

# Madame Bovary somos nós

Eneida Maria de Souza

## *Resumo*

*Este ensaio é uma reflexão crítica sobre o lugar que a literatura ocupa na construção de uma rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção. O bovarismo, atitude que traduz esse procedimento, representa o fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se de si como efeito de ilusão. Como corpus de análise serão abordados textos de Cervantes, Flaubert, Ricardo Piglia e J. L. Borges.*

*Palavras-chave: bovarismo; crítica; a aventura do outro.*

Uma das cenas mais famosas da história da filosofia é um efeito do poder da literatura. A comovedora situação em que Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, se abraça chorando ao pescoço do animal e o beija. Foi em Turim, no dia 3 de janeiro de 1888, e essa data marca, num certo sentido, o fim da filosofia: com este fato começa a loucura de Nietzsche que, como o suicídio de Sócrates, é um esquecimento inesquecível na história da razão ocidental. O notável é que a cena é uma repetição literal de uma situação de *Crime e castigo* de Dostoiévski (Parte I, Capítulo 5), na qual Raskolnikov sonha com uns camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela paixão, Raskolnikov se abraça ao pescoço do animal caído e o beija.

Ninguém parece ter reparado no bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. A teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição do efeito de memória falsa que a leitura causa (PIGLIA, 1994, p. 62).

Durante muito tempo esse episódio, recomposto pelo olhar de Ricardo Piglia, tem acompanhado a minha reflexão sobre o lugar que a literatura ocuparia na construção da rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção. O bovarismo, atitude que explica esse procedimento, representa o fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se de si como efeito de ilusão. Ao declarar, a partir dessa cena, o fim da filosofia e o início da loucura de Nietzsche, o escritor argentino não só inscreve o poder de mimetização da vida em relação à literatura, mas reforça o teor ficcional da teoria assinada pelo filósofo. O enobrecimento do episódio produzido pela evocação de seu antecedente literário reduz ainda a imagem negativa da doença, ao ser relida como "efeito de memória falsa que a leitura causa". O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida.

Com o objetivo de discorrer sobre a criação literária como resultado do processo ambivalente de o escritor se valer de uma relação próxima e distante com a realidade, a imagem do bovarismo se inscreve, neste ensaio, como a força do imaginário que impulsiona a escrita, assim como a presença inevitável do outro, que torna estranho o convívio familiar. No mesmo diapasão da literatura se encontra o crítico, que, ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida.

A literatura sempre se nutriu do conceito de intertextualidade, apesar de sua sistematização ter-se efetuado no século XX, precisamente nos anos 60, por Julia Kristeva, com base nas teorizações de Mikhaïl Bakhtin. Procedeu-se então à revolução dos estudos

literários, assim como de outros discursos, através da qual a noção de texto perde a aura de originalidade e de autoria plena, para se inserir no espaço nem tão seguro do cruzamento de vozes e de assinaturas arranhadas. Introduzido no período fértil e nem por isso bem conhecido do estruturalismo, o conceito recebe hoje a legitimação devida, embora assumindo outro estatuto, o de se constituir como razão de ser de todo discurso. Os princípios que regem o sistema conceitual passam a sofrer modificações, causadas por contingências temporais e pela natureza precária dos regimes teóricos.

Dentre os exemplos a serem citados, destaca-se a diminuição da importância concedida ao enfoque vertical da intertextualidade, prática antes exercitada por grande parte da crítica, considerando-se o enfraquecimento da intenção de se ater a descobertas textuais vinculadas à origem e à fundação de discursos. Substituiu-se a verticalidade pela horizontalidade, procedimento capaz de esclarecer a passagem da leitura com base em critérios ligados à profundidade e à busca do sentido primordial, para a interpretação, na qual prevalece o princípio de simultaneidade temporal, que rompe com a hierarquização e a subordinação textuais. De uma perspectiva moderna e totalizante, restrita à valorização de um discurso em detrimento de outro, instaura-se diferente sentido de intertextualidade – mais abrangente, pela modificação do prefixo *inter* para *trans* – voltado para o caráter superficial dos textos e desvinculado de qualquer intenção decifratória e heurística. As lições de um saber pós-moderno encontram-se assim esboçadas, ao se ressaltar a abertura teórica que filósofos como Nietzsche, Foucault, Derrida, Deleuze trouxeram para a cena contemporânea da interpretação. Equívocos anteriores foram largamente cometidos pela crítica, ainda presa a métodos hermenêuticos de interpretação e a critérios de ordem cultural vinculados à valorização da literatura dos grandes centros como superior à dos países periféricos.

