sua época, o ainda jovem Flaubert nos apresenta, em *Novembro*, o que seria esse lugar tão-somente imaginado para ele, um francês do século XIX. Como definiu Sérgio Medeiros em sua apresentação à tradução de *Novembro*<sup>10</sup>:

*O herói de Novembro, novela autobiográfica que Gustave Flaubert escreveu aos 20 anos de idade, sonha com êxtases místicos, haréns, paisagens desérticas – sonha, enfim, com aquilo que o escritor francês, nessa época, considerava ser o Oriente.*

*Num ritmo muitas vezes ofegante, Novembro descreve com mestria a alma de um adolescente que descobre o mundo e seu próprio corpo. Fascinado pelo Oriente, esse herói sem nome não consegue, entretanto, abandonar o seu*

<sup>8</sup> O Romantismo surge na primeira metade do século XIX, opondo-se à tradição artística anterior. Suas características centrais são o lirismo, o subjetivismo, o sonho, o exagero e a busca pelo exótico e pelo inóspito. Fortemente marcado pela idealização, assim como pela fuga da realidade e o escapismo. Os românticos tratavam dos assuntos de forma pessoal, não tinham problema em expor seus sentimentos.

<sup>9</sup> O Realismo surgiu na França na segunda metade do século XIX, com a publicação, em 1857, de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, considerado o primeiro romance realista na literatura universal. Com uma linguagem clara, de forte caráter ideológico, que buscava evidenciar os problemas sociais como a corrupção, a exploração e a miséria, os realistas chocavam a sociedade com suas descrições fidedignas da realidade.

<sup>10</sup> FLAUBERT, Gustave. Apresentação de Sérgio Medeiros. In: *Novembro*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

*quarto, onde se sente extremamente entediado. O Oriente é apenas uma miragem que ele entrevê nos momentos de devaneio.*

Importante perceber que, em *Novembro*, Flaubert vê o Oriente idealizado, ainda sob influências da literatura romântica. Para ele, aquele seria um lugar místico, puro e exótico. Baseado nisso, dão-se os devaneios do personagem. Sua inquietação e sua imaginação encontram no Oriente o êxtase:

*Na diversidade do meu ser, eu era como uma imensa floresta das Índias, onde a vida palpita em cada átomo e surge, monstruosa ou adorável, sob cada raio de sol; o azul está cheio de perfumes e de venenos, os tigres saltam, os elefantes marcham orgulhosos como pagodes vivos, os deuses, misteriosos e disformes, são escondidos nos vãos das cavernas entre grandes bocados de ouro; e, no meio, corre o largo rio com crocodilos boquiabertos que batem sua crosta no loto da margem, e há ilhas de flores que a corrente leva junto com troncos de árvores e cadáveres esverdeados pela peste (FLAUBERT, 2000, p. 51).*

Como novela romântica, *Novembro* apresenta a intensa busca pelo exótico, pelo inóspito, como um lugar de fuga da realidade. O personagem se vê constantemente vagando em sua imaginação por lugares distantes, encontrando no Oriente seu lugar de deleite.

*Perdia-me despreocupado em devaneios sem limites, imaginava-me assistindo a belas festas antigas, sendo rei das Índias e indo à caça sobre um elefante branco [...] (FLAUBERT, 2000, p. 53).*

*– Vê como a nossa vida seria bela se morássemos num lugar onde o sol abrisse flores amarelas e amadurecesse as laranjas, numa certa praia que deve existir em algum lugar, com areia inteiramente branca, com homens usando turbantes e mulheres trajando vestidos diáfanos [...] (FLAUBERT, 2000, p. 93).*

São inúmeras as referências que podemos encontrar acerca do Oriente. Ele representa para o personagem esse lugar tão almejado. Fica claro ao leitor o enfoque que Flaubert confere ao distante como sendo um lugar-comum para a liberdade de seu espírito. Percebe-se o quanto essa temática está relacionada com o escapismo, atraindo o indivíduo que se vê entediado em sua sociedade que, para ele, está demasiadamente "civilizada". O Oriente apresenta, então, a possibilidade de se viver sem limites, sem regras, sem moral.

