

Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro

**Espaço e imaginação em *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obter o título de Mestre em Letras.

Pesquisa financiada pela CAPES.

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez Jorge

São Paulo

2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Não autorizo a reprodução nem a divulgação total ou parcial deste trabalho,  
por meio convencional ou eletrônico, sem o expreso consentimento por escrito.  
Qualquer referência, para fins de estudo e pesquisa, deve citar a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
PCD

---

Ribeiro, Lúcia Amaral de Oliveira  
Espaço e imaginação em *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert / Lúcia  
Amaral de Oliveira Ribeiro; orientadora Verónica Galíndez Jorge. -- São Paulo,  
2009.

144 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura  
Francesa do Departamento de Letras Modernas) da Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Crítica. 2. *L'Éducation sentimentale*. 3.  
Literatura francesa – Século 19. 4. Crítica genética. 5. Representação do espaço.  
6. Imaginação literária I. Título. II. Jorge, Verónica Galíndez.

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira

Espaço e imaginação em *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obter o título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Agradeço a Verónica, minha orientadora, por seu entusiasmo, incentivo, inúmeras leituras críticas, e também por compartilhar com seus orientandos um modo de se relacionar com a literatura a partir de: prazer, liberdade (com muita orientação), discussão crítica, fundamentos teóricos, respeito, valores e exemplos, simpáticas reuniões na sua casa, amizade, um bom equilíbrio entre trabalho individual e trabalho em grupo.

Agradeço a todos os meus professores, especialmente Philippe e Claudia; a Leda, que participou com Philippe da banca para o exame de qualificação dessa pesquisa; ao CAPES, pela bolsa concedida; aos colegas do grupo de estudos Literatura, loucura e escritura – GELLE. As discussões sobre leituras e nossas pesquisas, a leitura crítica de nossos textos, a amizade e a convivência trouxeram calor para o tempo dedicado a ler e escrever.

Agradeço também à minha família, Rosa, Michel e amigos, pelo apoio, presença, amor e amizade.

## Resumo

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. Espaço e imaginação em *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert. 2009. 144 f. Dissertação de mestrado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Permeia a arte do século XIX uma reflexão sobre a perspectiva, o ponto de vista como olhar do sujeito. As construções discursivas de Flaubert subvertem procedimentos convencionais de representação da fala e do pensamento, sua escritura produz ambiguidade e desestabiliza a voz narrativa. Em relatos de viagem, ele desloca a descrição do que contempla (elementos da paisagem urbana ou da natureza, objetos e pessoas) para a descrição do que imagina. Fazendo uso de procedimento semelhante em *L'Éducation sentimentale*, ele constrói cenas a partir do que Frédéric, protagonista do romance, observa ou projeta no espaço. Ele mistura percepções, desejos, lembranças, delírio e imaginação do personagem. Ao expressar a subjetividade de Frédéric, Flaubert cria um efeito de sobreposição de espaços. Esta pesquisa abrange aspectos de gênese textual, o estudo de como imagens e descrições integram a criação literária. Planos e roteiros manuscritos mostram que muitas das ideias de Flaubert começam com uma imagem.

Palavras-chave: 1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Crítica. 2. *L'Éducation sentimentale*. 3. Literatura francesa – Século 19. 4. Crítica genética. 5. Representação do espaço. 6. Imaginação literária.

## Abstract

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. Space and imagination in *L'Éducation sentimentale*, by Flaubert. 2009. 144 f. Masters dissertation for a Master's Degree in Liberal Arts (Literature) – School of Philosophy, Literature and Human Sciences of the University of São Paulo, São Paulo, 2009.

Nineteenth century art is permeated by a reflection on perspective, the subjective viewpoint. Flaubert's discursive constructions revolutionize conventional procedures that represent speech and thought. His writing produces ambiguity and throws the narrative voice off balance. In travel journals, he shifts descriptions of what he contemplates (urban landscapes or nature, objects and people) to paint in words what he imagines. Using a similar procedure in *L'Éducation sentimentale*, his scenes are built on what the novel's protagonist, Frédéric, observes or projects in space. Flaubert mingles perceptions, desires, memories, delirium and imagination. Through Frédéric's subjective eye, Flaubert creates an effect of overlapping spaces. This research encompasses textual aspects; it is a study on how images and descriptions actively participate in literary creation. Manuscripts plans and scenarios show that many of Flaubert's ideas begin with images.

Key words: 1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Criticism. 2. *L'Éducation sentimentale*. 3. French literature – 19<sup>th</sup> century. 4. Genetic criticism. 5. Space representation. 6. Literary imagination.

## Résumé

RIBEIRO, Lúcia Amaral de Oliveira. L'espace et l'imagination dans *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert. 2009. 144 p. Dissertation Master en Lettres, soutenue à la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, São Paulo, 2009.

L'art du XIX<sup>e</sup> siècle est imprégné d'une réflexion sur la perspective, le point de vue subjectif, le regard du sujet. Les constructions discursives de Flaubert renversent des procédures de représentation du discours et de la pensée, ce qui produit de l'ambiguïté et déstabilise la voix narrative. Dans ses récits de voyage, Flaubert déplace la description de ce qu'il contemple (des éléments du paysage urbain ou de la nature, des objets et des personnes) vers la description de ce qu'il imagine. En se servant d'une procédure semblable dans *L'Éducation Sentimentale*, il construit des scènes à partir desquelles Frédéric, protagoniste du roman, projette dans l'espace ce qu'il imagine (perceptions, désirs, souvenirs, le délire et l'imagination du personnage). Tout en exprimant la subjectivité de Frédéric, l'écriture de Flaubert produit un effet de superposition d'espaces. Cette recherche inclut des aspects de genèse textuelle, l'étude de comment les images et les descriptions intègrent la création littéraire. Les plans et les scénarios manuscrits montrent que plusieurs idées de Flaubert commencent avec une image.

Mots-clés: 1. Flaubert, Gustave 1821-1880 – Critique. 2. *L'Éducation sentimentale*. 3. Littérature française – XIX<sup>e</sup> siècle. 4. Critique génétique. 5. Représentation de l'espace. 6. Imagination littéraire.



## Sumário

1	Introdução .....	9
2	Espaço e produção de imagens .....	15
2.1	Escritura, história, linguagem .....	15
2.2	Flaubert e a história literária .....	32
2.3	O espaço social no espaço da cidade .....	46
2.4	Discursos sociais e o clichê; espaço de biblioteca .....	51
2.5	Processos de imaginação e produção de imagens .....	59
2.5.1	Células de imagens, detalhes, personagens .....	68
2.6	Relatos de viagem / proximidade de imagem para ler e ver / contemplar, ruminar, pesquisar, ler, escrever .....	72
3	A relação entre espaço e sua virtualidade, o que o protagonista imagina / processos de imaginação do <i>scriptor</i> e do leitor .....	82
3.1	Viajar, localizar, nomear, imaginar .....	82
3.1.1	Ruminar e viajar .....	90
3.2	Subjetividade e desestabilização da voz narrativa .....	93
3.3	Caminhar .....	101
3.4	Passagem da narração para o espaço imaginado pelo personagem.....	108
3.4.1	A nitidez do que os personagens imaginam contrasta com a dúvida em relação ao que o narrador propõe como percepção factual para os personagens.....	112
3.5	Escrever, descrever .....	116
3.6	Ambiguidade, imaginação .....	126
3.7	Devaneio .....	130
4	Referências bibliográficas .....	133

## 1 Introdução

Talvez eu tenha me transportado para as ruas de Paris do século XIX, desde a primeira leitura de *L'Éducation sentimentale*. Deixei-me levar pela memória, devaneios e imaginação de Frédéric, protagonista do romance, envolvida que estava com as imagens e descrições de Flaubert. Morei em Paris perto do Champs de Mars, onde costumava andar, correr, ler. Comecei a imaginar nesse espaço, além das manobras militares e o movimento das exposições universais, Frédéric chegando com Rosanette para assistir as corridas de cavalo... Diferentes modelos de carruagens, luvas, vestidos, suspiros, olhares.

Abordo nesta pesquisa o entrecruzamento de processos imaginativos de quem escreve e quem lê, também em relação a instâncias que tomam forma no texto, como narrador e personagem. Flaubert produz ambiguidade, especialmente quando subverte construções discursivas com procedimentos de representação da fala e do pensamento. A voz do narrador e o pensamento dos personagens parecem se misturar. O estranhamento faz com que o leitor se detenha, eventualmente para reler o que parece ambíguo. Também o devaneio de Frédéric incita a imaginação do leitor, evidencia uma espécie de interface relativa a processos imaginativos. A ficção com tudo o que abrange – personagens, narração, fábula, linguagem, forma, intertextualidade, relação com outros discursos – existe e tem movimento, se expande ou se transforma, a partir dessa interface.

A literatura solicita a imaginação de quem escreve e de quem lê. Associamos escritura e leitura ao devaneio, à imaginação. Enquanto processos criativos associados, leitura e escritura mergulham um no outro, se confundem, se retroalimentam. Para a imaginação nada é definitivo. O sujeito que escreve e lê retoma o que escreveu ou leu – texto manuscrito ou publicado – sob

novos ângulos. O inacabado se refere ao processo de construir significado e à transformação do sujeito. Se desde o século XIX, inúmeros leitores e críticos se detêm sobre a obra de Flaubert, a relação com o texto se modifica com novos olhares, novas leituras. Perspectivas diversas surgem do percurso singular de cada leitor, do diálogo com a obra, a crítica, outras obras, outros autores. O leitor cria significado a partir de suas experiências de leitura e de vida, do contexto cultural em que se insere, do contexto de leitura. Não há um significado estável no texto, e sim um processo dinâmico de interação, que se atualiza a cada leitura. O processo de escrever e ler – e de modo mais abrangente, o exercício da linguagem – provoca mudanças no sujeito que lê / escreve / fala / escuta. Enquanto experiência que constitui o sujeito, o texto não se apaga, mas se modifica, continuamente. O inacabado ou instabilidade do texto se refere, portanto, aos atos de ler e escrever.

Em diálogo com a perspectiva de texto móvel, texto que se constrói e se desconstrói, que Willemart retoma no livro *Crítica Genética e Psicanálise*, ao abordar a instabilidade do manuscrito,<sup>1</sup> Galíndez Jorge pensa a escritura enquanto atividade que se caracteriza pelo movimento. Em sua tese de doutorado, ela desenvolve a noção de espaços escriturais (abrangendo correspondência, cadernos de viagem e manuscritos diversos) para observar o movimento na escritura de Flaubert, o que se repete e o que destoa em relação ao que é constante.<sup>2</sup> Temas, expressões e frases de Flaubert circulam por diferentes espaços escriturais. Por vezes, a linguagem dos personagens invade a correspondência do autor, como observa Dufour. Flaubert utiliza em cartas a expressão ‘*comme dirait Homais*’ para reproduzir a linguagem típica, previsível, desse personagem de *Madame Bovary*, que se expressa

---

<sup>1</sup> WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 69.

<sup>2</sup> GALÍNDEZ JORGE, Verónica. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese de doutorado defendida em 2003, FFLCH-USP, p. 75.

frequentemente por provérbios e frases feitas, citações em latim e outros léxicos especializados.<sup>3</sup> Flaubert representa discursos sociais, especialmente o discurso burguês, da época. Faz uso de clichês, do já dito e já escrito. Em sua correspondência, reflete sobre o fazer literário e experimenta procedimentos.

A noção de espaços escriturais e a leitura de *A Arqueologia do Saber*, de Foucault, me levaram a pensar para essa pesquisa a abordagem de colocar em relação, uns com os outros, enunciados de diferentes textos de Flaubert (cartas, relatos de viagem, roteiros e manuscritos diversos, obras publicadas), sem me prender a categorias estabelecidas, como gênero ou movimento literário. A obra se elabora em diferentes espaços escriturais, que constituem um mesmo universo de valor estético, com traços da ordem do poético.

Foucault se refere a um campo de discursos. Ele propõe que se trate o discurso no jogo de sua instância, em tudo o que ele tem de particular.<sup>4</sup> O pensamento de que a literatura faz referência e se escreve em relação a outros discursos e a outras obras literárias atravessa esta pesquisa. Discursos sociais, literatura e clichês constituem material literário, que Flaubert integra no processo de escrever. Ele mistura ingredientes que parecem funcionar como fermento e liga de uma massa que se expande durante o ato de escrever. Fazer o repertório de ideias prontas – *Le Dictionnaire des idées reçues* – é atividade que faz parte do seu processo de criação. O dicionário é semente que se desenvolve de maneira crítica em sua obra. Ideias, frases e fórmulas prontas constituem uma questão para escritores do século XIX, que recusam o que começa a se denominar como clichê, na época, início da reprodução em massa do material impresso. Flaubert

---

<sup>3</sup> *Homais parle dans les lettres de 1853 à 1858, durant la gestation de Mme Bovary, signe d'un auteur possédé par la parole d'une de ses créations et le lieu d'un exercice. Homais commence à parler dans les lettres en même temps que dans les brouillons, son langage peu à peu se précise et se constitue. L'écriture romanesque, comme souvent chez Flaubert, s'essaie dans la correspondance.* DUFOUR, Philippe. *Flaubert et le Pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage.* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vicennes - PUV, 1993, p. 18 e 19.

questiona a busca pelo singular e original. Em *Bouvard et Pécuchet*, radicaliza a crítica ao lugar comum; embaralha fronteiras entre cópia e original, percepções e interpretação da realidade. Representando a pretensão enciclopédica de cercear o conhecimento, expõe a banalidade.