Mas a grande transformação operada pela prática intertextual reside na desconstrução – para usarmos o termo de Jacques Derrida – do lugar ocupado pelo sujeito no texto, seja configurado pelas imagens do autor e do escritor, seja pela sua encenação como narrador, personagem e leitor. Para a efetiva desconstrução do sujeito, a crítica literária dialoga com outras disciplinas das ciências humanas, ampliando o campo interpretativo e revendo posições anteriormente marcadas por preconceitos de ordem binária, essencialista e universalizante. A psicanálise, a antropologia, a filosofia, a história e a sociologia entrarão como parceiras da teoria e da crítica literárias, com vistas ao enriquecimento das trocas interdisciplinares – que irão também sofrer a mudança do prefixo *inter* para *trans*. No atual debate acadêmico, essas trocas são, paradoxalmente, consideradas segundo critérios que as colocam ora como causadoras de perdas que ferem as identidades disciplinares, ora como propiciadoras de ganhos adquiridos no circuito do conhecimento.

O discurso literário, na condição de objeto da crítica, responde por transformações adquiridas ao longo do tempo, o que o faz tributário de diferentes estéticas, definidas historicamente e suscetíveis a revisões. Se, em Cervantes, a prática intertextual é inaugurada como estratégica para distinguir o conceito de literatura das demais realizações, como as narrativas de cavalaria, as obras e os autores que o sucedem irão assumir uma posição estética que a um tempo retoma e refaz este modelo. Luiz Costa Lima (1986), em *Sociedade e discurso ficcional*, teoriza sobre a diferença entre o *fictício* e o *ficcional*, categorias definidoras do nascimento do ficcional moderno. Segundo o teórico, o *fictício* é visto como sinônimo de fantasia, por confundir o real com a ficção, em virtude da ausência do mediador simbólico; o *ficcional*, atuando como reação à verdade estabelecida, rompe com o ilusionismo necessário ao *fictício* (LIMA, 1986, p. 63). Considerando-se o distanciamento em relação ao objeto narrado, um dos princípios norteadores do ficcional, o que resulta no conceito de literatura que se volta para si própria, permite-se ainda identificar como rentável a lição inaugural da obra de Cervantes para a compreensão dos impasses vividos pela literatura contemporânea:

O espaço do ficcional em Cervantes supõe a atualização do exercício crítico no próprio ato de criação. Para tanto, lhe é capital o recurso do distanciamento, a capacidade de o autor ver-se fora do que relata. Como bem dirá Riley: "Dom Quixote, o leitor dos romances populares, é o avô de Emma Bovary e de Gertie McDowell de Joyce. O que destes o distingue é a obsessão com a mais incrível forma de ficção que poderia ser imaginada" (LIMA, 1986, p. 58).

Por exercício crítico do próprio ato de criação entende-se a instauração do conceito de literatura na modernidade, quando se impõe a sua natureza diferenciada do ficcional e se atribuem diferentes papéis aos personagens, ao narrador e à figura do autor, distanciando-se este do universo criado pela ficção e não se confundindo com o discurso de suas personagens. A crítica, ciente deste lugar paradoxal ocupado pelo autor como sujeito da escrita, o inscreve de forma tanto afastada quanto próxima da criação. Escrever é isolar-se, é se deslocar de espaços familiares para melhor entendê-los, sem que perca a função de representá-los. Associar o escritor ao estrangeiro é dar-lhe, como assim se expressa Kristeva (1998), em *L'avenir d'une révolte*, o estatuto de tradutor, de estranho a si próprio, por estar o tempo todo traduzindo e transformando a sua experiência para uma outra língua que não lhe pertence. Traduzir é um ato de incorporação da língua do outro, mantendo-se o tradutor em posição alheia e contígua ao objeto, pois assim se afasta de sua língua e se nutre daquela que lhe é estranha, operação exemplar exercida pelo sujeito no diálogo contínuo com a alteridade. Se, de um lado, o sujeito se projeta no ato da escrita tradutória, tornando o gesto criativo variação da autobiografia, de outro, é necessário se ausentar, desalojando o eu de sua casa e abrindo mão do direito de propriedade (BERMAN, 1984, p. 74).