Oito anos após ter escrito *Novembro*, Gustave Flaubert viaja finalmente para desvendar o Oriente que tanto o atraía; considerada a grande aventura de sua vida, a qual estará sempre revivendo em suas memórias. Em 1849, em companhia de Maxime Du Camp, Flaubert visita o Egito e, a seguir, Palestina, Síria, Líbano e Turquia. Fruto dessa peregrinação são as treze cartas escritas à Louis Bouilhet, amigo íntimo de Flaubert. Nas correspondências, o autor denuncia sua inquietação frente às observações, mostra o desprezo em relação aos costumes, surpresa ao relacionar-se com as pessoas e com as

idades e, principalmente, descreve o Oriente como “grotesco”. Segundo ele, a paisagem que encontra é fiel à imagem que havia formulado e às obras que havia lido; contudo, as pessoas e as cidades não representavam nada daquilo que esperava encontrar.

Assunto permanente em suas correspondências ao amigo na França são as experiências sexuais vividas por ele e Du Camp dia após dia. Em todas as cartas, Flaubert relata a lascividade das mulheres orientais, mostrando que o sexo é praticado por todos e em qualquer lugar. Dessa forma, o autor caracteriza o Oriente como um lugar de prazeres, onde não há códigos sociais que regulamentem a prática sexual, e caracteriza a mulher como erótica, libidinosa. Sempre que faz referência às mulheres, elas se dão no âmbito das experiências sexuais, e essa associação mulher/sexo permite-nos perceber o olhar de Flaubert. Em sua primeira carta, ele relata: "Amanhã teremos uma *diversão na água*, com várias putas que dançarão ao som do tambor árabe, com crótalos e seus penteados com piastras de ouro." (FLAUBERT, 2000, p. 127). Depois, na sexta carta: "Ele nos ofereceu uma manhã regada a *jovenzinhas*. Peguei três mulheres e fodi rápido quatro vezes – três antes do café da manhã, a última após a sobremesa." (FLAUBERT, 2000, p. 172). E, ainda, na oitava carta: "Que belas mulheres havia em Nazaré! Folgazonas na fonte com seus vasos na cabeça. Nos vestidos apertados nas ancas por cintas, os movimentos dos seus traseiros são bíblicos." (FLAUBERT, 2000, p. 181).

Essas são apenas algumas das inúmeras referências encontradas em relação às mulheres. São muitos os relatos de experiências sexuais; o importante é refletir na exacerbada exploração da imagem feminina relacionada ao sexo, o que, sem dúvida, contribuiu para uma caracterização da mentalidade europeia acerca do Oriente. Entretanto, não são apenas as mulheres que Flaubert caracteriza. Por inúmeras vezes, o autor descreve os homens como afeminados, dançando como mulheres e mantendo práticas sodomitas.

*Como dançarinos, imagina dois velhacos um tanto quanto feios, mas encantadores por causa da corrupção, da degradação intencional do olhar e da feminilidade dos movimentos, tendo os olhos pintados com antimônio e vestidos como mulheres* (FLAUBERT, 2000, p. 132).

Nessa descrição de experiências, de observações, a associação ao sexo é uma constante. Flaubert não se detém, inclusive, em fazê-lo apenas em relação a homens e mulheres, mas chega a associar crianças com essas experiências, apresentando-as como indiferentes, ou acostumadas com a situação. Caracteriza, por fim, o Oriente com um sistema completo de conotações sexuais.

