
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

FLAUBERT: ENTRE A FORMA E O INFORME

Carla Miguelote
(UFF)

RESUMO: Trata-se de analisar o trânsito entre as duas obras mais radicalmente diversas de Gustave Flaubert: *Madame Bovary* e *As tentações de Santo Antônio*. Na primeira, voltando sua atenção para os assuntos burgueses e efetuando uma observação crua do presente, o escritor persegue os princípios do realismo literário. Na segunda, totalmente alheia aos princípios de verossimilhança realista, Flaubert se deixa guiar por um lirismo desenfreado, mergulha nos assuntos místicos e dá vazão às mais altas aspirações temáticas. Do primor pela ordem ao fascínio delirante por uma dissolução mística, o exercício da escrita, em Flaubert, responderia a uma tentativa de conciliação entre o amor da forma e o desejo do informe.

PALAVRAS-CHAVE: Flaubert; literatura como prática de si; forma e informe.

La tentation de Saint Antoine e *Madame Bovary*: o mesmo autor, universos antagônicos. A crítica se divide. Aqueles que preferem *Madame Bovary* desconsideram *La tentation*, como se o lirismo desenfreado desta obra não passasse de um resto de anarquia não domado por um escritor que teria como qualidade mais ostensiva o primor pela ordem. Aqueles que preferem *La tentation* desprezam *Madame Bovary*, como se este não passasse de uma submissão passiva aos dogmas realistas, um monumento estilístico “em honra da insipidez provinciana e burguesa” (VALÉRY 2004: 7).

Paul Valéry adota esta última postura. O escritor confessa “ter um fraco” por *La tentation*, uma obra que ele vê com reverência e admira mais do que o próprio autor. Admitimos também preferir *La tentation* a *Madame Bovary*. No entanto, não gostaríamos de considerar este último como um desvio do verdadeiro talento literário de Flaubert. Não podemos negar a originalidade de uma obra que marcou a história da literatura.

Este ensaio cumpre o desejo que o próprio Valéry manifestava quanto à abordagem das obras do espírito: consideramos com mais paixão *a ação que faz do que a coisa feita*. Dedicamo-nos a analisar justamente o movimento que leva Flaubert de *Santo Antônio* a *Bovary* e vice-versa. Análise esta inspirada pelo belíssimo ensaio de Jean-Pierre Richard intitulado *La création de la forme chez Flaubert*. Richard compreende o exercício da literatura como uma busca

por soluções dos temas essenciais que, de forma silenciosa ou retumbante, orquestram a vida de um escritor. Neste sentido, procura investigar as atitudes existenciais que se desdobram tanto na vida quanto na obra: “A criação literária aparece doravante como uma experiência, ou mesmo como uma prática de si, como um exercício de apreensão e de gênese ao longo do qual um escritor tenta a um só tempo se compreender e se construir” (RICHARD 1954: 13).

Observar o trânsito entre as duas obras mais radicalmente diversas do escritor nos permite percorrer um vasto campo de questões relativas ao processo de criação e ao trabalho da forma, apontando, em última instância, para a compreensão do exercício da escrita como um exercício de si sobre si mesmo. Poderíamos dizer que pela primeira versão de *As tentações de Santo Antônio*, entre 1848 e 1849, Flaubert inicia sua trajetória literária. Não foi este o seu primeiro rascunho – em 1845 ele havia terminado a primeira versão de *Educação Sentimental*. Também não foi esta a sua primeira grande publicação – a versão final só é publicada em 1874, dezoito anos após o surgimento de *Madame Bovary*, que já o havia consagrado como um grande escritor. Por que então considerá-la um marco inicial? Não é como primeiro passo de uma caminhada que o consideramos, mas, antes, como um embrião portador de virtualidades estilísticas e temáticas que floresceriam ou seriam abortadas na obra futura. Segundo Foucault, *As tentações* são, para Flaubert, “o sonho de sua escrita: o que ele teria querido que ela fosse (...), mas também o que ela devia deixar de ser para despertar enfim na forma atual” (FOUCAULT 2001: 76).