No entender de Kristeva (1998), modifica-se igualmente a noção de pátria, ao se considerar o estrangeiro como tradutor, pois é impossível escolher outra pátria que não seja a dos escritores, os “construtores de linguagens”. Produzida no espaço intervalar referente ao lugar de origem e ao de domicílio, a literatura recebe, do estrangeiro-escritor, a dimensão da alteridade, configurada pela ausência de um lugar fixo em que caberia a definição de pátria. Jorge Luis Borges, dotado de extrema sensibilidade para com a “verdade literária”, escapa das limitações territoriais, da divisão dos impérios, da cartografia positivista dos mapas, escolhendo a literatura como pátria, na qual são inventados regimes distintos de nacionalidade. A Inglaterra não é apenas o país de seus antepassados, mas o lugar de Shakespeare e de tantos escritores que se ligam ao escritor argentino de forma afetiva e sob o signo da literatura.

Proust, na condição de um dos maiores escritores franceses, defende igualmente a sua arte poética como tradutora, ao transferir na língua de sua comunidade, a língua singular de sua “memória involuntária” e de suas sensações: “Este homem atormentado, este semi-judeu, este homossexual que não queria ‘fazer parte de’ – nem dos judeus, nem dos franceses, nem dos homossexuais – teria escolhido uma única pátria: a escrita como tradução. Muitos críticos insistiram sobre o fato de que traduzindo Ruskin com a ajuda de sua mãe e de uma amiga de infância, Marie Nordlinger, Proust teria encontrado na tradução *stricto sensu* o modelo de seu credo poético” (KRISTEVA, 1998, p. 75).

A tradução funciona ainda como procedimento retórico em *Dom Quixote*, ao se transformar em operação intertextual e legitimar a origem alheia do romance. Como prova de sua certidão de nascimento, o texto, escrito em língua árabe, é comprado pelo autor numa feira e traduzido para o espanhol por um mourisco. A duplicidade autoral investe o texto de ficcionalidade e artifício, descartando qualquer traço de verossimilhança com o real. O fato de Cervantes negar o direito de propriedade sobre os originais reforça o artifício usado para comprovar a imagem do autor como tradutor de segunda mão e repetidor de histórias alheias. Com a delegação da voz do autor à voz do outro, na defesa da verdade romanesca como efeito da mediação entre os sujeitos, o autor e seu duplo, tem início a modernidade na literatura, através do distanciamento simbólico alcançado pela ficção. O terceiro termo, capaz de propiciar a triangulação simbólica, explica o corte com a identificação imaginária, à medida que o afastamento entre sujeito e objeto produz o conhecimento, que se baseia na interpretação, segundo a acepção de Nietzsche. É inadmissível, ainda, para o filósofo, um conhecimento desvinculado de condicionamentos subjetivos, considerando-se que o perspectivismo de sua doutrina não se apresenta como imparcial e desinteressado, por estar condicionado a determinações culturais, históricas, entre outras.

Por meio da invenção literária de romances, cujas premissas básicas são o artifício engenhoso da ficção e a presença de personagens que brotam das páginas dos livros, conclui-se que a relação de Dom Quixote com a realidade passa pela mediação das novelas de cavalaria, das leituras que povoam o seu imaginário. A imitação de modelos ficcionais se explica pela pequena distância entre o eu e o outro e pela ausência de limite entre a letra e a realidade. Entre sujeito e objeto intercede o terceiro termo, sem a função de instituir o simbólico, mas de promover identificações, incitar apropriações e ignorar os limites entre os dois pólos da realidade e da ficção. Viver a ficção como realidade, como assim se comportou Dom Quixote, obriga o escritor a dar um final moralista ao romance, punindo a personagem sonhadora. O fecho retórico de *Dom Quixote* (CERVANTES SAAVEDRA, 1960) é imposto pelas circunstâncias e ideologias que cada época, em particular, exige de seus artistas. A renúncia de suas aventuras anteriores faz com que o Cavaleiro da Triste Figura, num gesto de "lucidez" e na iminência da morte, renuncie às experiências passadas e se coloque na posição de inimigo frente ao seu mediador. É este, para ele, o responsável pelos seus delírios e pela sua loucura: "Já sou inimigo de Amadis de Gaula e da infinita caterva de sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas de cavalaria andante" (CERVANTES, 1960, p. 987).