*Em Muglah, perto do golfo de Cós, Maxime foi masturbado por uma criança (garotinha) que ignorava quase o que era aquilo. Era uma garotinha de cerca de 12 ou 13 anos. Ele gozou com as mãos da criança pousadas no pau dele (FLAUBERT, 2000, p. 190)*

Presença também comum nas cartas são as histórias imaginativas, anedotas sobre práticas populares que ele escreve para o amigo, afirmando-as como verdadeiras, nos termos de: "[...] eu te garanto que é autêntica [...]" (FLAUBERT, 2000, p. 166). Nessas histórias estão presentes grande parte da caracterização e representação que Flaubert faz do indivíduo oriental, dos costumes e da sociedade em geral. Bastante avessas à realidade local, as histórias demonstram a imaginação europeia e, na verdade, denunciam pensamentos comuns do século XIX em relação ao Oriente. Exemplo disso são os trechos a seguir, presentes na primeira carta:

*O bufão de Mohammed Ali, para agradar a multidão, agarrou um dia uma mulher num bazar do Cairo, colocou-a na entrada da loja de um vendedor qualquer e lá a possuiu em público, enquanto o proprietário fumava tranquilamente o seu cachimbo.*

*Sobre a estrada do Cairo a Choubra, havia faz algum tempo um jovem singular que se deixava enrabar na frente de todos por um macaco da espécie robusta, para dar boa impressão de si mesmo e fazer rir.*

*Há pouco tempo morreu um marabuto. Era um idiota que passava entretanto por santo, por alguém tocado por Deus. Todas as mulheres muçulmanas iam vê-lo e o masturbavam, de maneira que ele morreu de esgotamento. De manhã à noite era uma masturbação perpétua (FLAUBERT, 2000, p. 128).*

As experiências vividas por Flaubert em sua primeira viagem, suas impressões, sua caracterização e estigmatização baseariam suas obras posteriores, e especialmente um de seus últimos romances, *Salambô*, publicado em 1862. A narrativa se passa na antiga Cartago púnica e, para elaborá-la, Flaubert retorna à Tunísia, local das ruínas da antiga Cartago.

O romance histórico é fruto de uma intensa pesquisa, demonstrando, por fim, uma incrível erudição. Descreve a revolta dos mercenários, que lutaram ao lado do general cartaginês Amílcar contra Roma, quando negados seus devidos pagamentos. À medida que a narrativa avança, três personagens ganham destaque, Matô – soldado líbio mercenário –, Salambô – sacerdotisa de Tanit e filha de Amílcar – e Narr'Havaras – rei dos núbios, contratado como mercenário por Cartago. O romance não se limita às idealizações e obsessões de Matô e de Narr'Havaras em relação a Salambô; antes, a grandeza está nas descrições da crueza humana, das guerras, na orquestração de imagens, sons e cores. Ainda como parte integrante de toda a produção flaubertiana, as oposições visam uma transposição dos limites do romance, levando a uma crítica da sociedade. Sob

o estilo estético realista, Flaubert uniria o sublime ao grotesco, buscando "[...] compor uma sinfonia literária que avançasse ainda mais rumo aos abismos da alma humana [...]" (CASEMIRO, 2006, p. 1).

No entanto, mais uma vez, Flaubert apresenta o seu olhar europeu atônito frente à excentricidade do outro. Nas páginas que o leitor percorre, não é difícil identificar o estranhamento e os elementos exóticos apresentados pelo autor.

*É no romance Salambô que iremos encontrar as primeiras e mais expressivas representações do Oriente fabuloso e decadente, polvilhado por cores e por aromas exóticos intensamente explorados pela literatura e pelas artes plásticas do fin-de siècle (CASEMIRO, 2006, p. 2)<sup>11</sup>.*

Cartago é descrita como um lugar quase mitológico, envolta em selvageria e sacrifícios. As pessoas, os costumes, todo o universo simbólico passa pelo crivo do estranhamento, caracterizando os cartagineses: "Outros caminhavam como mulheres, fazendo gestos obscenos; havia ainda os que se punham nus, para combater, no meio das taças, à maneira dos gladiadores [...]" (FLAUBERT, s/d, p. 13). Em outra cena do romance, pode-se ver o choque sofrido pelos mercenários que lutaram ao lado de Amílcar em relação às práticas culturais do povo cartaginês. No caminho à Sica, ao percorrerem as cidades que rodeavam Cartago, eles presenciam uma cena que os provoca espanto e repulsa: uma longa fileira de leões crucificados.