O interesse por Santo Antônio lhe havia sido despertado desde a infância. Quando criança, Flaubert assistira diversas vezes o “Mistério de Santo Antônio”, encenado por um padre em seu teatro de bonecos. O espetáculo de marionetes tanto lhe agradava que mais tarde ele levou George Sand para assisti-lo. Em 1845, Flaubert visita o palácio Balbi, em Gênova, onde vê o quadro *La Tentation de Saint Antoine*, de Brueghel, um cenário grotesco, povoado por todos os lados de monstros e diabos, onde o santo, entre três mulheres nuas e sorridentes, tenta desviar a cabeça para evitar suas carícias. Segundo o escritor, teria esta tela despertado o desejo de escrever o livro homônimo. A partir deste momento, Flaubert se dedica a um trabalho infatigável de pesquisas bibliográficas. História, religião, filosofia, tudo que possa dialogar com aquele universo pictórico de monstros e seres impossíveis lhe interessa. O resultado seria uma obra erudita, de uma superabundância fantasmagórica assombrosa.

Flaubert convoca seus amigos Louis Bouilhet e Máxime Du Camp para uma leitura do manuscrito, seguida de seu julgamento. O veredicto é severo: Flaubert é aconselhado a jogar a papelada ao fogo e não retomar mais o assunto. Os argumentos dos amigos apontavam para a dificuldade de compreensão de uma narrativa totalmente alheia aos princípios da verossimilhança realista. Os dois sugerem ao jovem escritor abdicar de seus devaneios insurretos e escolher um assunto mais mundano: “um desses incidentes de que a vida burguesa está cheia” (RIEGERT 1971: 11). Flaubert recebe como “um golpe terrível” o severo julgamento, mas não se intimida. A sugestão de escrever sobre um assunto burguês lhe soa como um desafio. Flaubert precisa provar sua qualidade literária a despeito do tema abordado.

Em 1850, o escritor já tem idéia de três temas para um novo livro, mas nenhum deles parece atingir ainda a platitude mundana almejada: “1º Uma noite de Don Juan (...). 2º A história de Anubis, a mulher que quer ser amada por Deus (...). 3º Meu romance da jovem que morre virgem e mística, entre o pai e a mãe, numa pequena província” (RIEGERT 1971: 11). Em carta de 1857 à Leroyer de Chantepie, Flaubert admite ser este terceiro tema o que

se desdobraria em *Madame Bovary*. No entanto, na versão definitiva, poucos traços da primeira idéia se mantêm. O cenário ainda é a província, mas a virgem se transforma numa adúltera, cujos impulsos místicos, além de passageiros, não passam de mero capricho. E a personagem não chega a envelhecer porque o desgosto experimentado lhe é tamanho que a leva ao suicídio. Importa ressaltar como Flaubert resiste à decisão de abandonar os assuntos místicos e mais elevados. O interesse pelo banal e corriqueiro não lhe é nada natural: “O que me é natural é o não-natural para os outros, o extraordinário, o fantástico, o bramido metafísico” (RIEGERT 1971: 6).

Parece que mais uma vez Louis Bouilhet e Máxime Du Camp precisaram resgatar Flaubert de suas altas aspirações temáticas. Desta vez os dois se esforçam por fixar sua atenção em um *fait divers* recente: a morte da segunda esposa, infiel, de um médico estabelecido em Ry. Outras inspirações Flaubert iria ainda buscar, mas o esquema narrativo estava dado. Agora restava enfrentar o tédio que lhe provocava este relato burguês: “Que maldita idéia eu tive de escolher um assunto desses!” (*Ibidem*, p. 13). Transformar aquela ordinária notícia de jornal em uma obra de arte demandava mais trabalho do que se podia imaginar. Flaubert foi se exercitando a duras penas no apuro da forma e do estilo: “No meio disso tudo, eu avanço penosamente no meu livro. Gasto uma quantidade considerável de papel. Quantas rasuras! A frase demora a vir: que diabo de estilo eu escolhi! Malditos sejam os assuntos simples! Se você soubesse o quanto eu me torturo, você teria pena de mim” (RIEGERT 1971: 13).

Flaubert se submete ao sacrifício da escrita de *Madame Bovary* como quem atravessa um rito de passagem. Uma vez ultrapassado, ele desponta como um escritor maduro, capaz de domar seus impulsos líricos, e possuidor de um domínio estilístico sem igual. O romance alcança sucesso imediato junto ao público e à crítica. Os elogios giram sempre em torno da clareza e da perfeição do estilo. Reconhece-se em Flaubert a devoção de um trabalho obstinado em busca da precisão das palavras, do ritmo das frases, da destreza na construção dos personagens. O romance entrava definitivamente para a história da literatura.