*Madame Bovary*, obra que representa a metáfora da literatura como criadora de ilusões, ilustra a mesma sedução causada pelo "desejo triangular", processo cognitivo através do qual a relação do sujeito com o objeto é fruto da leitura dos romances românticos. René Girard (1961), em *Mensonge romantique et vérité romanesque*, aponta a diferença entre os termos romântico e romanesco, ao remeter o primeiro para as obras que refletem a presença do mediador, sem nunca a revelar; o segundo, para obras que não só refletem como revelam a presença do mediador. *Dom Quixote*, *Madame Bovary*, *O vermelho e o negro* e *A busca do tempo perdido* são exemplos de textos que mostram como as suas personagens são movidas por desejos que não brotam espontaneamente, revestindo-se da força existente no desejo do outro (GIRARD, 1961, p. 25).

Nesse sentido, consegue-se entender como a famosa *boutade*, "Madame Bovary c'est moi", emblematizou o gesto de Flaubert como intérprete tanto da sinceridade quanto da artificialidade da criação. Embora nem sempre interpretada de forma plausível, a frase torna-se, na maioria das vezes, um ato de banalização do ato criador, ao ser utilizada como traço de um biografismo superficial. Ao pronunciar esse grito de revolta diante da censura e da maldição de sua personagem, o escritor estaria, ainda no entender de Girard, afirmando que o "eu e o Outro" se fundem num só, graças ao milagre da verossimilhança romanesca, em oposição ao pensamento da maior parte da crítica, ao interpretar a frase como expressão romântica do sentido de duplo e de projeção artística. Flaubert reconhece-se igual

ao "Outro", fascinado pela voz de seu herói, sentindo-se, portanto, culpado pela ação cometida pela personagem que criou: "Madame Bovary foi inicialmente concebida como este Outro desprezível o qual Flaubert teria jurado pagar sua conta. [...] Mas o herói de romance, sem nunca desistir de ser o Outro, encontra pouco a pouco o romancista durante a criação" (GIRARD, 1961, p. 298).

O encanto quixotesco pelos livros e o bovarismo recebem até hoje tratamento paradoxal, ressaltando-se ora a ameaça da ficção sobre o real, ora aceitando-se o inevitável contágio dessa ficção no universo dos mortais. De um lado, encontra-se a ação sempre presente da censura, que escolhe, a cada momento, o mediador responsável pelo mal causado pelos delírios da imaginação; de outro, a ilusão romanesca, que percorre os discursos e penetra na realidade do cotidiano, não havendo um campo próprio para a ficção, para o literário. Os movimentos de vanguarda do princípio do século já pregavam a estetização da existência, projeto que pretendia desfazer, especificamente, a distância entre a arte de elite, legitimada pelos meios institucionais e exposta nos museus e lugares apropriados, e aquela que se realizava no meio popular. O espaço público torna-se o lugar mais indicado para a exteriorização de subjetividades, para a ruptura com a ideologia da interioridade como reduto da propriedade artística.

Nos dias atuais, a crítica literária, mais aberta a manifestações de subjetividades, chega a ser considerada como uma vertente da autobiografia, comportando-se de modo contrário ao Quixote ou a Emma Bovary, na feliz expressão de Ricardo Piglia (1999). A atividade crítica seria, no seu entender, uma das formas modernas da autobiografia, considerando-se que o sujeito escreve a sua vida quando pensa estar narrando suas leituras:

O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta (PIGLIA, 1999, p. 70-71).

Pela mediação da literatura, do texto alheio, o crítico entrega-se à ilusão romanesca, ao ser levado pela sedução das leituras a se imiscuir nos textos e a não se afastar do demônio da subjetividade. Entre essas personagens e o crítico, instaura-se um elo de semelhanças, ao construírem ficções que reportam às suas vivências. Distingue-se o crítico das personagens de Quixote e de Madame Bovary, ao se pensar ausente da trama de sedução romanesca, revelando-se, contudo, aí presente. As personagens atuam de maneira distinta, pois somente percebem o estado de ilusão quando são chamadas à realidade. O desejo triangular responde por intenções distintas que provocam resultados semelhantes: Bovary vivencia as paixões de forma livresca, o crítico vive as suas leituras como experiência pessoal. A revelação do mundo imaginário funciona como impulso que movimenta toda

empresa ficcional ou crítica, desde que a imparcialidade se conjugue à sua contraparte, a inserção do desejo do sujeito no discurso em processo de invenção.