Para pensar a relação entre espaço e imaginação na escritura de Flaubert, considero o que Frédéric, protagonista de *L'Éducation sentimentale*, associa ao espaço a partir de suas experiências, memória e desejos. Ao abordar o espaço, tal como é percebido pelo personagem, não só carregado de valores, mas também preenchido por elementos que surgem a partir da imaginação, Flaubert cria uma espécie de espaço virtual no romance. Da relação de Frédéric com o espaço resulta uma dimensão narrativa que oscila entre fantasia e delírio ou alucinação. Essa dimensão corresponde à percepção subjetiva hiperbólica do personagem em relação a tudo que o cerca. Mais do que atribuir qualidades subjetivas ao espaço, o personagem projeta sua imaginação no espaço. Se o espaço sempre diz respeito a uma relação com o sujeito (o sujeito organiza, modifica e constitui novos espaços), priorizo neste estudo não como Flaubert representa a noção de espaço subjetivo, mas o que produz a partir da descrição de devaneios e sonhos de Frédéric, um espaço e uma narração que partem de um referente discursivo ou poético, tal como um elemento da paisagem, por exemplo, e se afastam desse referente para constituir algo diverso, cenas imaginadas pelo personagem, o que possibilita uma sobreposição de espaços (e tempos) no romance. Em *L'Éducation sentimentale*, o sujeito que percebe e se relaciona com o espaço é, predominantemente, Frédéric. Quase sempre, o espaço é representado segundo seus desejos e percepções. O que o personagem imagina constitui espaços virtuais, possibilidades que representam seu mundo interior, e se organizam em cenas, de modo semelhante às demais descrições, que também constituem cenas, quadros. A partir dessa relação entre espaço e sua

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber. (L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969).

virtualidade, diferentes possibilidades se sobrepõem no romance. Examino as variações de modo e tempo dos verbos, as palavras que introduzem as cenas imaginadas pelo personagem, o que se repete nas descrições que correspondem a devaneios do personagem.

Leio em *L'Éducation sentimentale* a associação entre viagens, caminhadas e devaneio, imaginação. Minha atenção se dirige mais detidamente para duas situações em que Frédéric contempla imagens do ambiente à sua volta, a situação de viajar e a de caminhar. Caminhadas em Paris e viagens entre a capital e o interior da França parecem ser mais um estímulo para a imaginação do personagem. A atividade de contemplar imagens em movimento incita a imaginação. Flaubert escreve em roteiros manuscritos que “*Frédéric s’abandonne à ses rêveries.*”<sup>5</sup> A frase corresponde a uma concepção para o personagem, que se mantém ao longo do processo de escrever o romance. Viajar e caminhar estimulam a associação de imagens, o devaneio. Frequentemente em Flaubert, e também em *L'Éducation sentimentale*, o devaneio é motivo para descrição e narração, ou narração descritiva. Nessas situações, o que é narrado e descrito corresponde ao ponto de vista do personagem ou o que surge a partir da sua imaginação. A narração se desloca para o campo imaginativo de Frédéric, o que possibilita relacionar subjetividade e desestabilização da voz narrativa.

Pela relação entre devaneio e caminhar (ou viajar), desejo (ou sonho) e realidade, *L'Éducation sentimentale* se aproxima de obras tão diversas quanto *Dom Quixote*, de Cervantes, e *Les rêveries du promeneur solitaire*, que Rousseau começa a escrever em 1776, isolado da sociedade. Em comum, nessas obras, a confusão entre imagem idealizada e realidade, a necessidade de evasão. Dom Quixote projeta seu pensamento e sua imaginação no que vê. O

---

Petrópolis: Vozes, 1972, p. 33 a 36.

<sup>5</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*, f° 65r<sup>o</sup>, In: MATSUZAWA, Kazuhiro. *Introduction à l'étude critique et génétique des manuscrits de L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert*. Tokyo: France Tosho, 1992, p. 63.

objetivo de Rousseau não é fazer ficção, mas refletir e se analisar.<sup>6</sup> Rousseau desenvolve uma modalidade de escrita que vincula a percepção da paisagem ao estado interior do sujeito. Desde Rousseau e depois, com os escritores românticos, a *rêverie* literária se desenvolve principalmente no modo descritivo e em relação com o mundo sensível. A incursão do sujeito, que se interroga sobre a experiência interior, é traço de uma corrente presente na ficção de todo o século XIX. A imaginação se consagra como faculdade criativa sob a forma de sonhos ou devaneios. Marcel Raymond analisa a *rêverie* de escritores românticos, tais como Chateaubriand, Gautier e Nerval, que “*promeneurs ou voyageurs, ont connu (faut-il dire pratiqué?) une rêverie ambulatoire où le mouvement du corps et des humeurs, aussi bien que le changement du milieu ambiant, mettent en branle l’imagination.*”<sup>7</sup>

Se o Romantismo, com o desdobramento do sujeito sobre si mesmo, consolida a ruptura em relação às unidades de tempo, lugar e ação que Corneille, no teatro clássico francês, começa a implodir, vemos em *L’Éducation sentimentale* uma noção de espaço vinculada à imaginação e à consciência, o que possibilita mais liberdade e amplitude no movimento criativo do autor. Valores de continuidade e causalidade se tornam menos importantes diante da subjetividade do personagem, objeto de experiência e representação.

*L’Éducation sentimentale* e Frédéric nos fazem pensar que o sentido (ou a ausência de sentido) para um texto – e também para uma vida – abrange possibilidades que não se realizaram, também o que não foi contado, o que falta. O texto se desdobra. Ao mesmo tempo

---

<sup>6</sup> *Je consacre mes derniers jours à m’étudier moi-même et à préparer d’avance le compte que je ne tarderai pas à rendre de moi. Livrons-nous tout entier à la douceur de converser avec mon âme puisqu’elle est la seule que les hommes ne puissent m’ôter. [...] Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j’ai regret d’avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l’écriture celles qui pourront me venir encore; chaque fois que je relirai m’en rendra la jouissance. J’oublierai mes malheurs, mes persécuteurs, mes opprobres, en songeant au prix qui avait mérité mon cœur. Ces feuilles ne seront proprement qu’un informe journal de mes rêveries.* ROUSSEAU, Jean-Jacques. [Genève, 1782] *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964, p. 40.

que realizam uma possibilidade concreta, escritura e leitura abrem outras possibilidades, em processos múltiplos de criação e recriação, transformação contínua do material literário.

Esta dissertação se pretende móvel, instável, tal como um emaranhado de fios que podem ser organizados de diferentes maneiras. A partir de novas leituras, e mais tempo dedicado a escrever, eu mudaria a organização de itens e capítulos, poderia articular o texto com novos exemplos, seguir outras direções, reduzir onde me estendi. Para o leitor que quiser cortar caminho e ir direto para minha leitura e análise, mais próxima ao texto de Flaubert, proponho um atalho: p. 34 a 39; p. 62 a 64; p. 70 a 116; p. 124 a 126; e p. 130. Ir depressa ou mais lentamente, descansar, parar, pular ou mudar a ordem, em qualquer caminho, se relaciona a objetivos, sentimentos, interesse, curiosidade, vontade, vontade de saber, disposição, tempo. A lista pode ser bem maior, mas paro por aqui.

## **2 Espaço e produção de imagens**

### **2.1 Escritura, história, linguagem**

*L'Éducation sentimentale* se insere em torno de um eixo histórico-político. Impressiona a descrição das manifestações em Paris, durante a revolução de 1848, que derrubou a monarquia de Louis-Philippe.<sup>8</sup> Frédéric se vê cercado por uma multidão nas ruas. Insensível à proporção dos fatos ao seu redor – cavalaria, homens armados com fuzis – ele se prepara para um encontro romântico com Mme Arnoux. O acontecimento político se sobrepõe ao que poderia ser o clímax da sua vida sentimental. O encontro com Mme Arnoux não acontece. Ao longo de todo o romance, o protagonista se move de forma obsessiva, mas se mantém em um estado de

---

<sup>7</sup> RAYMOND, Marcel. *Romantisme et rêverie*. Paris. José Corti, 1978, p. 14, 17 e 19.



imobilidade diante de possíveis que não se realizam. O leitor acompanha suas caminhadas por Paris, viagens, planos e sonhos. O movimento e os desejos do personagem se contrapõem a um estado de imobilidade, ele não se transforma com as experiências e não concretiza grande parte dos seus planos, que são muitos. Os demais personagens se confundem com posições sociais – o pintor, o burguês homem de negócios... – uma pluralidade de pontos de vista, vozes que se expressam sem comentários que levem a uma espécie de conclusão ou juízo de valores. A intervenção do narrador não constitui uma voz central. O narrador não se apropria dos diferentes discursos para impor um ponto de vista, o que obriga o leitor ao trabalho de fazer relações.

Flaubert escreveu *L'Éducation sentimentale* entre 1864 e 1869, ano em que foi publicado.<sup>9</sup> O título é o mesmo de um romance que escreveu de 1843 a 1845 (publicado postumamente). Situou a trama entre 1840 e 1851, época dos seus 19 a 30 anos, idade de Frédéric, em *L'Éducation sentimentale*. No penúltimo capítulo, o tempo narrativo acelera para 1867. Os acontecimentos narrados se situam em um passado próximo. Flaubert esteve em determinados lugares no momento em que se produziram alguns dos eventos descritos, detalhes trágicos da revolução de 1848, como o episódio em que soldados atiram em manifestantes, no *boulevard des Capucines*. A partir dessa zona de contato direto, o autor e os leitores da época examinam, reinterpretem e reavaliam o que é representado no romance. Em cartas, especialmente a George Sand, de 1870 e 1871, depois da ocupação de Croisset pelos prussianos, transparece o pessimismo de Flaubert em relação aos eventos políticos.

---

<sup>8</sup> Após a queda do rei, foi formado um governo provisório, que depois proclamou a II República. Louis-Napoléon Bonaparte, sobrinho de Napoléon I, foi eleito presidente em 1849. Em 1851, ele promoveu um golpe de estado militar, ao que se seguiu, depois de votação em plebiscito, o Segundo Império.

<sup>9</sup> A edição original, publicada em dois volumes por Michel Lévy, data de 1870 (na *Bibliographie de la France* consta novembro de 1869, mês em que o romance foi colocado à venda). A segunda edição, a última com Flaubert vivo, publicada por Georges Charpentier, data de 1880 (novembro de 1879, na *Bibliographie de la France*).

Bakhtin escreve que, em uma zona de contato direto com o mundo representado, no romance, o personagem do autor pode aparecer dentro do campo da representação. O fim do distanciamento épico torna possível o novo estatuto do autor (tradicionalmente, a épica se realiza nos limites do passado absoluto). O autor formal, autor da imagem do autor, se encontra em novas relações com a representação do mundo que elabora. Pode fazer alusão ou evocar momentos de sua existência, se misturar à conversa de seus personagens, ser polêmico com seu inimigos literários etc. Seu discurso está no mesmo plano temporal e axiológico que o discurso representado. Bakhtin destaca que é próprio do romance a representação da linguagem e do estilo de outrem, com o que esse estilo contém (vocabulário, metáforas, pastiches etc.). A linguagem representada entra em ação pela voz dos personagens. Pode estar próxima ou distante do discurso direto do autor. Os personagens se encontram dentro de uma zona de conversação possível com o autor, uma zona de contato dialógico.<sup>10</sup>

Flaubert se opõe a propostas que atribuem uma função moralizante para a literatura. De maneira crítica, ele representa o embate envolvendo questões estéticas e político-ideológicas, diferentes posições e discursos que circulam na sociedade da época. Tais discursos se explicitam na voz de personagens, como se lê a seguir:

*Et il se mit à parler d'une lithographie célèbre représentant toute la famille royale livrée à des occupations édifiantes: Louis-Philippe tenait un code, la reine un paroissien [...] Cette image, intitulée Une bonne famille, avait fait les délices des bourgeois, mais l'affliction des patriotes. Pellerin, d'un ton vexé comme s'il en était l'auteur, répondit que toutes les opinions se valaient; Sénécals protesta. L'Art devait exclusivement viser à la moralisation des masses! Il ne faudrait reproduire que des sujets poussants aux actions vertueuses; les autres étaient nuisibles.<sup>11</sup>*

<sup>10</sup> BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. (Moscou: Khoudojstvennia Literatoura, 1975). Paris: Gallimard, 2004 (1978), p. 404 a 408 e 461 a 465.

<sup>11</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. (Paris: Michel Lévy, 1869). Paris: GF Flammarion, 2001, p.112. obs.: pela linhagem que vem da Revolução Francesa, um patriota é um republicano.