*Dessa forma vingavam-se os campônios cartagineses, quando apanhavam algum animal feroz; esperavam com este exemplo amedrontar os outros. [...] Que povo é este, pensavam, que se diverte a crucificar leões (FLAUBERT, s/d, p. 23-24).*

Em toda a narrativa percebemos a caracterização de excentricidade que Gustave Flaubert confere aos cartagineses. Somos arrebatados a um lugar totalmente exótico, com características até mesmo absurdas. Salambô, a filha do general Amílcar, é descrita com detalhes profundamente sensuais. É ela quem consegue restituir a sorte do povo cartaginês proporcionando a Matô – que liderava o levante contra Cartago – uma noite de “selvagens transportes de alegria”, num arquitetado jogo de sedução, como definiu Helen Keller em seu prefácio à obra<sup>12</sup>. Sem dúvida, Salambô foi uma idealização de Flaubert; mais uma expressão de sua visão fantástica do Oriente. Descrita como quase uma miragem, Salambô é o ápice da sensualidade, da beleza, da sedução; dando início a um modelo de

---

<sup>11</sup> Não seria a primeira vez que Flaubert se remeteria ao Oriente em suas produções, como vimos em *Novembro* e podemos encontrar em *A Tentação de Santo Antônio*; no entanto, é apenas em *Salambô* que Flaubert se deterá por inteiro no Oriente.

<sup>12</sup> FLAUBERT, Gustave. Prefácio de Helen Keller. In: *Salambô*. São Paulo: Ediouro, s/d.

feminilidade de *femme fatale*, que iria influenciar a literatura posterior a Flaubert – como é o caso da Salomé de Oscar Wilde (PRAZ, 1996, p. 192). Flaubert descreve-a com uma inocência perversa e sensual e, em alguns momentos do romance, aproxima sua imagem à de uma serpente, hipnótica e traiçoeira (FLAUBERT, s/d, p. 104, 105).

*Matô não ouvia; contemplava-a, e para ele as suas vestes confundiam-se ao corpo. O brilho dos tecidos era, como o brilho da sua pele, alguma coisa especial e que só pertencia a ela. Os seus olhos, os seus diamantes faiscavam; o polido das unhas continuava a delicadeza das pedras que lhe enchiam os dedos; os dois alamares da túnica, erguendo-lhe um pouco os seios, aproximavam-nos um do outro, e Matô perdia-se em imaginação [...]* (FLAUBERT, s/d, p. 109).

Era como se ela possuísse uma aura, uma espécie de magia que escravizava aquele que a observava. "Um aspirar de todo o seu ser precipitava-o para ela. Desejaria envolvê-la, absorvê-la, bebê-la. O seu peito ofegava, batia os dentes" (FLAUBERT, s/d, p. 109). Salambô possuía seu amante, fazendo brotar as mais intensas contradições – o guerreiro que atemorizava toda Cartago se humilhava, suplicando por seus amores.

*Estava de joelhos, no chão, diante dela; e cingia-a com os braços, de cabeça para trás, as mãos errantes; os discos de ouro que lhe pendiam das orelhas luziam-lhe no pescoço bronzeado; grandes lágrimas rolavam-lhe dos olhos, como globos de prata; suspirava todo carinhoso, e murmurava palavras vagas, mais leves que uma brisa e suaves como um beijo* (FLAUBERT, s/d, p. 111).

Muitas são as leituras possíveis do desfecho do romance, que acaba com a morte de Salambô – por ter tocado o manto sagrado de Tanit – e a troca da oferenda a Melcarte-Tírio. Amílcar, buscando proteger o filho Aníbal Barca, troca-o em vez de entregá-lo como sacrifício ao deus. Fábio Casemiro, analisando a questão, afirma que "essa degenerescência dos rituais cartagineses desorganizou o sistema religioso daquela civilização. Uma vez libertada a violência do interior do mito, ela consome a cultura que o continha: essa é a voz da tragédia que podemos ouvir em *Salambô* de Flaubert." (CASEMIRO, 2006, p. 12). A crise que assolava a civilização poderia ser então entendida pela degenerescência dos rituais. É como se o abandono das tradições fosse destrutivo.