### Afinidades Eletivas

Italo Calvino (1990), em *Seis propostas para o próximo milênio*, extrai do mito da Medusa a sua opinião sobre a relação do poeta com o mundo, um olhar enviesado e indireto, tal como Perseu assim se comportou para vencer a Medusa. O herói, com suas sandálias aladas, valendo-se do apoio dos ventos e das nuvens, da leveza como sinal de estratégia guerreira, não olha diretamente o rosto da Górgona, mas a sua imagem refletida no escudo de bronze. Na revelação oblíqua de uma imagem presa num espelho, rosto percebido como simulacro e virtualidade e não através da visão direta, Calvino encontra uma alegoria da literatura, “uma lição do processo de continuar escrevendo” (CALVINO, 1990, p. 16). A mediação exercida pelo escudo de bronze exemplifica a relação triangular exigida na construção de saberes ficcionais e teóricos, ao se perceber que o escritor italiano se apropria do mito e da escrita pautada por imagens para teorizar sobre a escrita literária. A força mediadora da metáfora possibilita a produção de conceitos, o que justifica não só o olhar enviesado do sujeito diante do objeto, como o processo de abstração e recorte da teoria frente ao objeto.

Conceber a literatura como imagem presa no espelho, dotada, portanto, de caráter virtual, inscreve-se como a arte poética de Calvino, que, a exemplo de Borges, defende o artifício como razão de ser do literário e o olhar distanciado enquanto estratégia para melhor se dirigir ao objeto. Ainda que o elemento de mediação utilizado pelo escritor na definição de literatura tenha sido o mito grego – em toda a obra irá se valer das ciências exatas, da cultura popular e da própria literatura –, o tratamento dado ao empréstimo textual descarta qualquer relação de anterioridade ou verticalidade. Como parte de uma poética que concebe a literatura na sua dimensão de superfície, a leveza se associa à transformação da imagem direta – e mortal – de Medusa, em seu reflexo invertido no espelho, mediação capaz de instaurar a relação triádica. O peso da matéria se anula em favor do simulacro, que pulveriza a realidade e a torna mais precisa e condensada, por ser o efeito do recorte realizado pelo olhar enviesado de Perseu:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que quero mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos [...] (CALVINO, 1990, p. 19).



Essa estratégia ligada ao movimento duplo da criação literária, o gesto de distanciamento e de proximidade com o objeto, encontra-se presente na poética de J.L. Borges e na de Ricardo Piglia, esta última atuando como motivo inspirador deste ensaio. O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A escrita retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento. Ao proceder à dramatização da fala pessoal através da experiência do outro, a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiografia esquiva do autor. A imparcialidade torna-se artifício retórico para a construção do *décor* narrativo, para a expressão exteriorizada da linguagem, que não admite arroubos de sentimentalismos e inserção naturalista do sujeito-narrador. Aceitar este jogo de faz-de-conta significa negar o excesso de subjetivação e optar pela diferença, pela alteridade e pelo estranho hóspede que, ao negá-la, afirma a sua familiaridade.

Dois exemplos ilustram esse procedimento: o conto "A memória de Shakespeare", de Borges (1999, p. 444-451), e a leitura borgiana de Piglia (1999), presente em alguns de seus ensaios e ficções. Nos dois casos, a meio caminho entre a teoria e a ficção, a literatura e a reflexão ensaística, situa-se o caráter híbrido da escrita dos autores, razão pela qual torna-se discutível concordar com Freud, um dos grandes intérpretes da literatura, de que a arte antecipa o que o discurso científico mais tarde irá confirmar.

"A memória de Shakespeare" (BORGES, 1975-1985, p. 444-451) tem como tema a doação dessa memória ao narrador, ao qual não se irá incorporar nem com a fama, nem com a glória do escritor, mas de sua memória pessoal. Este processo de transmutação subjetiva provoca o esquecimento da língua ou das lembranças de quem recebe a doação, chegando a ameaçar a perda de sua memória, ao serem confundidas uma com a outra. O conto sintetiza, para Piglia (1999), a metáfora perfeita da experiência literária, além de remeter ao conceito de tradição que se estrutura como um sonho, no qual se "recebem as lembranças de um poeta morto" (PIGLIA, 1999, p. 19). Reforça ainda a relação entre a tradição da literatura argentina e a tradução, uma vez que se constata o transporte de citações da palavra do outro para a construção de discursos, palavras roubadas e distorcidas que desmitificam o texto original e se impõem na sua condição de moeda falsa. Borges desloca o conceito de tradição como herança, concedendo ao sonho a função reveladora de uma memória literária, a de Shakespeare, que é oferecida sob a forma de uma memória pessoal: "Shakespeare foi meu destino" (BORGES, 1999, p. 444-451). A escolha do escritor inglês como precursor recebe, pela ação transformadora da ficção, o sentido de destino, associado ao sonho e ao caráter revelador do mesmo.