Se a fala é construção coletiva, plural, no romance, é o autor que organiza as diferentes linguagens e visões de mundo, faz com que dialoguem. De modo geral, na obra de Flaubert, o narrador não explicita comentários ou julgamentos do autor. O ponto de vista do autor não intervem dessa maneira na narrativa. Críticos contemporâneos a Flaubert estranharam, já em *Madame Bovary*, a ausência de um personagem para representar a moral, falar a consciência do autor e dirigir o leitor. Ao se referir à crítica que não compreendeu Flaubert, Baudelaire utiliza a palavra *réquisitoire*, fazendo alusão ao processo que o autor sofreu por causa de *Madame Bovary*.<sup>12</sup>

*Plusieurs critiques avaient dit: cette oeuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il, le personnage réquisitoire?*<sup>13</sup>

Leda Tenório da Motta atribui a procedimentos literários de Flaubert a indulgência dos juízes do Segundo Império, que se viram “impossibilitados de localizar quem diz o que diz no texto, e assim de apontar com o dedo a responsabilidade do autor.” O uso de clichês, formulações de caráter universal, e o que depois passou a ser analisado como discurso indireto livre são exemplos de procedimentos que possibilitam operar uma fusão de discursos. Sobre a discussão em torno de questões estéticas, no capítulo V de *Bouvard et Pécuchet*, L. T. da Motta aborda a relação que os personagens entretêm com discursos do saber literário e filosófico. Ela se

---

<sup>12</sup> Bourdieu explica que instâncias políticas e os membros da família imperial exercem uma ação direta sobre o campo literário e artístico na época de Flaubert, não só pelas sanções contra jornais e publicações, censura e processos contra escritores, mas também pela distribuição de benefícios materiais ou simbólicos, tais como pensões, cargos e distinções, ou a apresentação em teatros e salas de concerto. BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998 (1992), p. 89.

<sup>13</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Madame Bovary par Gustave Flaubert*. (Paris: *L'Artiste*, 18 octobre, 1857) In: *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 224.

refere à apropriação irônica da voz do outro. Os discursos se descolam de seus autores. O leitor tem a impressão de que as teorias falam por si.<sup>14</sup>

Escritura e linguagem estão no centro das reflexões deste trabalho de pesquisa. Como conceito operatório para pensar o fazer literário de Flaubert, considero, inicialmente, o termo escritura a partir do sentido proposto por Barthes em *Le degré zéro de l'écriture*.

Barthes propõe que o horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham para o escritor uma natureza. A língua é um horizonte do possível, corpo de prescrições e hábitos comum aos escritores de uma época. O estilo mergulha em lembranças e experiências do escritor. Língua e estilo antecedem a problemática da linguagem. A identidade formal do escritor se estabelece na escritura, a necessidade une o escritor à linguagem. “*Or toute Forme est aussi Valeur; c’est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle: l’écriture.*”<sup>15</sup>

Barthes aborda a relação entre escritura, história e linguagem: “*L’Histoire est alors devant l’écrivain comme l’avènement d’une option nécessaire entre plusieurs morales du langage: elle l’oblige à signifier la Littérature selon des possibles dont il n’est pas le maître.*”<sup>16</sup> Se no fim do século XVIII, a literatura se carrega de consistência, a linguagem literária ganha espessura, constitui sonho e ameaça, na arte clássica e no período romântico, burguês, ocorre o contrário. Segundo Barthes, o poeta clássico ordena um protocolo antigo, lida com a linguagem como um bem comum; no período burguês (clássico e romântico), o escritor faz uso da linguagem como instrumento, um pensamento já constituído se acomoda em uma palavra que o expressa. Por

<sup>14</sup> MOTTA, Leda Tenório. *Lições de Literatura Francesa*. São Paulo: Imago, 1997, p. 101.

<sup>15</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil 1972 (1953), p. 15 a 19.

<sup>16</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil 1972 (1953), p. 10. “*Le Récit comme forme extensive à la fois au Roman et à l’Histoire, reste donc bien, en général, le choix ou l’expression d’un moment historique.*” p. 27.

volta de 1850, depois do fracasso da Revolução de 1848, torna-se clara a cisão do que parecia ser um sujeito único na sociedade francesa, a burguesia. Para Barthes, a cisão na sociedade se relaciona à cisão da forma literária. Ele se refere a Flaubert, que substitui o emprego de modelos ou formas retóricas, valor de uso da linguagem, pelo valor trabalho. Barthes chama esse trabalho com a forma de artesanato do estilo. No ensaio *Flaubert e a frase*, de 1968, ele já usa a palavra estilo também no sentido de escritura. Segundo Barthes, na poética moderna, o pensamento se prepara nas palavras, das palavras emana uma densidade intelectual ou sentimental. Ele explica que a escritura é primeiro objeto de um olhar (tradição clássica); depois, de um fazer (é o caso de Flaubert); e, então, de uma morte (refere-se ao esforço de Mallarmé para destruir a linguagem). A ausência de todo signo, '*le degré zéro de l'écriture*', é o último episódio que segue o estilhaçar da consciência burguesa.<sup>17</sup>

Em pesquisa que abrange os manuscritos de Flaubert e Proust, Willemart reflete sobre diferentes concepções de escritura e de *scriptor*. A concepção de escritura que tem por base a ideia de inacabamento, começos múltiplos, tem a linguagem como elemento fundamental do processo. As palavras adquirem autonomia pelo trabalho do *scriptor*.<sup>18</sup> Dessa concepção, é possível depreender que, em um processo dinâmico, linguagem, escritor e escritura se constituem e se transformam, mutuamente. Referindo-se à pesquisa de Willemart, Claudia Amigo Pino e Roberto Zular abordam a rasura nos manuscritos como sinal de uma luta travada no pensamento e na materialidade do papel, no ato da escrita. O movimento de escritura expressa um embate envolvendo algo que procura forma ou algum tipo de solução na forma.<sup>19</sup> A escritura se constitui e abre caminhos no ato de escrever, no ato de lidar com a linguagem. A invenção conta com o

---

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil 1972 (1953), p. 10, 11, 36, 37, 48 e 50.

<sup>18</sup> Willemart, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 90 e 91.

poder da linguagem, algo se elabora como que à revelia do *scriptor*, ou ultrapassando o que o *scriptor* pode prever ou programar. A linguagem é fértil, transforma e transcende intenções, diz mais porque diz com. Com o outro. Com tudo o que a língua recebe: história, cultura, experiências e memória, que ultrapassam tempo e espaço. A linguagem diz com e diz contra, apesar de. A linguagem inverte, desdobra, multiplica. Parte do mistério da criação se encerra na linguagem, que não é meio, mas poder.

Reconhecendo a instância do não sabido no texto (diferente do que o *scriptor* atribui como não sabido pelo personagem), Willemart chama de inconsciente genético<sup>20</sup> possibilidades evocadas em manuscritos e não inseridas no texto publicado – o que foi esquecido, rejeitado, transformado ou condensado. Ao desdobrar a noção de inconsciente, em uma tentativa de apreender o que se realiza na escritura, Willemart problematiza as relações entre *scriptor*, escritor, autor, narrador e personagem.<sup>21</sup> O *scriptor* trabalha com possíveis, corresponde à instância do escritor no ato mesmo de escrever. A instância do autor se manifesta na escolha, que finaliza o texto, ainda que dentro de uma perspectiva de inacabado.<sup>22</sup>

Apoiado em conceitos lacanianos, Willemart se refere a um Terceiro, que se insere no texto pela leitura-escritura. “[...] cada retomada do texto provoca uma consistência nova.” O

---

<sup>19</sup> PINO, Cláudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 144.

<sup>20</sup> A denominação inconsciente genético e a pesquisa de Willemart se inserem no âmbito da crítica genética, que abrange o estudo de manuscritos.

O termo crítica genética foi utilizado em uma publicação de Louis Hay de 1979, *Essais de critique génétique*. GRÉSILLON, Almuth. *La critique génétique française: hasards et nécessités*. In: HAMON, Philippe; LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (org.). *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*. Paris: Nathan, 1992, p. 126 e 130.

Vários críticos geneticistas citados nesta pesquisa são membros do Institut des textes & manuscrits modernes – ITEM, laboratório de pesquisas do Centre National de Recherche Scientifique – CNRS, em parceria com a École Normale Supérieure – ENS.

<sup>21</sup> No artigo intitulado *De quel inconscient parlons-nous dans le manuscrit?* Willemart analisa a transferência do que o *scriptor* anota na margem de um fólio para a voz do narrador. O jogo entre o dito e o não dito em relação ao medo e ao desejo de Frédéric e Mme Arnoux acentua a ambiguidade em *L'Éducation sentimentale*. <http://www2.item.ens.fr/lodeldevel/item/index.php?id=172734>, 13 de junho de 2007.

<sup>22</sup> WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 32, 33, 42, 43, 47 e 49.

inesperado surpreende o escritor.<sup>23</sup> Willemart cita o prefácio de Almuth Grésillon e Jean-Louis Lebrave, para a revista *Langages*, em que definem o material textual como espaço em que autor-*scriptor* e autor-leitor respondem um ao outro, alternadamente. A partir dessa consideração, Willemart explica que o autor-*scriptor* se desdobra a cada releitura:

[...] sob a ação de um Terceiro, rasura e acrescenta para retomar em seguida sua posição de leitor. A passagem contínua de uma posição à outra produz a escritura. A intervenção do Terceiro provoca a rasura, destrói um sentido dado, o perturba ou o suspende e obriga o *scriptor* a criar um novo sentido ou um novo imaginário [...]<sup>24</sup>

Ao situar escritura e linguagem no centro desta pesquisa, me aproximo de um posicionamento crítico que remonta ao artigo de Barthes, *La mort de l' auteur*, de 1968, marco de uma mudança de enfoque na crítica literária. Para Barthes, o autor e a obra são somente um ponto de partida para uma análise que tem a linguagem como horizonte. A tese da morte do autor como função histórica e ideológica se relaciona ao questionamento da intenção do autor como critério para a interpretação literária. Segundo Antoine Compagnon: “*L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur [...] sujet de l'énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle [...]*”.<sup>25</sup>

Diferente da tradição clássica, que tende a separar linguagem e matéria (ou linguagem e real), em romances como *Le rouge et le noir*, de Stendhal, e *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert, a linguagem entra na materialidade de elementos históricos, sociais e políticos, hábitos e costumes, revelando paixões (e não razões). As regras e o aparato da construção retórica clássica privilegiavam a natureza ideal e geral, em oposição ao particular. Crouzet escreve que a obra de Stendhal revela indivíduos concretos, não leis, mas acontecimentos, não razões, mas

<sup>23</sup> WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 68 e 69.

<sup>24</sup> WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 71 e 72.

GRÉSILLON, Almuth e LEBRAVE, Jean-Louis. *Avant-propos*, p. 62 a 69. In: *Langages*, Paris. Larousse, 1983.

paixões, gritos, liberdade para se aproximar e se identificar com as coisas. “[...] *le langage délivré de l’artifice peut parvenir à cette jonction du réel et du dicible qui les définit l’un par l’autre.*”<sup>26</sup> Stendhal inscreve a consciência do indivíduo na materialidade histórica. Representa o real como apreensão do sujeito, concepção moderna e avançada de algumas décadas, em relação à época em que escreveu. O questionamento de consciência de seus protagonistas se manifesta em monólogos interiores.

Rancière identifica os modos da construção ficcional aos modos de leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, uma roupa, um rosto. A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal das ações, torna-se uma ordenação de signos. Ainda que sob a linguagem cifrada das imagens, a linguagem entra na materialidade dos traços que tornam visível o mundo histórico e social – escreve Rancière, referindo-se ao romantismo. Para Rancière, “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária” é um programa literário antes de ser científico. O conhecimento histórico integra a oposição entre história dos costumes e história dos acontecimentos, quando contrapõe à história dos príncipes, das cortes e de tratados diplomáticos, à história dos modos de vida das massas e dos ciclos da vida material, fundada na leitura e interpretação das testemunhas mudas. Rancière postula que, na estética contemporânea, testemunho e ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. A nova estética articula, de um lado, os rastros poéticos inscritos na realidade, de outro, o artificialismo e a montagem que calcula valores de verdade. Ao combinar diferentes tipos de rastros, como entrevistas e documentos, a ficção propõe possibilidades de pensar a história, o

---

<sup>25</sup> COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris. Seuil, 1998, p. 54 a 56, 73 e 76.

<sup>26</sup> CROUZET, Michel. *Stendhal et le langage*. Paris: Gallimard, 1981, p. 14 e 15.



real é ficcionado para ser pensado. “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens.”<sup>27</sup>

Flaubert evoca a história por meio da ficção. O que é público é percebido por meio do que é privado, do que diz respeito às pessoas comuns. A intriga amorosa está relativamente separada das questões coletivas da história. Não só pela descrição dos acontecimentos históricos e políticos, mas também pela caracterização dos personagens, que representam tipos sociais, alguns críticos aproximam o trabalho de Flaubert, em *L'Éducation sentimentale*, ao romance histórico, tal como realizado pelo escocês Walter Scott, considerado o fundador do gênero, bastante em voga na França, no século XIX. O romance de Scott rompe com o gênero epistolar e puramente narrativo. Ele constrói uma estrutura dramática. Flaubert faz referência a Scott em *L'Éducation sentimentale*: Frédéric tinha por ambição um dia ser o Walter Scott da França.<sup>28</sup> Scott articula a vida dos personagens com a história, tem como projeto recriar o passado no romance. No célebre *Invanhoé*, de 1819, ele recria conflitos que antecedem a formação do Estado nacional inglês, na Idade Média. Scott mostra o passado como gênese do presente, descreve a mudança histórica como resultado de interesses e circunstâncias materiais. Ele representa a participação do povo na história; personagens inventados reúnem traços que caracterizam tipos. Ao representar a oposição entre servos e nobres, saxões e normandos, representa uma espécie de totalidade retrospectiva da história nacional.<sup>29</sup> Se Flaubert admira esse autor, e se há uma relação de filiação entre os dois, não se trata de seguimento, mas de ruptura, e não só pelas inovações formais de Flaubert. Flaubert mostra contradições, não procura explicar o

---

<sup>27</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. (*Le partage du sensible*. La Fabrique Éditions, 2000). São Paulo: ed. 34, 2005, p. 49 a 59.