Das críticas realizadas, a mais bem fundamentada, e talvez por isso a mais severa, é a de Paul Valéry. Fiel à sua perspectiva do prazer como princípio estético, e radicalmente alheio ao valor artístico concedido pelo emprego mais ou menos bem sucedido de fórmulas estilísticas, Valéry confessa que *Bovary*, “por sua ‘verdade’ de mediocridade minuciosamente reconstituída”, nunca o seduziu. O poeta acusa Flaubert - um artista respeitável, “mas sem muita graça nem profundidade de espírito” - de não ter se defendido contra a fórmula simples proposta pelo Realismo. Ingenuamente, Flaubert teria compartilhado da crença que sua época depositava “no valor do ‘documento histórico’ e na observação crua do presente”. E teria aceitado, passivamente, a regra imposta pelo dogma realista: a atenção ao banal e “a constatação crua e sem escolha das coisas, de acordo com a visão comum”.

Segundo Valéry, o desejo do escritor realista de retratar a visão ordinária das coisas entra em conflito com um outro anseio mais profundo, comum a todo artista: a ambição de distinguir-se, de construir uma singularidade própria e não compartilhada. “Essa oposição entre o próprio dogma do Realismo - a atenção ao banal - e a vontade de existir como uma exceção e personalidade preciosa teve o efeito de excitar nos realistas o cuidado e os requintes do estilo”, afirma Valéry. Os objetos e ambientes mais comuns eram descritos com uma deferência apenas atingida por um olhar de pintor, exigindo do escritor uma sensibilidade da qual os seus personagens vulgares jamais suspeitariam. As falas mais corriqueiras de camponeses ou pequeno-burgueses eram forçosamente inseridas “no sistema estudado de

uma linguagem rara, ritmada, ponderada palavra por palavra”; sem se dar conta, os realistas “estavam trabalhando fora de seu princípio”, “inventavam um outro ‘real’, uma verdade fabricada por eles, totalmente fantástica” (VALÉRY 2004: 8).

Como o próprio Flaubert confessa o tédio que lhe provocava a experiência de escrever romances de hábitos modernos, Valéry desconfia que ele tenha trabalhado dentro dos princípios realistas apenas por fraqueza de espírito. No íntimo, Flaubert ansiaria se dedicar a assuntos mais instigantes, que lhe permitissem dar livre curso ao delírio inventivo. Enquanto trabalha em *Madame Bovary*, o escritor nos dá algumas pistas deste desejo: “*Santo Antão* não me exigiu nem o quarto da tensão de espírito que *Bovary* me causa. Era um divertimento. Eu só tive prazer em escrevê-lo, e os dezoito meses que passei escrevendo aquelas quinhentas páginas foram os mais profundamente voluptuosos de toda a minha vida” (RIEGERT 1971: 6).

Flaubert não acatara totalmente a sugestão de Louis Bouilhet e Máxime Du Camp. Ele escreveria seu livro mais mundano, mas não deixaria de voltar ao assunto *Santo Antão*. O *estilo*, que Valéry condena em *Bovary*, se transformara numa obsessão da qual não abre mão em nenhuma de suas obras. É claro que ganhará coloridos distintos em cada uma delas, mas nunca deixará de ser exaustivamente trabalhado: “o estilo corre em meu sangue”, declara Flaubert (BORGES 2004: 223).

Segundo consta na biografia feita por Atanásio, bispo da Alexandria, *Santo Antão* nasceu no Egito em 251. A vida de eremita teria se iniciado após a morte dos pais. Antão abre mão de todos os bens, deixa a irmã sob o cuidado de terceiros e vai viver, durante algum tempo, numa tumba abandonada, num velho castelo na montanha. Em seguida, encaminha-se para o deserto da Tebaida, onde passa o resto de sua vida, sempre em extrema pobreza. Para libertar-se das tentações da sensualidade, o santo abstém-se de todo conforto material. No entanto, seus esforços são constantemente ameaçados pelo diabo, que invade seus pensamentos com toda espécie de obscenidades. Certa vez, conforme o relato de Atanásio, os demônios “irrompem metamorfoseados em bestas de todo tipo: leões, touros, lobos, escorpiões, serpentes, e atacam o eremita que sente na carne dores atrozes” (BORGES 2004: 228).