O desfecho cumpre a ritualidade banal dos contos de Borges: a memória é doada a outro, um desconhecido, através do gesto mecânico e impessoal do último possuidor, que, ao telefone, assim se expressa: “você quer a memória de Shakespeare? Sei que o que ofereço é muito sério. Pense bem. Uma voz incrédula replicou: – Enfrentarei esse risco. Aceito a memória de Shakespeare” (BORGES, 1999, p. 451). A invenção ficcional pautada pela imagem da memória alheia é, para Borges, o núcleo que permite entrar “no enigma da identidade e da cultura própria, da repetição e da herança” (PIGLIA, 1990, p. 60). Em literatura, os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes, da mesma forma que a propriedade autoral vê-se enfraquecida, por se tratar de uma escrita minada pela presença, nem tão desconfortável, do outro, do duplo. É necessário lembrar que o duplo, entendido como procedimento narrativo que marcou a literatura do século XIX e parte do século XX, não mantém o mesmo estatuto nas várias manifestações dos discursos contemporâneos. Se antes a divisão da personagem acompanhava as demais fragmentações discursivas da época, principalmente com a descoberta freudiana do inconsciente, em que o eu se defrontava com a face desconhecida do outro, o conceito é dotado, hoje, de limitações, considerando-se os efeitos multiplicadores por ele criados. O avanço dos jogos narrativos revela o mecanismo repetitivo dessa imagem, que não comporta mais o sentido de divisão nem de alteridade radical (SOUZA, 1999).

Na ficção-ensaio de Piglia (1989), *Prisão perpétua*, é possível encontrar ressonâncias desse conto de Borges, quando o narrador afirma ser o romance moderno um “romance carcerário”, por narrar o fim da experiência. A memória do outro entra como componente capaz de suprir a falta de narrativas pessoais ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar. O roubo das histórias alheias, a condensação de cenas vividas em sonho ou lidas nos livros, permitem dotar a memória dos textos da única certeza de que todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar alheio, o que irá se distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destacava a lição da experiência pessoal como fonte geradora dos relatos. Na narrativa pós-moderna de Piglia (1989), o narrador confessa a banalidade e o vazio de suas experiências, necessitando, para o andamento de sua narrativa, de imitar e inventar aventuras de outrem, por meio da técnica do “voyeurismo” e do roubo.

No início as coisas foram difíceis. Eu não tinha nada absolutamente para contar, minha vida era absolutamente trivial. Gosto muito dos primeiros anos do meu Diário porque ali luto com o vazio total. Não acontecia nada, na realidade nunca aconteceu nada mas naquele tempo isso me preocupava. Era muito ingênuo, estava o tempo todo buscando aventuras extraordinárias. Então comecei a roubar a experiência das pessoas conhecidas, as histórias que eu imaginava que viviam quando não estavam comigo. Escrevia muito bem nessa época, diga-se de passagem, muito melhor que agora. Tinha uma convicção

absoluta e o estilo não é outra coisa senão a convicção absoluta de ter um estilo. Vocês já irão ouvir os ritmos da prosa da minha juventude. O que será deles nesta língua que não é a minha? Confio em que ao menos persistam a fúria e o desespero com que foram escritos (PIGLIA, 1989, p. 14).

Na reconstrução dessas histórias, o narrador revela-se ainda conduzido pela imaginação pessoal, ao dar continuidade ficcional à narrativa, no momento em que a ausência dos amigos o obrigava a transformá-la em presença criativa. Uma vez iniciada a apropriação dessas histórias, penetra-se no jogo infinito da ficção, impulsionando o relato e rompendo os limites intersubjetivos. O distanciamento do narrador diante do material ficcional que lhe é transmitido desempenha a função de um procedimento retórico, com o objetivo de reforçar o sentido de narrativa como embuste e artifício. No entanto, como o processo de exteriorização dessa experiência já não conta mais com a divisão binária entre o eu e o outro, torna-se inútil discutir a questão da alteridade da narrativa como a configuração de um pólo constitutivo totalmente estranho ao sujeito (as "imaginações pecaminosas" de Madame Bovary são a um tempo motivações saídas dos livros e sonhos que ela própria cultiva, material romanesco que a torna personagem das histórias encenadas na vida real).