<sup>28</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 64.

<sup>29</sup> Bebiano de Almeida se refere ao trabalho de Scott em tese de doutorado, onde analisa o tempo em *L'Éducation sentimentale*, tempo que abrange a passagem da Monarquia de julho ao Segundo Império.

presente à luz do passado nem reconstituir ou ordenar os acontecimentos a partir de uma lógica (como fazem Michelet e outros historiadores, independentemente de divergências políticas).

Flaubert chama a atenção para a descontinuidade.<sup>30</sup> Em *L'Éducation sentimentale*, os eventos históricos, e também outros acontecimentos, são percebidos quase sempre pelo olhar do protagonista, uma percepção repleta de equívocos. Ao relacionar pistas inseridas ao longo da narrativa, o leitor identifica equívocos de Frédéric, também no que diz respeito à intriga amorosa. Não há, no entanto, pistas ou orientação para o leitor em relação aos acontecimentos históricos. Esses eventos não formam uma narrativa explicativa, ao contrário, formam uma coleção de fatos percebidos a partir de um ponto de vista limitado, parcial, de maneira que não fazem muito sentido nem para o leitor nem para os personagens. Sem explicações do narrador, cabe ao leitor identificar o que há de particular na percepção de Frédéric, espectador de acontecimentos que escapam à sua compreensão.

Michel Crouzet destaca que o que está em jogo não é a natureza dos acontecimentos, mas o modo de produção do romance. Crouzet explica a divergência dos críticos, conforme o aspecto que acentuam em suas análises (romanesco, ficção, individual, privado; e político, histórico, coletivo, público). Ou, ainda, segundo o papel atribuído à revolução de 1848 (testemunho ou pano de fundo da aventura amorosa, peripécia, ou apogeu, nó central do romance, e significado por trás da obra). A dualidade do projeto de Flaubert, um amor, uma geração, se reflete no duplo sentido para o termo histórico aplicado a *L'Éducation sentimentale*:

*[...] soit il s'agit du déroulement du récit, qui associe 'un fil romanesque', et 'un fil historique', soit on préfère la signification d'ensemble, situation et mission collectives dans*

---

ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. *O aprendizado pelo vento ou o tempo no romance: A Educação sentimental, de Gustave Flaubert*. Dissertação de mestrado defendida em 2003, FFLCH-USP, inédita.

<sup>30</sup> SÉGINGER, G. *Flaubert – Une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 43.

*l'histoire, soit on choisit les relations du romanesque et de l'historique, soit on opte pour une œuvre de part en part traversée et faite d'histoire.*<sup>31</sup>

Ao contrário do que, eventualmente, o título da obra possa sugerir, em *L'Éducation sentimentale*, o protagonista não aprende nada que seja exemplar, ele é um anti-herói. O fracasso do protagonista e as expectativas que não se realizam, também no plano da história e da política, configuram uma forma que se contrapõe aos modelos de romance histórico e de formação. Frédéric não se transforma ao longo do romance. Suas aspirações se dispersam em direções variadas. Imerso em sonhos e fantasias, longe de confrontar sua realidade, o personagem tem uma percepção bastante singular do que acontece a seu redor.

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, publicado entre 1795 e 1796, modelo fundador do romance de formação (*Bildungsroman*), o protagonista, Wilhelm, recusa caminhos burgueses estabelecidos, ele pretende realizar sua utopia de aperfeiçoamento por meio do teatro. Pretende, também, contribuir para a criação de um Teatro Nacional, o que corresponde a um anseio de caráter democrático-burguês, da época: a integração cultural de classes sociais. Marcus Vinicius Mazzari explica que as concepções e o projeto de formação de Wilhelm mudam, ao longo do romance. A idéia de formação passa a ser entendida não só no sentido de desdobramento de potencialidades do indivíduo, mas principalmente enquanto processo de interação dinâmica entre o eu e o mundo, entre o indivíduo e a sociedade. Mazzari explicita a premissa fundamental do romance de formação: o herói se transforma a partir de um confronto com a sociedade do seu tempo, sua realidade histórica. Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, a existência do herói se apresenta como um estar a caminho rumo a uma sabedoria de vida, representada menos como meta a ser alcançada do que como direção ou referência. A meta

---

<sup>31</sup> CROUZET, Michel. *L'Éducation sentimentale et le "Genre Historique"*, p. 78. In: *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*. p. 77 a 110. Paris: CDU-SEDES, 1981.

contrasta com a imagem do protagonista ainda não formado. A tensão dialética entre real e potencial é inerente ao romance de formação. A utopia de Goethe sintetiza tendências humanistas de muitos de seus contemporâneos. À medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa e outros acontecimentos, como a Revolução Industrial, tornam cada vez mais precária a perspectiva de uma integração harmônica entre indivíduo e meio social, escritores na Alemanha e em outros países da Europa assumem um posicionamento crítico em relação ao modelo de romance de formação.<sup>32</sup> *L'Éducation sentimentale* aborda a impossibilidade nos planos sentimental e sócio político. O romance expõe a impossibilidade em relação a ideais relacionados à revolução de 1848<sup>33</sup>, um conjunto de desejos e expectativas que remontam, em sua origem, pelo menos em parte, à Revolução Francesa. As escolhas de Frédéric não intervêm na realidade representada no romance, nem no plano pessoal e, menos ainda, no plano sócio político. A consciência do personagem não se desenvolve ao longo do tempo, Frédéric não é mestre do seu destino. Sua vontade, escolhas e ações não parecem constituir uma trama articulada, não há um encadeamento de situações dramáticas em torno de escolhas e ações. Sob diferentes parâmetros, o personagem fracassa. Não obtém reconhecimento no ambiente burguês nem no ambiente de expressão artística. Em boa parte do romance, parece manter, e com obstinação, um único objetivo: conquistar Mme Arnoux. Essa conquista não se concretiza. Do início ao fim do romance, o personagem se mostra ao leitor mergulhado em devaneios e sonhos individualistas. São frequentes e intensas as descrições do que o personagem imagina. O leitor não identifica um vínculo significativo entre as ações do personagem e os acontecimentos que marcam a realidade

---

<sup>32</sup> MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999, p. 68 a 71 e 74.

<sup>33</sup> Gisèle Séginger vê em *L'Éducation sentimentale* um desmentido em relação às ilusões da história romântica, que via no povo a força de um movimento capaz de fundar um novo regime. SÉGINGER, G. *Flaubert – Une éthique de l'art pur*. Paris: Sedes/HER, 2000, p. 176, 179 e 189. Críticos literários e

de seu tempo. Como os protagonistas de *Madame Bovary* e *Le rouge et le noir*, Frédéric realiza uma espécie de formação ou aprendizagem ao contrário, com a diferença de que não há para Frédéric um destino trágico, como o de Mme Bovary e Julien Sorel. As ações de Frédéric não parecem suficientes para lhe conferir nem um destino trágico nem a realização de seus objetivos. A representação de personagens em confronto com códigos e normas sociais é bastante frequente no romance francês, no século XIX. Muitas vezes, os valores do protagonista não coincidem com os valores sociais, o protagonista pode contestar esses valores e, também, contrariar expectativas do leitor. No século XIX, o chamado anti-herói levanta questões envolvendo parâmetros de sucesso e fracasso em relação aos valores da sociedade burguesa, ele coloca em xeque percepções, crenças e saberes estabelecidos. O fracasso de Frédéric e de Deslauriers, seu amigo de infância, condensam a ruína de toda uma geração. Flaubert expressou essa idéia em cartas e manuscritos. O fracasso individual tem uma dimensão coletiva. Frédéric e Deslauriers atribuem à época em que nasceram a reponsabilidade pelo fracasso em relação a seus projetos de juventude. Em artigo de 21 de dezembro de 1869 sobre *L'Éducation sentimentale*, G. Sand escreve que “*l’aspiration romantique de 1840 se brise aux réalités bourgeoises*”<sup>34</sup> Leclerc chama a atenção para quatro personagens bem sucedidos (Martinon, Hussonet, Cisy e Pellerin) que, contrariando a regra do fracasso, confirmam o triunfo da besteira. Martinon ascende socialmente por meio do casamento e se torna senador. Corresponde a uma versão do que Frédéric poderia alcançar. O boêmio Hussonet obtém a glória que almejava no âmbito da arte, com poder sobre os teatros e a

---

historiadores, de diferentes linhas de pensamento, se unem com relação a esse ponto de vista, em seus aspectos mais gerais.

<sup>34</sup> SAND, George. *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme, par Gustave Flaubert. (La Liberté, 21 décembre 1869)*. In: *Gustave Flaubert, Mémoire de la critique*. org. Didier Philippot, Paris: PUPS, 2006, p. 313.

imprensa. Leclerc aborda a questão de valores, escreve que “*Dans un monde aux valeurs dégradées, l’échec pourrait être un signe d’élection [...]*.”<sup>35</sup>

Para Lukács e para Hegel, o ideal da arte, a vivência da totalidade, só se realiza no período grego clássico, quando o homem está enraizado em um mundo homogêneo, pleno de sentido. Na *Estética*, Hegel apresenta o confronto do indivíduo com o mundo exterior como tema central do romance o que, segundo Thorel-Cailleteau, permite abordar o romance como a narrativa de uma integração, um percurso. Para Thorel-Cailleteau, o romance de aprendizagem e o romance de adultério seriam duas interpretações desse percurso.<sup>36</sup> Segundo Hegel, o romance burguês moderno tem como fundamento a separação entre o homem e o mundo, para ele, base da estética romântica. Ele contrapõe sua dialética à lógica e à metafísica aristotélica. Para Aristóteles, ao fim de um espetáculo, há um apaziguamento; a compaixão e o temor gerados na plateia provocam a purificação ou catarse. Para Hegel, a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada através do conflito. O conflito está na base do seu pensamento. A ação resulta da vontade humana, que persegue seus objetivos, consciente do resultado final. Para o herói trágico, o conflito surge com a força moral oposta.

Seguindo o pensamento de Hegel, Lukács toma *L’Éducation sentimentale* como exemplo do que chama de romantismo da desilusão. Segundo Lukács, no idealismo abstrato da épica, a alma é mais estreita do que o mundo exterior. Aquiles, Ulisses e Arjuna sentem a superioridade do mundo exterior e contam com a ajuda dos deuses para enfrentar seus inimigos. Assim, é mantida a relação de equilíbrio entre mundo objetivo e subjetivo. No romantismo da desilusão, a alma é mais ampla do que os destinos que a vida oferece. Na composição da fábula, passa a ser

---

<sup>35</sup> LECLERC, Yvan. *Gustave Flaubert. L’Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 39, 40 e 44.

<sup>36</sup> THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Panorama de la littérature française. Réalisme et Naturalisme*. Paris : Hachette, 1998, p. 30.

determinante o conflito entre as realidades interior e exterior. Disso resulta, segundo Lukács, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo. A autossuficiência da subjetividade mostra um juízo de valor, a renúncia da luta por sua realização no mundo exterior.<sup>37</sup> Para Lukács, o romance baseado na desilusão testemunha a desumanização burguesa. A oposição entre sujeito e mundo externo é rígida, de tal modo que não enseja qualquer dinâmica de relações mútuas. Segundo Lukács, nos romances de Flaubert e Zola (que ele considera grandes representantes do realismo pós 1848), os personagens são espectadores de acontecimentos, que se transformam em quadros para os leitores. Ele defende que o contraste entre as atividades de participar e observar deriva da posição assumida pelo escritor diante dos problemas da sociedade. Assim, para ele, em suas intenções subjetivas, Flaubert e Zola são observadores críticos da sociedade burguesa. Segundo Lukács, assim como participar ou observar corresponde a duas posições sociais para os escritores, narrar ou descrever corresponde a dois métodos de representação. A análise de Lukács diferencia dois períodos em torno de 1848, o período anterior a 1848 e o que vem logo depois. Para ele, a narração distingue e ordena, é próprio da narração ligar e atribuir significado aos acontecimentos humanos, enquanto a observação e a descrição suprem a falta de compreensão do escritor para os acontecimentos concretos. Lukács defende que sem uma concepção de mundo não se pode narrar bem, não se pode alcançar uma composição épica ordenada. Segundo Lukács, os escritores que seguem o método descritivo registram (sem combater) os efeitos acabados da realidade capitalista, não registram o caráter histórico de conflito, a luta de forças opostas. Ele vê como herança do

---

<sup>37</sup> LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. (primeira ed. brasileira: 1965; Berlim: P. Cassirer, 1920). São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003, p. 99 e 117 a 119.

naturalismo a substituição da trama por descrições. Segundo Lukács, o romance passa a mostrar o homem morto em um palco de imagens.<sup>38</sup>

A crítica de Lukács tem por fundamento uma visão ideológica, que mergulha em questões relacionadas à luta de classes e ao engajamento do escritor nessa luta. É nesse âmbito que ele desenvolve sua análise e argumentos, também no que se refere à distinção entre narração e descrição. Ao estudar a literatura francesa do século XIX, ele procura compreender a necessidade social configurada na obra, radicalizando a relação entre escolha política e forma estética, estilo e necessidade histórica. Esta pesquisa não se insere nessa linha de pensamento. Pretende deslocar a leitura de *L'Éducation sentimentale* da abordagem de cunho histórico materialista. Quando analiso imagens e descrições, me interesso pelo trabalho de Flaubert com a linguagem e aspectos de gênese textual, como imagens e descrições integram a criação literária de Flaubert. Os planos e roteiros manuscritos de Flaubert mostram que muitas de suas ideias começam com uma imagem.