O cenário da Tebaida era um prato cheio para Flaubert, ou melhor, vazio. Conforme observa Contador Borges, o deserto, com sua paisagem inerte e sem colorido, se assemelhava à página em branco do escritor. Através dos olhos do santo, Flaubert encarava uma imensidão desértica, ávida por ser povoada. Neste sentido, Flaubert é impiedoso com seu personagem. Quando o escritor traz o eremita à ficção é para multiplicar indefinidamente suas visões. O que lhe interessa é a potência da escrita, que pode tanto mais se desenvolver quanto Antão ceder às tentações. Trava-se uma luta entre o engenho da linguagem e a perseverança da fé. Para que o livro se faça, a sedução das imagens criadas tem de vencer a obstinação religiosa. O escritor precisa arruinar o santo para “glorificar a palavra” (BORGES 2004: 229).

Flaubert se vê convidado a criar uma infinidade de figuras cuja bizarrice só encontraria limites em sua imaginação. E é com uma “exaltação assustadora” que o escritor se lança na fabricação de imagens fantásticas e alucinatórias: “Passo minhas tardes com as janelas fechadas, as cortinas cerradas e sem camisa, em uma roupa de carpinteiro. Grito! Suo! É soberbo! Há momentos em que, decididamente, é mais que delírio” (FOUCAULT 2001: 77). Segundo Valéry, *La Tentation*:

provoca no leitor uma sensação crescente de estar preso em uma biblioteca repentina e vertiginosamente libertada, onde todos os tomos tivessem vociferado seus milhões de palavras ao mesmo tempo e onde todas as ilustrações revoltadas tivessem vomitado suas estampas e desenhos ao mesmo tempo. “Ele leu demais”, diz-se do autor, como se diz de um homem bêbado que ele bebeu demais. (VALÉRY 2004: 10)

Abrir o livro é participar da ressaca. O leitor mergulha nas páginas como um banhista num mar revolto. Precisa nadar com o santo para atravessar cada onda de imagens, sob o risco de ser arrastado com elas para as profundezas. Mas o intervalo entre uma onda e outra é curto demais. Quando escapa de ser engolido, o leitor quer respirar e recuperar as forças, mas uma nova onda já se agiganta. A saída é lutar contra a violência das águas e aguardar a calmaria. Só no final do livro somos devolvidos à praia. E voltamos para casa aliviados e eufóricos. Estamos como que rejuvenescidos pela aventura e já temos alguma história para contar.

Com efeito, temos todas as histórias já escritas em todas as épocas e por todos os povos, é o que afirma Foucault. Segundo o filósofo, *La Tentation* “é o sonho de outros livros: todos os outros livros, sonhadores, sonhados – retomados fragmentados, combinados deslocados” (FOUCAULT 2001: 81). O que Flaubert sente como a vivacidade de uma imaginação em delírio é, na realidade, o resultado de um saber meticuloso e paciente. Cada monstruosidade que faz ao santo sua aparição o escritor foi buscar nos livros que leu. Nenhuma imagem foi efetivamente criada por Flaubert. O que ele fez foi recolher e transportar para as suas páginas o que havia consultado nas páginas de outros.

Para alguém que vive encerrado no mundo da literatura, não seria outra a fonte da imaginação senão os próprios livros. É neste sentido que Valéry desconfia de que a verdadeira inspiração de *La tentation* não teria sido o quadro de Brueghel nem o teatro de marionetes, mas a leitura do Fausto de Goethe. O escritor encontra o argumento para sua hipótese na semelhança da origem das duas histórias – popular e primitiva – e nos parentesco de seus assuntos – ambas tratam do encontro do homem com o diabo. Poderíamos acrescentar aqui a forma que o livro apresenta. Tudo nele aponta para uma representação teatral, como se Flaubert o tivesse imaginado, à semelhança do Fausto, como um grande drama.

Apesar de construir um enredo totalmente incompatível com uma encenação real, Flaubert utiliza a formatação de um texto de teatro. As disposições tipográficas respeitam a tradição da dramaturgia: as notações cênicas aparecem em caracteres menores e margens maiores, os nomes dos personagens vêm centralizados, em letras maiúsculas, acima dos seus discursos. Foucault ressalta mais um aspecto da teatralidade do texto: “o primeiro cenário indicado (...) tem ele próprio a forma de um teatro natural” (FOUCAULT 2001: 82). É o que podemos observar na primeira frase do livro: “No cume de uma montanha, na Tebaida, há uma plataforma em meia-lua e circundada de rochedos” (FLAUBERT 2004: 15). É ao fundo desta plataforma que se encontra a cabana do eremita. Uma vez que este não se desloca, é sempre no mesmo “palco” que se desenrolam todas as cenas posteriores.