Piglia (1989) introduz ainda nessa citação a precariedade do conceito de estilo como expressão de subjetividades, pelo fato de se impor como traço de uma convicção cega manifestada por quem escreve. Ironicamente, põe em xeque a conhecida frase de Buffon, presente no *Discurso sobre o estilo*, "o estilo é o próprio homem", na qual se encontra embutida a figura do escritor como mestre da linguagem e dono de uma dicção capaz de naturalmente devolver-lhe uma imagem plena. O avesso da concepção de estilo em Buffon também aí se inscreve, ao remeter para a frase de Lacan, "o estilo é o outro" (LACAN, 1966, p. 16-17). Entre o mesmo e o outro como formas de opção para se definir o estilo, reside talvez um dos impasses da literatura contemporânea, em que se nega a presença do sujeito pleno, aceita-se a inserção da alteridade como fator constituinte da subjetividade, sem que se anule a força da mediação simbólica, valorizando-se as determinações pessoais, históricas e culturais das formações discursivas.

"Há devotos de Goethe, das Eddas e do tardio cantar dos Nibelungos; Shakespeare foi meu destino" (BORGES, 1999, p. 444-451). Com esta declaração, o narrador de "A memória de Shakespeare" inicia a sua história, por meio da qual substitui o significado literal de destino, a vida sendo determinada por forças místicas ou de outra ordem, para o âmbito da literatura, que comanda a sorte do escritor. Borges recupera a lição de Cervantes e de Stendhal, ao inscrever a literatura como metaficção, regida por leis que ignoram as pontes diretas e naturais com o referente, por manter um elo virtual com a palavra escrita dos livros. Trata-se da leitura da realidade, operada através da mediação imaginária da literatura, o que permitiu a Piglia estabelecer

correspondências entre a cena da compaixão de Nietzsche pelo cavalo caído e a cena literária de *Crime e castigo*: a repetição de uma situação literária na vida real atua como expressão do destino da letra no corpo do leitor-personagem.

A terceira cena, criada pelo olhar metafórico e condensado do escritor, permite a abertura de mais uma vertente de interpretação do texto da vida e da ficção, conjunção desejada por Nietzsche no seu projeto de valorização da arte como modelo de compreensão da existência. A ficção, este espaço privilegiado que se constrói pelo entrecruzamento de discursos de diferentes naturezas, é o resultado das projeções subjetivas ou de experiências motivadas pela memória do outro, o "efeito de memória falsa que a leitura causa", como assim Piglia se expressa na epígrafe deste ensaio.

O inevitável envolvimento pessoal do leitor diante da força sedutora da literatura se conjuga ao desejo de distanciar-se para melhor exercer o trabalho crítico. No limite entre uma cena e outra, corre-se sempre o risco de estar representando o papel de Madame Bovary.

#### *Résumé*

*Cet essai présente une réflexion de la critique sur la place occupée par la littérature dans la construction d'un réseau imaginaire qui condense des situations d'ordre personnelle vécues dans la vie avec d'autres créés par la fiction. Le bovarisme, l'attitude responsable pour ce procédé, traduit la séduction du sujet par l'aventure de l'autre, à savoir, l'action de s'exiler de soi vue comme un effet d'illusion. Le corpus d'analyse se compose de textes de Cervantes, Flaubert, Piglia et Borgès.*

*Mots-clés: bovarisme; critique; l'aventure de l'autre.*

#### Referências

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. culture et traduction dans l'Allemagne romantique. [Paris]: Gallimard, c1984.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas III*: 1975-1985. São Paulo: Globo, 1999.

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.
- KRISTEVA, Julia. *L'avenir d' une révolte*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.
- LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris: Seuil, 1966.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. Borges: el arte de narrar. *Cuadernos de Recienvenid*, São Paulo, n. 12, p. 19, 1999.
- \_\_\_\_\_. Memoria y tradición. CONGRESSO ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte, 1990. p. 60.
- \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: ContraCapa, 1999.