Enfatizo em minha análise a sobreposição de diferentes possibilidades em *L'Éducation sentimentale*. Às ações e fatos se sobrepõe tudo o que surge a partir da imaginação de Frédéric. Por esse enfoque, me distancio do que, a partir de Hegel, se define como cisão entre objeto e sujeito, entre exterior e interior. Menos do que o conflito entre mundo interior e exterior, o que observo é a construção de relações complexas com o mundo a partir da subjetividade. Tomando-se como referência o olhar do personagem, diferentes possibilidades podem coexistir. São complexas as relações entre fantasia e realidade, desejos e percepções.

---

<sup>38</sup> LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*. (1936). In: *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 54, 57, 59, 66, 85 a 89.



## 2.2 Flaubert e a história literária

Ao analisar a arte moderna, Rosenfeld escreve que o abandono da perspectiva, na pintura, expressa o anseio de superar a distância entre indivíduo e mundo. No século XIX, os impressionistas não pretendem projetar a realidade de um mundo exterior e sim a impressão fugaz do momento. Esses pintores renunciam à posição de quem se coloca em face do mundo, tornam-se subjetivos. A mudança no romance é análoga à da pintura. Espaço e tempo fictícios começam a oscilar, passam a ser representados como formas relativas da consciência, subjetivas. A consciência põe em dúvida a imposição de uma ordem que já não corresponde à realidade. A consciência engloba presente, passado e um horizonte de possibilidades e expectativas para o futuro.<sup>39</sup> Permeia a arte do século XIX uma reflexão sobre a perspectiva, o ponto de vista como olhar do sujeito que interpreta a realidade.<sup>40</sup>

Na literatura do século XIX, os escritores colocam em cheque limites do código retórico. Baudelaire, Gautier e Poe professam que a poesia não tem outro fim ou objetivo que a poesia mesma. Esboçando concepções estéticas de Mallarmé e Flaubert em relação ao livro sobre o nada, o livro que se mantém por força do seu estilo,<sup>41</sup> Dominique Combe relaciona a modernidade à dissolução das fronteiras entre os gêneros, à recusa do sentido, ao processo de autonomia da arte, o que inclui a liberação do princípio utilitarista moral, religioso ou ideológico.

---

<sup>39</sup> ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto / Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, 5ª edição, p. 80 a 82, 87 e 88.

<sup>40</sup> Como exemplo da reflexão que se dá no início do século XIX sobre a perspectiva na pintura, remeto o leitor à obra *Éléments de perspective pratique*, do pintor Valenciennes, de 1800, que aborda a pintura de paisagens. Valenciennes foi professor de perspectiva na Escola Imperial de Belas Artes, que substituiu a Academia Real.

<sup>41</sup> Flaubert se refere ao livro sobre o nada em carta a Louise Colet, de 16 de fevereiro de 1852: “*Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air, un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.*”

A estrutura indefinidamente circular de *Bouvard et Pécuchet* radicaliza o paradoxo da mimesis.<sup>42</sup> Os discursos manipulados se equivalem e já não dizem nada. Referindo-se ao ponto extremo de apagamento da voz e embaralhamento da perspectiva em *Bouvard et Pécuchet*, Thorel-Cailleteau relaciona o livro sobre o nada à ideia de manipular discursos e impor a linguagem como massa inerte, grotesca<sup>43</sup>.

Flaubert quebra pactos formais entre o escritor e a sociedade. Sua escritura, especialmente a partir de *L'Éducation sentimentale*, propõe uma ruptura com o sistema de regras e transparência da linguagem. *L'Éducation sentimentale* não se organiza em função de nexo causal e verossimilhança, embora esses elementos estejam presentes em uma estrutura dramática. Descrições e narração não respondem a uma ordem de necessidade do enredo. A linguagem não substitui a ação e peripécias romanescas, ela cria dimensões de sentido. Devaneios, sonhos e visões de Frédéric se sobrepõem a acontecimentos, em diferentes planos, criando no romance um efeito de profundidade e perspectiva, diferentes possibilidades podem coexistir a partir da imaginação de Frédéric. A imaginação do personagem possibilita expandir o campo ficcional. Flaubert descreve, por vezes minuciosamente, possibilidades que surgem no romance da imaginação, lembranças e desejos de Frédéric, sobretudo os que não se concretizam. A subjetividade do personagem é levada ao extremo, a tensão e o conflito dramático se situam nesse âmbito.

É exaustivo o processo a que se entrega Flaubert, ele escreve inúmeras vezes cada frase, saturando de rasuras e acréscimos seus manuscritos. Barthes associa o trabalho do escritor em seus manuscritos aos eixos paradigmático e sintagmático da linguagem. Ao eixo vertical da folha

---

<sup>42</sup> COMBE, Dominique. *L'œuvre moderne*. In: *Histoire de la France Littéraire. Tome 3. Modernités XIX - XX*. org. BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel. Paris: PUF, 2006, p. 441.

de papel corresponderiam substituições de palavras, em geral da mesma classe. Tais substituições são, muitas vezes, identificadas nos manuscritos como rasuras ou hesitações. Ao eixo horizontal corresponderiam as supressões ou acréscimos, que afetam a cadeia de sintagmas. O sistema de regras métricas da retórica clássica limitava o campo de escolhas do escritor. Barthes escreve que, livre da retórica, na segunda metade do século XIX, a liberdade do escritor se exerce na unidade linguística fundamental, a frase, que para Flaubert é uma unidade de estilo, de trabalho e de vida. O movimento de diminuir o texto é, em geral, limitado por uma estrutura mínima da língua, composta pelo grupo sujeito e predicado da frase. Já o movimento de expansão da frase, em princípio, não tem limites.<sup>44</sup>

Na obra de Flaubert, o questionamento em relação à submissão da linguagem a modelos e convenções literárias parece resultar mais do processo mesmo de escrever do que de uma intenção anunciada pelo autor. Grande parte das inovações em seus romances parece resultar da entrega ao exercício da linguagem. Em suas reflexões sobre o fazer literário, talvez Flaubert não tenha formulado de maneira direta muitas das questões que dizem respeito ao que se entende hoje como modernidade em sua obra, a ruptura que instaura em relação à literatura de seu tempo. Questões relacionadas à instabilidade e à mobilidade do foco narrativo, por exemplo, aparecem em sua correspondência, mas de maneira indireta. Em carta a Louise Colet, Flaubert reflete sobre a sensação que experimenta ao escrever uma cena de *Madame Bovary*, um passeio a cavalo de Emma e Rodolphe, possivelmente a primeira vez que saem juntos a cavalo:

*[...] c'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt [...] et*

---

<sup>43</sup> THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Panorama de la littérature française. Réalisme et Naturalisme*. Paris : Hachette, 1998. p. 76 e 85.

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil 1972 (1953), p. 133, 134, 137 e 139.

*j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour.*<sup>45</sup>

Do texto da carta, podemos inferir um esboço de formulação, ainda que de ordem sensorial e perceptiva, de uma característica bastante presente nos romances de Flaubert: a mobilidade da posição do narrador. É o narrador quem circula, alternando pontos de vista para o que está sendo narrado. Além de mudar de posição, por vezes, o narrador se coloca no lugar de enunciação dos personagens. Na carta, Flaubert escreve '*je me suis promené à cheval dans une forêt*', ele assume a voz do personagem, assume o lugar de enunciação e o enunciado do personagem. É bom lembrar que, até meados do século XIX, não se fazia uma distinção clara entre as instâncias de narrador, escritor e autor. Essas noções se definiram melhor com a crítica literária da modernidade (o que não quer dizer que tenham se estabilizado); e a linguística da enunciação começou no século XX, no fim dos anos 60. O texto da carta passa a impressão de que Flaubert se sente ou se coloca no lugar dos diferentes personagens, dos cavalos e até das palavras que os amantes se dizem. Observamos no texto publicado de *Madame Bovary*, referente à cena do passeio a cavalo, que o narrador se coloca no lugar dos diferentes personagens e dos cavalos. Os verbos contemplam alternadamente percepções de Emma e Rodolphe. Para essa análise, não importa confirmar se o que Flaubert expressa na carta se refere a essa parte do romance. Também não importa nesse estudo avaliar se sua expressão na carta é autêntica ou forjada. Importa chamar a atenção para a mobilidade da perspectiva na narração e perceber na carta um indício de reflexão sobre essa mobilidade. Como muitos escritores, Flaubert parece se identificar com o que escreve, não somente com personagens, mas também

---

<sup>45</sup> Carta de Flaubert a Louise Colet, Croisset, 23 de dezembro de 1853. BOLLÈME, Geneviève. Paris: Seuil, 1963, 1963, p. 160.

com elementos da paisagem e até com coisas. No exemplo, a mobilidade de perspectiva parece relacionada a essa identificação.

De maneira bastante poética, Maurice Blanchot explica algo que se relaciona ao ato de escrever, o escritor transcende sua experiência pessoal ao lidar com a linguagem:

*Quand écrire, c'est découvrir l'interminable, l'écrivain qui entre dans cette région ne dépasse pas vers l'universel. [...] Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. [...]*

*[...] L'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même.*

*Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, – et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence. [...] Je rends sensible, par ma méditation silencieuse, l'affirmation interrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte plénitude qui est le vide. Ce silence a sa source dans l'effacement auquel celui qui écrit est invité.<sup>46</sup>*

Sobre a identificação do escritor com o que escreve, Marta Kawano analisa a resposta de Nerval a um artigo em que Dumas se refere a ele como incapaz de controlar a imaginação, por se identificar com seus personagens. Na resposta a Dumas, ao contar a história de um ator que explica o que lhe ocorre quando representa um papel, Nerval se identifica com os sonhos e as emoções do ator. Desse modo, ilustra com um exemplo a identificação. Nerval explica a Dumas que a criação literária mobiliza todas as forças do criador e que, do mesmo modo que os personagens não ganham vida sem seu criador, também ele vive em seus personagens. A falta de discernimento é para ele constitutiva da obra literária, e não se confunde com a loucura que Dumas lhe atribui. Segundo Kawano, o vínculo entre invenção e lembrança na obra de Nerval, e o caráter intercambiável de ambas, é construído por duas vias: a confusão entre o autor e seus personagens, e entre o autor enquanto leitor de outras obras. Em ambos os casos é o *eu* que se

---

<sup>46</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 21 a 23.

dissolve no *outro*, seja este um personagem, ou outro autor. Um mesmo fio une personagens, seu criador, os livros que leu, os personagens desses livros, e a memória que abarca experiência, vida sonhada e cultura. Em diálogo com Starobinski, Marta Kawano acrescenta: a valorização da paixão que a obra de arte pode suscitar por meio da identificação substitui, nesse período, a autoridade da Palavra Revelada. A subjetividade é o foco de onde emana a observação do mundo e dos valores. O momento da criação e da leitura, e a identificação com o que se escreve e lê, passa a ser uma experiência central.<sup>47</sup> Kawano se refere ao ensaio *Critique et principe d'autorité. De Rousseau à Germaine de Stael*, de Jean Starobinski, que faz uma análise da mudança de perspectiva no século XVIII, particularment com Rousseau. Segundo Starobinski, o século XVIII é a época na qual se completa e se generaliza a reabilitação da paixão: reabilitar a paixão é reabilitar a identificação passional suscitada pelas diversas artes.<sup>48</sup>

Voltando a Flaubert, proponho a análise do texto de *Madame Bovary* que contempla o primeiro passeio a cavalo de Emma e Rodolphe. A narração se dá na terceira pessoa, sendo que o narrador alterna pontos de vista. Sublinhei os verbos que se relacionam aos diferentes pontos de vista: sentir, perceber, reconhecer, parecer. Na última frase, sublinhei as palavras que indicam o ponto de vista a partir de um lugar, a altura em que estavam os personagens.

*Dès qu'il sentit la terre, le cheval d'Emma prit le galop. Rodolphe galopait à côté d'elle. [...] elle s'abandonnait à la cadence du mouvement sur la selle. [...]*  
*Au bas de la côte, Rodolphe lâcha les rênes; ils partirent ensemble d'un seul bond; puis, en haut, tout à coup, les chevaux s'arrêtèrent [...]*  
*[...] sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d'Yonville, avec les jardins au bord de l'eau, les cours, les murs et le clocher de l'église. Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit. De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air.<sup>49</sup>*

<sup>47</sup> KAWANO, Marta. *Nerval: a escrita em trânsito*. Tese de doutorado defendida em 2006, FFLCH-USP, p. 12 a 15, 23, 26, 33 e 34.