Ainda segundo Foucault, a teatralidade do texto tem como efeito escamotear a presença do livro, como se o leitor esquecesse estar diante de páginas impressas e se comportasse como um espectador. No entanto, se desaparece como suporte do espetáculo, é para logo reaparecer no interior do espaço cênico. E não é como objeto secundário que o livro figura. Em suas primeiras movimentações – antes mesmo dos primeiros sinais da tentação, mas como

que os presentindo – Antão, para se proteger, abre “um grande livro”: é a Bíblia. O anacoreta lê ao acaso cinco passagens dos livros santos. E é curiosamente esta leitura que prepara o terreno para as tentações. Longe de preparar um espaço protetor, a Bíblia liberou as imagens perturbadoras. O livro revela-se, assim, o próprio lugar da Tentação. Como nos diz Foucault: “[t]oda a fantasmagoria que vai se desprender diante dos olhos do eremita – palácios orgiâcos, imperadores embriagados, heréticos furiosos, formas desfeitas dos deuses em agonia, naturezas aberrantes – todo esse espetáculo nasceu do livro aberto por Santo Antão, como ele emergiu, de fato, das bibliotecas consultadas por Flaubert” (2001: 84).

Antão não foi o único santo que interessou a Flaubert. São Juliano e São João Batista também adentraram o seu universo ficcional. De onde viria o fascínio pelos santos? Em correspondência, Flaubert declara: “o hábito dos monges com seu cordão de nós me deleita a alma em não sei que parte ascética e profunda” (BORGES 2004: 225). Suspeitamos que o que fascina este recanto insondável da alma e a inclina em direção ao misticismo seja o mergulho devotado no informe. Em outra passagem, o escritor revela: “Sem o amor da forma, eu talvez teria sido um grande místico” (BORGES 2004: 229).

Flaubert a um só tempo declara o seu amor pela forma e pelo informe. E afirma a incompatibilidade deste duplo amor para alguém que aspira ao misticismo. Um místico não pode amar as formas, só o seu contrário, o informe. O místico é aquele que ama somente a Deus. E Deus é aquilo que não cabe em nenhuma forma; é sem rosto, sem figura, sem contorno, sem limites, infinito. Ora, Flaubert ama as formas. Linhas, cores, espessuras, texturas, tudo que se refere à materialidade corpórea o seduz. É por sua incapacidade de resistir às tentações da forma que Flaubert abre mão de seu misticismo e se torna escritor.

Assim como a Bíblia para Santo Antão, é o livro que constitui para Flaubert o espaço da tentação. É a partir dos signos impressos que se desperta a sua paixão pela forma. O escritor não só fica maravilhado com as imagens que vê surgir do chão das palavras, como também quer ele próprio assumir o poder de fabricá-las.

Poderíamos pensar que o amor pela forma havia vencido o seu contrário. No entanto, a literatura aparece como um outro modo de misticismo, que aceita as duas espécies de amor. O escritor vive como um monge, isolado em seu gabinete de trabalho, e submete-se a uma verdadeira ascese, em que toda a vida mundana é sacrificada. Em carta de 1878 a Guy de Maupassant, Flaubert afirma que, para além da literatura, “todo o resto é vão, a começar pelos prazeres e pela saúde”; e mais adiante sentencia: “para um artista só existe um princípio: todo sacrifício à Arte. A vida deve ser considerada como um meio, nada mais, e a primeira pessoa que se deve esquecer é de si mesmo” (1993: 277).

O amor pelo informe, quando não canalizado pelo misticismo, transforma-se num desejo arriscado pelo aniquilamento de toda individualização. A vontade de suplantar os limites do corpo e se dissolver na mistura indiferenciada de uma substância universal confunde-se com um desejo de morte. Lembremos a passagem em que Flaubert descreve o assombro de Charles diante do cadáver da esposa: “parecia a Charles que, expandindo-se para fora de si própria, se perdia confusamente em todas as coisas ambientes, no silêncio, na noite, no vento que passava, nos eflúvios úmidos que se erguiam da terra” (FLAUBERT s.d.: 314). Não é, pois, na morte que se realiza o desejo pelo informe tão bem expresso pelas palavras de Santo Antão, nas últimas linhas de *As tentações*: “gostaria de (...) estar em tudo, me evaporar com os aromas, crescer como as plantas, correr como a água, vibrar como o som, brilhar como a luz, me enroscar em todas as formas, penetrar cada átomo, descer até o âmago da matéria – ser a matéria?” (FLAUBERT 2004: 165).