Façamos uma digressão. Na quinta carta que Flaubert escreveu a Bouilhet, ele demonstra um sentimento de frustração em Alexandria; isso porque a cidade estava demasiadamente europeia: "Alexandria me irrita. Está cheia de europeus, só vemos botas e chapéus, parece-me que estou na porta de Paris, sem Paris." (FLAUBERT, 2000, p. 166). Com um sentimento purista, Flaubert não encontra deleite em Alexandria. Talvez por lhe fazer recordar os códigos e os costumes contidos franceses, notamos um ar de

insatisfação, como se o Egito estivesse sendo degenerado por causa dos europeus, por lhe roubarem o exotismo de outrora.

Retornando agora ao desfecho de *Salambô* e tendo em mente esse purismo de Flaubert quanto ao Oriente, podemos pensar paralelamente a defesa do autor de um "manter-se distinto". O que nos deixa uma indagação: se os cartagineses não tivessem se degenerado em seus rituais e sua cultura, haveria ocorrido o fim da civilização? Flaubert não chega a retratar a destruição de Cartago pelos romanos, mas o faz como espécie de prenúncio através da morte de Salambô.

Por meio dessa análise da obra, podemos destacar como *forças-motrizes* o mesmo jogo de oposições, e até mesmo as contradições presentes em *Novembro*; no entanto, com suas características próprias – inocência versus perversidade, delicadeza versus crueldade – o Oriente continua sendo o lugar do exótico. Agora, contudo – pensando o novo momento que Flaubert vivia, pós-viagem ao Oriente – a crueza e a brutalidade é muito viva e o jogo de oposições se faz entre o sublime e o grotesco.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARENDDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. 7. rep. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A Produção da Crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CASENIRO, Fábio. **A decadência e o Sagrado**: A crise sacrificial em *Salambô* de Gustave Flaubert. Campinas, SP. Trabalho Acadêmico. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 2006. Disponível em: <<http://www.portaberta.net/fabiocasemiroacademicos.html>>. Acesso em: 06 jun. 2009.
- FLAUBERT, Gustave. **A Tentação de Santo Antônio**. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.
- \_\_\_\_\_. **Cartas Exemplares**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.
- \_\_\_\_\_. **Correspondance: deuxième série 1847–1852**. Paris: Louis Conard, 1926.
- \_\_\_\_\_. **Novembro**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Salambô**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- IRWIN, Robert. **Pelo Amor ao Saber**: os orientalistas e seus inimigos. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- JAMES, Henry. **Gustave Flaubert**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.
- JUNQUEIRA, Nathalia Monseff. **Voyage en Égypte**: as representações do antigo Egito na narrativa de Gustave Flaubert durante o Imperialismo francês do século XIX. Franca, SP. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2007.
- MAUPASSANT, Guy de. *Gustave Flaubert*. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o Fenômeno Estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 19, nº 56, outubro. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092004000300005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092004000300005&script=sci_arttext)>. Acesso em: 10 jun. 2009.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: prosa. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

\_\_\_\_\_. **Guia Prático de Análise Literária**. São Paulo: Cultrix, s/d.

OLIVEIRA, Cristiane Brito de. **Representações da Mulher Oriental**: orientalismo e literatura. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2006.

PRAZ, Mário. **A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o Habitus. **Sociologia Problemas e Práticas**. p. 35 - 41. Lisboa. 14, Fall, 2004. Disponível em: <[http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant\\_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf](http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/ESCLARECEROHABITUS.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2009.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O Universalismo Europeu**: a retórica do poder. São Paulo: Boitempo, 2007.

WIEVIORKA, Michel. **O Racismo, uma Introdução**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

WOLFGANG, Kayser. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.