<sup>48</sup> STAROBINSKI, Jean. In: *Table d'orientation. L'auteur et son autorité*. Lausanne, L'âge d'homme, 1989, p. 58 e 59.

<sup>49</sup> FLAUBERT, G. [1857]. *Madame Bovary*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 174.

Assim como os cavalos, os personagens se movem a galope. A perspectiva para a cena narrada também se move. Muda o sujeito que tem a percepção e muda o ângulo da perspectiva, em função do deslocamento no espaço. No início do texto selecionado, o verbo diz respeito a uma percepção do cavalo, que sentiu a terra. Já a percepção dos telhados de Yonville pode se referir a Emma, Emma e Rodolphe conjuntamente, ou quem quer que esteja no lugar em que eles estão. O pronome ‘on’<sup>50</sup> contribui para o efeito de ambiguidade. Mais adiante, a percepção é claramente de Emma, que procura reconhecer sua casa. Em seguida, o comentário do narrador embute a sugestão de um juízo de valor, que parece se relacionar a Emma: até então, Yonville não tinha parecido a ela uma cidade tão pequena. A percepção é de Emma, mas o sujeito da frase é *ce pauvre village*, Yonville. Depois, a perspectiva se relaciona à altura do lugar e o sujeito da frase é o vale. O narrador informa que ‘Do alto, onde eles estavam, o vale parecia um lago’. A análise sintática do texto evidencia uma alternância entre personagens, animais e elementos da paisagem para a função de sujeito nessas orações em que os verbos indicam uma percepção.

Jacques Neefs se refere à frequência com que Flaubert constrói esse jogo de deslocamento da percepção, envolvendo personagens em um espaço, movimentos, dilatação ou restrição do campo espacial, presença de objetos, contornos de uma visão.<sup>51</sup> O efeito que Flaubert constrói evidencia a crise da onisciência de um tipo de narrador que centraliza e unifica o ponto de vista.

---

<sup>50</sup> O pronome ‘on’ tanto pode marcar uma indeterminação do sujeito como representar a primeira pessoa do plural, na qual se inclui o enunciator.

<sup>51</sup> NEEFS, Jacques. *Descriptions de l'espace et espaces de socialité*. In: *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*. Paris: CDU-SEDES, 1981, p. 112.

Acompanhando a mudança de perspectiva da narração, a atenção do leitor se move: o leitor segue, primeiro, a ação dos cavalos (eles empurram as pinhas no chão), depois, o olhar de Emma.

*À côté, sur la pelouse, entre les sapins, une lumière brune circulait dans l'atmosphère tiède. [...] et, du bout de leurs fers, en marchant, les chevaux poussaient devant eux des pommes de pin tombées. [...]*

*Rodolphe et Emma suivirent ainsi la lisière du bois. Elle se détournait de temps à d'autre, afin d'éviter son regard, et alors, elle ne voyait que les troncs de sapins alignés, dont la succession continue l'étourdissait un peu. Les chevaux soufflaient. Le cuir des selles craquait.<sup>52</sup>*

São sujeitos de oração nesse fragmento de texto: uma luz (que circula na atmosfera), os cavalos, Rodolphe e Emma, ela (Emma), o couro das celas (que estalam). Pode-se entender que os personagens escutam o estalar do couro, mas o fato é narrado sem passar pela percepção direta de nenhum personagem, o que, de certo modo, dá um destaque para o objeto, as celas, sem uma motivação particular. A respeito da atividade das coisas e dos animais que, frequentemente, são o sujeito de frases de Flaubert, Proust destaca a variedade de verbos que expressam ações de animais no texto de *Madame Bovary* sobre a feira agrícola. Segundo Proust, a variedade de verbos se estende aos homens que, nessa visão contínua, homogênea, são, juntamente com as coisas, somente uma ilusão a descrever.<sup>53</sup> Chama a atenção na primeira frase do texto transcrito acima a referência à luz que circula. Flaubert empregou o mesmo verbo na carta que analisei antes, ao se referir à delícia de circular em meio a sua criação. Circula a luz, circula Flaubert, circula o foco narrativo, circulam reflexões, pensamentos, palavras e expressões, que se movem de cartas e relatos de viagem para os manuscritos.

<sup>52</sup> FLAUBERT, G. [1857]. *Madame Bovary*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 174 e 175.

<sup>53</sup> PROUST, Marcel. *À propos du "style" de Flaubert* (La Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> janvier 1920). In: *Gustave Flaubert, Mémoire de la critique*. Org. Didier Philippot, Paris: PUPS, 2006, p. 735 e 736.



Sptizer chama a atenção para o desvio estilístico de um escritor em relação à norma geral. Segundo Sptizer, tal desvio deve representar uma mutação na alma de uma época, que o escritor transcreve em uma forma linguística necessariamente nova. O vigor do pensamento e a sensibilidade se inscrevem na linguagem, a criatividade mental se torna criatividade linguística.<sup>54</sup>

Grande parte da crítica francesa, inclusive da crítica contemporânea, situa Flaubert em relação a outros escritores do século XIX denominados como realistas. A palavra abrange uma gama de conceitos e ideias, não necessariamente convergentes. Significa para determinados críticos uma categoria estética, para outros, um movimento literário, que começa com Balzac, segue com Flaubert, até chegar ao naturalismo. Philippe Dufour situa a provável origem do termo em um artigo do *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, de 1826<sup>55</sup>. O artigo se refere ao nascimento de uma categoria estética ou poética, que conduz a uma imitação fiel não de obras-primas literárias, mas do que a natureza oferece. Em editorial anônimo, a revista se coloca adiante da disputa entre clássicos e românticos. Tal disputa opunha a representação do belo e de valores idealizados, modelo consagrado pela academia, ao contato com o mundo, proposto pelos românticos. O significado estético do termo realismo se precisa nos anos 1830, enquanto Stendhal e Balzac escrevem suas obras. Balzac concebe seus personagens como tipos, ele representa a mentalidade e a vida cotidiana, o que pode ser encontrado na sociedade em que vive.<sup>56</sup> Este é o modo como enuncia seu objetivo para os vários livros que compõem a *Comédie Humaine*:

*En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société,*

<sup>54</sup> SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard / Tel, 2005 (1970), p. 54 e 57.

<sup>55</sup> *Mercure du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. XIII, de 1826. Trata-se da primeira ocorrência indicada pelo *Trésor de la langue française*. DUFOUR, Philippe. *Le réalisme*. Paris: PUF, 1998, p. 2.

<sup>56</sup> DUFOUR, Philippe. *Le réalisme*. Paris: PUF, 1998, p. 2 e 4.

*en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs.*<sup>57</sup>

Segundo Sylvie Thorel-Cailleteau, o realismo transforma a banalidade do mundo em objeto estético, a arte realista coloca a função referencial da linguagem em primeiro plano, mas submete essa função ao poético. Thorel-Cailleteau aborda a perversão da função referencial, tensões e contradições que caracterizam o discurso realista em seus princípios, tais como a transparência e a utopia da língua nomenclatura<sup>58</sup>.

Vários críticos contemporâneos partem da hipótese que, enquanto categoria estética, o realismo nasce de uma questão colocada pela história, a obra realista quer compreender o que acontece, especialmente depois da Revolução Francesa, quando surge uma nova sociedade e se constitui um novo modo de pensar e representar o real. Dufour define que o realismo pensa seu tempo, contra seu tempo. Trata-se de uma sociologia crítica, o realismo confronta a história. A história não é um simples pano de fundo, que colabora para a verossimilhança e ilusão referencial. Pelo modo como Dufour entende o realismo, o termo não se confunde com *mimesis*. O realismo critica a imitação seletiva, idealizada, coloca em questão as funções de ensinar e agradar das Belas Letras e Belas Artes. Thorel-Cailleteau atribui o escândalo que causam os quadros de Courbet, em 1848, ao contraste entre os temas tratados e a gradeza do formato. O realismo afeta valores, proporções, hierarquias.<sup>59</sup> Sobre o quadro *Dejeuner sur l'herbe*, de Manet, de 1863, Dufour lembra que o público do século XIX reage negativamente à nudez do corpo contemporâneo, o nu burguês. Contra a arte por encomenda, a pintura e o romance

---

<sup>57</sup> BALZAC, Honoré de. *(L')avant-propos de la Comédie humaine*. Paris, juillet 1842. Document électronique fourni par les éditions Acamedia. <http://gallica.bnf.fr>

<sup>58</sup> THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Panorama de la littérature française. Réalisme et Naturalisme*. Paris : Hachette, 1998, p. 24 e 35.

<sup>59</sup> THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Panorama de la littérature française. Réalisme et Naturalisme*. Paris : Hachette, 1998, p. 61 e 63.

realista representam o burguês e a arte de maneira crítica. O debate se estende em artigos e processos judiciais, associando questões estéticas, éticas (ou morais) e políticas.<sup>60</sup> Referindo-se aos quadros *Dejeuner sur l'herbe* e *Olympia*, Foucault escreve que, mais do que contestar Raphael e Vélaquez, Manet estabelece uma nova relação da pintura com ela mesma.<sup>61</sup> O nu nesses dois quadros de Manet traz o diálogo crítico com o classicismo para dentro da tela. A beleza do nu era um valor clássico. Deslocado do contexto clássico, o nu foi alvo de protesto. A nova linguagem, tanto na pintura quanto na literatura, causou estranhamento ao público. O processo judicial contra Flaubert por causa do romance *Madame Bovary* foi de ordem moral, ainda que o tema adultério fosse frequente, na época. Nos dois exemplos, de Manet e Flaubert, o debate em torno da primeira recepção dessas obras se desvia do campo da forma, gênero e convenções. Debate-se menos o estranhamento em relação à inovação de linguagem, e mais o que foi considerado como atentado à moral.

Não há neste estudo qualquer intenção de privilegiar a relação entre uma obra e o momento histórico em que surgiu. Interessa, no entanto, considerar a multiplicidade de respostas a questionamentos que se relacionam à história literária e, de um modo geral, ao que perpassa uma circunstância, uma época, um espaço ou sociedade. Abordo a crítica de Zola, em relação a Flaubert, não para discutir naturalismo e realismo, ou tratar da apreensão do real e sua representação, mas para situar Flaubert dentro da história literária. Os princípios do romance naturalista, que Zola defende, se assentam sobre observação e análise. Influenciado pelo positivismo, ele opõe o que chama de senso do real e imaginação. Segundo Zola, “todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real”, para representar a comédia

---

<sup>60</sup> DUFOUR, Philippe. *Le réalisme*. Paris: PUF, 1998, p. 7 a 9, 15, 20, 25, 26, 63, 64, 69 e 317.

<sup>61</sup> FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. (Paru originellement dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 59, mars 1967). In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et... *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 107.

humana com naturalidade. O plano da obra resulta de documentos que visam a objetividade. A imaginação torna-se dedução, intuição. Mesmo reconhecendo a originalidade da expressão pessoal, Zola se atém à ideia de reproduzir o real a partir de observação e método. Para ele, o romancista e o crítico partem da realidade do meio e da verdade, o método de construção é o mesmo. “O crítico age sobre um escritor para conhecer suas obras como o romancista age sobre um personagem para conhecer seus atos.” Para Zola, a descrição na obra de Flaubert é pintura necessária do meio, que completa ou explica o personagem. Atribui o talento de Flaubert não ao que o escritor imagina, mas ao que reproduz com intensidade. Próximo a teorias que condicionam o homem ao meio e à posição crítica de Sainte-Beuve e Taine, que explicam a obra pelo homem, Zola atribui grande importância às circunstâncias. Difere de Taine, entretanto, ao abordar o que diz respeito ao ponto de vista, o que é percebido no romance pelo olhar do protagonista ou de um personagem, o realismo subjetivo, que Flaubert realiza em sua obra.<sup>62</sup> Essa breve exposição se atém a um único ensaio crítico de Zola intitulado *O senso do real*. Trata-se de uma tentativa de cercear a reflexão desse autor em relação a procedimentos de criação literária. De modo simplificado, sem confrontar as ideias do ensaio com os romances de Zola, para efeito desse estudo, interessa que Flaubert recusou o enquadramento em relação a esses princípios. Zola parece não reconhecer o papel da pesquisa e de documentos como apoio ao processo imaginativo de Flaubert que, com toda a liberdade, se afasta de referentes, transforma materiais e experiências. Ele está longe de opor real e imaginação, e se sacrifica um em benefício do outro, prevalece a imaginação. Faz parte deste estudo examinar justamente o fantasmagórico em *L'Éducation sentimentale*. A fantasmagoria, ou o que procede da imaginação, perpassa toda a obra de Flaubert. Todos os protagonistas de seus romances

---

<sup>62</sup> ZOLA, Emile. *O senso do real*. [1878] In: *Do romance*. São Paulo: EDUSP / Imaginário, 1995, p. 23, 24, 28, 39,

ambientados na sociedade burguesa do século XIX misturam fantasia e realidade. A imaginação desses personagens se manifesta como um excesso.