É justamente através da literatura que Flaubert consegue escapar de ser devorado pelo informe. Se seus personagens guardam o sofrimento constante desse desejo de degradação e destruição, o cultivo do estilo e o amor pela forma manifestam o empenho contrário de conservação. A atmosfera de degenerescência que envolve os seus romances é compensada pela dupla tentativa de revelar a beleza da língua e preservá-la numa forma perfeita.

Deste modo, Jean-Pierre Richard entende a escrita literária de Flaubert como o lugar em que se buscam conciliar dois impulsos contraditórios. De um lado, um impulso de se abandonar; de outro, um desejo de definição. Ao ímpeto de se deixar penetrar pelas coisas contrapõe-se um anseio pela solidez. O estímulo de se metamorfosear choca-se com a vontade de se fixar. Oscilando entre uma e outra escolha, Flaubert parece não decidir se a felicidade consiste em ser engolido pelo informe ou em triunfar na cristalização de uma forma perene.

Mas esta indecisão é aparente. Por detrás dela se esconde a apaixonada determinação do escritor: desfrutar do movimento que vai de um a outro extremo. Atingir uma forma definitiva significaria estancar o movimento. Para que este não cesse, por mais belas e perfeitas que possam parecer, todas as formas, depois de modeladas, devem novamente anular-se na pasta indistinta da qual se originaram. De outra parte, render-se à comunhão com o informe seria abrir mão do poder da criação. A felicidade consistiria, portanto, em presenciar ou provocar constantemente a passagem do informe à forma. O sonho do escritor resumir-se-ia em viver eternamente a retomar a exclamação de Santo Antão: “Ó felicidade, felicidade! Vi nascer a vida, vi o movimento começar.” Assim, Richard chega à conclusão de que, desde o início, desde *Madame Bovary*, o que Flaubert procurava produzir não era a ordem, mas o ser: “E o ser não nascerá de uma harmonização das superfícies, mas da concentração e do recolhimento, de todo um longo trabalho que o informe terá de deixar se realizar sobre ele para se dar uma estrutura e uma perspectiva, para se tornar forma” (1954: 186).

OBRAS CITADAS

- BORGES, Contador. 2004. A santidade em crise. In: *As tentações de Santo Antão*. São Paulo: Iluminuras, p. 221-240.
- FLAUBERT, Gustave; MAUPASSANT, Guy de. 1993. *Correspondances*. Paris: Flammarion.
- FLAUBERT, Gustave. s.d. *Madame Bovary*. São Paulo: Circulo do Livro.
- _____. *As tentações de Santo Antão*. 2004. São Paulo: Iluminuras, p. 15-165.
- FOUCAULT, Michel. 2001. Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antão). In: *Ditos e escritos*, v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- RICHARD, Jean-Pierre. 1954. *Littérature et Sensation*. Éditions du Seuil.
- RIEGERT, Guy. 1971. *Madame Bovary: analyse critique*. Paris: Hatier.
- VALÉRY, Paul. 2004. A tentação de (São) Flaubert. In: *As tentações de Santo Antão*. São Paulo: Iluminuras, p. 7-12.
- _____. 1938. *Introduction à la Poétique*. Paris: Gallimard.

FLAUBERT: BETWEEN FORM AND FORMLESS

ABSTRACT: This study analyses the movement between the two most radically different works of Gustave Flaubert: *Madame Bovary* and *La tentation* de Saint Antoine. In the first one, facing bourgeois subjects and effecting a crude observation of his present time, the writer

pursues the principles of literary realism. In the second one, totally distant from the principles of realistic verisimilitude, Flaubert is guided by an uncontrolled lyrism, using mystic subjects and letting flow his highest thematic aspirations. From the hardest concern with order to a fascination regarding mystic dissolution, the writing's exercise, in Flaubert, would respond to an attempt to conciliate the love of form and the desire of formless.

KEY-WORDS: Flaubert; literature as practice of the self; form and formless.