Convém lembrar que, enquanto preparava os primeiros planos para *L'Éducation sentimentale* e *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert explorou elementos do fantástico e do maravilhoso, tais como seres sobrenaturais (gnomos e fadas) na peça *Château de cœurs*, que escreveu em colaboração com Louis Bouilhet e Charles Osmoy. A peça, de 1863, só foi publicada em 1880, em *La vie moderne*. Segundo Caminiti Pennarola, Flaubert pretendia fazer uma *féerie* filosófica, que se aproximasse do modelo de Voltaire.<sup>63</sup>

De modo geral, o realismo literário se definiu mais por seu conteúdo do que por sua técnica. O real na literatura foi primeiro o prosaico, o trivial. Até recentemente, não se colocava em dúvida que a literatura copiasse algo, como se houvesse de um lado o real e de outro a linguagem, como se um antecedesse o outro.

Segundo Barthes, o trabalho derivado de Flaubert produziu uma escritura adaptada ao desenho da escola naturalista, a escritura de Maupassant, Zola e Daudet. Essa escritura realista combina signos formais da literatura (passado simples, estilo indireto, ritmo) e signos não menos formais do realismo (linguagem popular, dialetos etc.). Trata-se, portanto, de uma escritura artificial, carregada de signos que denunciam sua fabricação, explica Barthes. Há na estética naturalista uma convenção do real. Paradoxalmente, a escola naturalista produziu uma arte que dá significado à convenção literária. A escritura realista procura expressar uma realidade inerte. Para Barthes, a literatura é linguagem, portanto palavras, descontinuidade, seleção, recorte, escolha, categorização, uma lógica especial. As palavras têm valores, têm um

---

41 e 46.

<sup>63</sup> CAMINITI PENNAROLA, Lea. *Le genre de la féerie dans le théâtre de Flaubert*. In: *Flaubert et la théorie littéraire: en hommage à Claudine Gothot-Mersch*. Bruxelles: Fac. Universitaires Saint-Louis, 2005, p. 285 a 287 e 291.

passado. Em muitas circunstâncias, o sentido de uma palavra nasce menos da relação com o objeto que ela significa do que da sua relação com outras palavras, ao mesmo tempo próximas e diferentes, e é precisamente nessa zona de *signification seconde* que se desenvolve a literatura. Ou seja, em relação aos objetos, a literatura é constitutivamente irrealista; longe de ser cópia do real, a literatura é, ao contrário, a consciência mesma do irreal da linguagem. O traço comum aos múltiplos aspectos que o real oferece para a literatura (psicológico, teológico, social, histórico, político ou imaginário) é parecer penetrado de sentido: uma paixão, um erro, um conflito, um sonho. De modo geral, ao longo da história literária e até a atualidade, a literatura significa, e trata predominantemente o mundo de relações humanas. Nos séculos XVIII e XIX, as coisas e os objetos remetem a um estado de alma (paisagem romântica) ou a alguma miséria social (detalhe realista). Em *Les Liaisons Dangereuses*, por exemplo, uma harpa serve para esconder um bilhete de amor. Barthes escreve que só conhecemos o real sob a forma de efeitos (mundo físico), funções (mundo social) ou fantasmas (mundo cultural). Em um ensaio sobre Robbe-Grillet de 1961, Barthes aborda a presença e a função dos objetos na narrativa romanesca contemporânea. Ele provoca a reflexão a respeito de questões tais como se o escritor pode e deve descrever um objeto sem que este remeta a algo humano e em quê a maneira como é descrito modifica o sentido da história, a consistência do personagem, a relação mesma com a ideia de literatura. Segundo a resposta a essas questões, Barthes escreve que há dois Robbe-Grillet. De um lado, um Robbe-Grillet das coisas imediatas, destruidor do sentido: o romancista purifica as coisas do sentido que os homens depositam incessantemente sobre elas por meio da descrição. Segundo Barthes, Robbe-Grillet produz descrições suficientemente geométricas para desencorajar o sentido poético e suficientemente minuciosas para cortar a fascinação da

---

narrativa. Do outro lado, estaria o Robbe-Grillet das coisas mediatas, criador de sentido. Barthes escreve que as regras da linguagem literária não se conformam (ou não se submetem) ao real e sim ao sistema de signos fixado pelo autor. A obra literária é um sistema semântico particular, um sistema de signos.<sup>64</sup> Em diálogo com Barthes, Gérard Genette escreve que as descrições não motivadas de Robbe-Grillet apagam a significação, os objetos conduzem o enredo e os personagens a um silêncio da significação. Genette reconhece no estilo descritivo de Flaubert a semelhança a Robbe-Grillet em relação a um aspecto, o entrelaçamento de signos que se interpõe ao universo de sentidos. Segundo Genette, ao descrever o acessório, fascinado por alguma circunstância material, Flaubert desfaz uma linguagem e instaura um silêncio.<sup>65</sup>

Rancière se refere à descrição do boné de Charles em *Madame Bovary* para escrever a respeito do jogo da descrição romanesca, ‘o leitor vê sem ver’. A linguagem não ordena o visível do pensamento segundo a economia representativa. O amontoado de elementos que compõem a descrição do boné de Charles não pode representar nenhuma espécie de boné existente, o acúmulo exclui a possibilidade de identificação com qualquer boné real. Rancière cita Burke para abordar a modernidade e a força das palavras ‘*qui affectent sans faire voir*’, o ver que não está a serviço da representação.<sup>66</sup>

### 2.3 O espaço social no espaço da cidade

A observação do meio é prática comum aos escritores do século XIX. Ao descrever o espaço, Victor Hugo também representa a privação dos pobres, a miséria. No prefácio da *Comédie Humaine*, Balzac se refere a *milieu* como meio físico, histórico e social. No fim do

---

<sup>64</sup> BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 53, 54, 163, 164, 198, 199 e 255 a 257.

século XIX e entrada do século XX, Proust ainda lida com essa herança, as relações entre espaço físico, histórico e social. O narrador proustiano vive o *côté de Guermantes* e o *côté de chez Swann* como espaços que não se encontram.

Ao longo dos primeiros capítulos de *L'Éducation sentimentale*, vários personagens são apresentados com nome e endereço, às vezes, trocam cartões de visita com o endereço. No início do romance, M. Arnoux mora na rua de Choiseul, atual *II<sup>e</sup> arrondissement*, perto do *boulevard* Montmartre. O banqueiro Dambreuse mora na rua d'Anjou, *faubourg* Saint-Honoré, atual *VIII<sup>e</sup> arrondissement*, bairro em expansão, na época, lugar da burguesia de negócios, distante da nobreza do *faubourg* Saint-Germain. Ao mudar para Paris, Frédéric mora primeiro em um quarto de hotel, na rua Saint-Hyacinthe, atualmente rua Paillet, no Quartier Latin, perto da Escola de Direito, onde estuda. No mesmo bairro, em uma pensão burguesa, na rua Saint-Jacques, mora Batiste Martinon, que estuda com Frédéric. O endereço é um dos elementos importantes na composição da identidade dos personagens. A mudança de endereço corresponde a uma mudança de posição social. Do Quartier Latin, Frédéric vai para o *quai* Napoléon, atualmente cais das Flores, na *île de la Cité*. Concluído o curso de direito, sem dinheiro, atendendo a súplicas e desejo da mãe, Frédéric volta a morar com ela, em Nogent. Ao receber a herança do tio, se estabelece novamente em Paris, em um hotel na rua Rumford, atual *boulevard* Malesherbes, *faubourg* Saint-Honoré.<sup>67</sup> Assim, em um dado momento no romance, Frédéric, o casal Dambreuse e o casal Arnoux moram na área constituída pelas ruas Rumford, Anjou e Choiseul. Residem nessa área, na época do romance, os membros da nova burguesia, uma

---

<sup>65</sup> GENETTE, Gérard. *Silêncios de Flaubert*. In: *Figuras*. (*Silences de Flaubert*. In: *Figures*. Paris: Seuil, 1966). São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 228 a 230.

<sup>66</sup> RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*. Paris: Hachette, 2005 (1998), p. 98.

<sup>67</sup> Referências topográficas: DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. *Dossier topographique*. In: FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 580 a 585; LECLERC, Yvan. *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 71 a 74.



população heterogênea, em ascensão, que se opõe à antiga aristocracia do *faubourg* Saint-Germain. Flaubert representa a enorme distância social entre os diversos grupos que compõem a burguesia. M. Dambreuse, por exemplo, prefere abandonar o título de conde para se dedicar aos negócios e à política, enquanto Frédéric ascende à burguesia ao receber a herança do tio.

Bourdieu localiza as trajetórias ascendentes e descendentes dos personagens no espaço estruturado da cidade, conforme a hierarquia social. Ele faz uso de palavras que remetem a indicadores espaciais, tais como trajetória, posição e distância, para abordar o espaço social de *L'Éducation sentimentale*. Situa os personagens em um campo de poder em torno de dois polos. De um lado, o casal Arnoux, de outro, o casal Dambreuse. De um lado, a arte e a política, de outro, a política e os negócios. As ligações entre poder econômico e político se estreitam, nessa época, em que o poder do dinheiro se afirma. Favorecidos pela expansão industrial do Segundo Império, industriais e homens de negócios se fazem representar ou ocupam cargos políticos. Bourdieu explica que, na representação do espaço social de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert relaciona, também por oposição, o mundo dos negócios, o da arte e o dos estudantes, sem tratar de maneira direta da oposição entre as classes populares e a antiga aristocracia do *faubourg* Saint-Germain (que Balzac evoca com frequência em suas obras). A descrição dos eventos revolucionários de 1848 se concentra em alguns bairros, os mesmos que são constantemente evocados ao longo do romance. Flaubert descreve os primeiros incidentes no *quartier* Latin e o tumulto no Palais-Royal, por exemplo, sem fazer qualquer referência a eventos decisivos que ocorrem em outras zonas da cidade, excluídas do romance. Dussardier é o único representante das classes populares. Ele mora primeiro na *rue* de Cléry. Frédéric passa por esse bairro, pela *rue*

---

du Coq-Héron, quando volta a Paris, vindo de Nogent.<sup>68</sup> Em *L'Éducation sentimentale*, esta é a única descrição da periferia de Paris:

[...] *Au loin, de hautes cheminées d'usines fumaient. Puis on tourna dans Ivry. On monta une rue; tout à coup il aperçut le dôme du Panthéon.*

*La plaine, bouleversée, semblait de vagues ruines. [...] des établissements de produits chimiques alternaient avec des chantiers de marchands de bois. De hautes portes, comme il y en a dans les fermes, laissaient voir, par leurs battants entrouverts, l'intérieur d'ignobles cours pleines d'immondices, avec des flaques d'eau sale au milieu. [...] Des affiches couvraient l'angle des murs, et, aux trois quarts déchirées tremblaient au vent comme des guernilles. Des ouvriers en blouse passaient, et des haquets de brasseurs, des fourgons de blanchisseuses, des carrioles de bouchers; une pluie fine tombait, il faisait froid, le ciel était pâle, mais deux yeux qui valaient pour lui le soleil resplendissaient derrière la brume.<sup>69</sup>*

No volume III da obra *Histoire de la Seconde République française*, publicada entre 1854 e 1856, Hippolyte Castille explica a topografia social de Paris durante as jornadas de junho como cisão entre ricos e pobres.<sup>70</sup> Oehler cita os testemunhos de viajantes reunidos por Castille para abordar o contraste entre a Paris elegante e iluminada dos bulevares e a parte oriental da cidade, bombardeada em 1848, que ele chama de metrópole da miséria.<sup>71</sup> Marx descreve os acontecimentos de junho de 1848 como tragédia sangrenta entre capital e trabalho assalariado, o início da luta de classes da era industrial. Oehler parte do diagnóstico marxista clássico, de que o massacre parisiense marca o fim da possibilidade de unir extremos em uma bandeira só na luta contra a tirania. Segundo Oehler, Flaubert critica a consciência burguesa e discursos ideológicos. Ele rebate Sartre que, em *O idiota da família*, censura Flaubert por deformar a realidade social da

<sup>68</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998 (1992), p. 22, 23, 77, 78, 81, 86 e 87.

<sup>69</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 172 e 173.

<sup>70</sup> CASTILLE, Hippolyte. *Histoire de la Seconde République française*. Vol. III. [1854-56].

<sup>71</sup> OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. (Publicado na Alemanha em 1988). Companhia das Letras, 1999, p. 100.

época.<sup>72</sup> Oehler alinha-se a uma corrente crítica de natureza sociológica marxista, que faz cair sobre *L'Éducation sentimentale* o peso da história.

A leitura de Flaubert possibilita discussão e análise em diferentes direções. Não há espaço nesta pesquisa para avançar a discussão com a crítica marxista. E não interessa, no âmbito deste trabalho, discutir qualquer tipo de analogia entre intriga amorosa e política, nem correspondências alegóricas em relação aos eventos e personagens de *L'Éducation sentimentale*. Destaco do que Oehler escreveu sobre *L'Éducation sentimentale* somente um aspecto que está longe de ser central em sua crítica, um aspecto pelo qual Oehler passa muito rapidamente na análise que faz da viagem de Frédéric e Rosanette a Fontainebleau, durante a semana trágica de junho de 1848, o comentário de que Frédéric ‘devora belas imagens e consome eras de signos sensíveis’.<sup>73</sup> Tal comentário abre um outro viés de análise, pouco explorado pela crítica de tendência sociológica. Flaubert põe em movimento em sua literatura um arcabouço de imagens e signos. Trata-se de um procedimento de fabricação. A voracidade, comparável ao ato físico de ingerir, se aplica ao personagem, Frédéric, e ao escritor, Flaubert, que se nutrem de imagens. No caso de Flaubert, por meio de leituras, pesquisa e memória de viagens. No caso do personagem, principalmente por meio de caminhadas pela cidade. Do ato de devorar imagens, comum ao personagem e ao escritor, resulta uma literatura que, de certo modo, figura a *rêverie* do escritor. E no ato de leitura, é o leitor quem devora imagens.

Flaubert trabalha como um cientista, ele lê tudo o que encontra a respeito do que escreve, inclusive tratados científicos. Ele viaja, faz pesquisas etc., mas seu olhar não é o do cientista, e sim o do poeta que transfigura o que observa, misturando a observação pautada pela experiência

---

<sup>72</sup> OEHLER, Dolf. *O fracasso de 1848*. (Texto publicado originalmente como "L'échec de 1848" na revista *L'Arc* nº 79, 1980). Tradução de Samuel Titan Jr. p. 13 a 34. In: *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosaknaify, 2004, p. 13.

<sup>73</sup> OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. (Publicado na Alemanha em 1988). São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 339.

à observação informada pela ciência. Flaubert dá visibilidade ao que atravessa o espaço social, inventando uma experiência sensível do espaço. Neefs escreve que, em *L'Éducation sentimentale*, lugares, gestos e fatos têm a consistência de experiências, percepções.<sup>74</sup> Ao longo desta dissertação, analiso como Flaubert desconstrói princípios da representação realista do espaço. Isso acontece tanto pelo modo como Flaubert faz uso da gramática nas descrições do espaço imaginado por personagens, com o tempo dos verbos no modo condicional, por exemplo, como também pela maneira como acrescenta à paisagem elementos que correspondem a devaneios e alucinação.

#### **2.4 Discursos sociais e o clichê; espaço de biblioteca**

Flaubert articula discursos de poder, do saber e escritura. Por vezes, cita autores e cientistas, localizando a origem dos discursos que reproduz, mas na maior parte das vezes não faz isso. Mais frequentemente, faz circular pela boca de personagens ideias amalgamadas, em um processo de apropriação e transformação dos discursos que circulam na época. Mistura discurso científico a discursos sociais de toda espécie, discussões éticas e políticas. Ele assimila enunciados científicos e técnicos, vocabulário especializado e expressões correspondentes, em um procedimento de ficcionalização do saber, a serviço da escritura romanesca. O mesmo processo de ficcionalização ocorre em relação a temas religiosos. Ao escrever sobre a vida dos santos, por exemplo, Flaubert explora a sensorialidade, subverte as regras da hagiografia. Como romancista, ao reinterpretar temas da Bíblia, faz acréscimos, distorce eventos conhecidos da

---

<sup>74</sup> NEEFS, Jacques. *Descriptions de l'espace et espaces de socialité*. In: *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*. Paris: CDU-SEDES, 1981, p. 122.

tradição cristã. Ele manipula a matéria religiosa e o discurso científico, dando a esses elementos o tratamento de material literário.

Herschberg-Pierrot chama a atenção para uma nota em roteiro de *Bouvard et Pécuchet*, no *carnet* 19, datada de 1863<sup>75</sup>: “*Intercaler dans la 3<sup>e</sup> partie: Le Dictionnaire des idées reçues, L’Histoire de l’art officiel, par fragments typiques.*” Ela comenta que o segundo volume de *Bouvard et Pécuchet* teria por objetivo desorganizar os saberes e sublinhar os dogmatismos, com a cópia de citações dos autores consultados para a redação do primeiro volume fora de seus contextos e domínio de referência, evidenciando contradições.<sup>76</sup>

Em sua construção literária, Flaubert incorpora e transforma elementos que provêm de pesquisa, leitura, observação, experiência e memória. Na sua imaginação e espaço criativo, se misturam elementos diversos, sobretudo a paixão que não se concretiza, aspirações e preocupações políticas, e um imenso repertório de leituras. A paixão de um jovem por uma mulher casada, o relacionamento com mulheres mundanas e o adultério são temas frequentes na literatura da época. Flaubert não somente retoma esses temas como explicita referências literárias. Deslauriers, em diálogo com Frédéric, por exemplo, faz referência a Rastignac, personagem recorrente dos romances parisienses de Balzac.<sup>77</sup> Deslauriers espera ascender socialmente por uma série de ações encadeadas, fórmula que, conforme lembra Leclerc, descreve não só o funcionamento da *Comédie Humaine*, como também a técnica de Balzac.<sup>78</sup> Tal como Emma Bovary, que se identifica com as heroínas dos romances que lê, e que constitui sua visão de mundo a partir de certo tipo de leitura, as ideias de Deslauriers sobre a vida parisiense

<sup>75</sup> FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet, carnet 19, Carnets*, p. 273.

<sup>76</sup> HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Introduction*. In: FLAUBERT, G. *Le Dictionnaire des idées reçues* (posth., 1911) et *Le Catalogue des idées chic*. Paris: Le Livre de Poche, 1997, p. 10 e 11.

<sup>77</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale*. (Paris: Michel Lévy, 1869). Paris: GF Flammarion, 2001, p. 68.

<sup>78</sup> LECLERC, Yvan. *Gustave Flaubert. L’Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p. 51.

correspondem ao que lê nos romances de Balzac. Trata-se de uma maneira intertextual de construir os personagens. O imaginário de Emma Bovary é povoado de lugares comuns do romantismo, imagens da literatura romântica. Ela é habitada por ficções e age seguindo modelos da ficção, base para suas paixões e desejos. As leituras levam Emma ao devaneio, ela procura a felicidade em emoções e se nutre de fantasia. Transpõe para a vida imagens passionais de *keepsakes* – as ilustrações desses romances associam suspiros ao luar, abraços e lágrimas a lugares, tais como o terraço de um castelo ou um chalé nas montanhas. Emma coleciona estereótipos da moda. Seus sonhos correspondem a representações da época, estereótipos de linguagem, imagens banais, convencionais. Emma está rodeada de mediocridade: Charles, os pequenos burgueses, o ambiente provinciano. O narrador de *Madame Bovary* se refere a *les idées de tout le monde*, de Charles: “*La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d’émotion, de rire ou de rêverie.*”<sup>79</sup> A mediocridade se identifica a um lugar, a província. A felicidade e as paixões se localizam fora da província: “*Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur [...].*”<sup>80</sup> Para Emma, morar em uma cidade um pouco maior corresponde ao início de uma nova vida, “*Elle ne croyait pas que les choses puissent se représenter les mêmes à des places différentes, et, puisque la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur.*”<sup>81</sup>

Já no primeiro romance intitulado *L’Éducation sentimentale*, de 1845, Flaubert lida de maneira crítica com estereótipos da literatura. Um dos personagens secundários “*avait extrait des keepsakes beaucoup de pièces de vers sur la chute de feuilles, sur un baiser, sur la rêverie, sur*

<sup>79</sup> FLAUBERT, G. (1857). *Madame Bovary*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 44.

<sup>80</sup> FLAUBERT, G. (1857). *Madame Bovary*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 43.

<sup>81</sup> FLAUBERT, G. (1857). *Madame Bovary*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 93.

*des cheveux, et il les copiait dans un bel album tout neuf.*”<sup>82</sup> O narrador estabelece um discurso sobre o discurso dos personagens. “*Dans leurs discours sur les choses de ce monde, Mme Renaud parlait beaucoup des tendres sentiments et des affections du coeur; Henry, de la beauté et de la bravoure.*”<sup>83</sup> O discurso do narrador se estrutura como uma espécie de discurso crítico, ele apresenta uma amostra do que os amantes dizem e escrevem um para o outro, também explica com um exemplo um detalhe relativo ao bilhete de Mme Renaud, o significado de uma palavra.

*Voici quelques échantillons de ceux qu’ Henry et Mme Renaud s’échangeaient:  
 “Je t’ai rêvé cette nuit, j’ai été heureuse, et toi? Il sortira tantôt, à trois heures.”  
 Ce mot il signifie toujours le mari, le tyran, la maladie à éviter. Exemple: prenez garde  
 à vous, il nous surveille [...]*<sup>84</sup>

Flaubert trabalha com o já dito e já escrito. Séginger destaca que o texto de Flaubert remete a um novo tipo de referente: a palavra social e os livros.

*Il sait jouer de cette appartenance des mots à des discours antérieurs lorsqu’il veut pasticher un langage ou faire entendre une voix dans une autre.*<sup>85</sup>  
*Il oriente ainsi l’attention vers les modèles littéraires, les schèmes culturels et les discours sociaux qui informent toute perception et sous-tendent nos façons de voir et d’interpréter le monde.*<sup>86</sup>

Segundo Dufour:

*[...] le réalisme ne représente pas le réel, mais les discours sur le réel (les idéologies qui se prétendent chacune la Verité).*<sup>87</sup>  
*S’affronter au contemporain, tel est le parti pris esthétique du réalisme.*<sup>88</sup>

<sup>82</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale. Première version.* (Paris, 1910). Paris: Garnier-Flammarion, 1980, p. 95.

<sup>83</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale. Première version.* (Paris, 1910). Paris: Garnier-Flammarion, 1980, p. 93.

<sup>84</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale. Première version.* (Paris, 1910). Paris: Garnier-Flammarion, 1980, p. 104.

<sup>85</sup> SÉGINGER, G. *Flaubert – Une éthique de l’art pur.* Paris: Sedes/HER, 2000, p. 161.

<sup>86</sup> SÉGINGER, G. *Flaubert – Une éthique de l’art pur.* Paris: Sedes/HER, 2000, p. 169.

<sup>87</sup> DUFOUR, Philippe. *Le réalisme.* Paris: PUF, 1998, p. 91.

Seguindo a mesma direção, Séginger escreve:

*Ce n'est pas l'origine du sujet (réel ou inventé) qui importe mais la puissance avec laquelle il s'impose et s'organise pour l'écrivain.*<sup>89</sup> “*La bêtise plus que le monde, les discours plus que le réel retiennent l'attention du jeune Flaubert.*”<sup>90</sup>

Dufour analisa na representação de discursos sociais a crítica de Flaubert à perversão retórica da palavra. Flaubert relaciona a voz da opinião pública à ideia democrática de fabricar maiorias (o número confere autoridade às propostas). Na fala de um personagem secundário, o clichê corresponde a uma fala coletiva. Eco de rumores e interesses de classe, o personagem fala a fala de outros, exemplifica a fala coletiva. O clichê é unívoco, unidimensional, esvazia os problemas. É o não pensado e produz o não pensado. Tem força de anestesia e poder de controle, *‘tout est dit, il ne reste plus rien à faire’*. Para Flaubert, liberais e socialistas falam a mesma língua, a língua das soluções, da besteira. Do clichê emerge uma significação política, crítica.<sup>91</sup> Bebiano de Almeida lembra que a opinião pública se atualiza por meio da repetição. Besteiras e banalidades presentes na linguagem condensam comportamentos, preconceitos, práticas sociais.<sup>92</sup> Flaubert reduz discursos a conversas banais, ele representa a palavra insignificante, cheia de besteira ou de farsa, diálogos vazios. Leclerc vê nesse procedimento uma crise de sentido: nem o amor nem a revolução se podem dizer.<sup>93</sup>

Anne Herschberg-Pierrot analisa como Flaubert articula e insere um saber pré-construído no que escreve. Enquanto estruturas significativas condensadas, clichê e estereótipo carregam

---

<sup>88</sup> DUFOUR, Philippe. *Le réalisme*. Paris: PUF, 1998, p. 16.

<sup>89</sup> SÉGINGER, G. *Flaubert – Une poétique de l’histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 147.

<sup>90</sup> SÉGINGER, G. *Flaubert – Une éthique de l’art pur*. Paris: Sedes/HER, 2000, p. 21.

<sup>91</sup> DUFOUR, Philippe. *Flaubert et le Pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vicennes - PUV, 1993, p.7, 71,79, 101, 110, 141.

<sup>92</sup> ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. *O aprendizado pelo vento ou o tempo no romance: A Educação sentimental, de Gustave Flaubert*. Dissertação de mestrado defendida em 2003, FFLCH-USP, inédita, p. 89 e 126.

<sup>93</sup> LECLERC, Yvan. *Gustave Flaubert. L’Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p.109.



um sentido, onde conteúdo e forma não se separam, de modo análogo ao que ocorre com provérbios e máximas. Segundo Herschberg-Pierrot, os estereótipos são unidades discursivas inseparáveis do contexto enunciativo, contexto esse que modaliza e torna perceptível o estereótipo. Ela define o clichê como expressões nominais complexas, pré-construídas, que instauram um universo de discurso. O clichê remete a uma construção exterior a seu enunciado. Os elementos do clichê formam um todo indissociável em torno de uma unidade temática. Unidades de frases contendo associações e expressões prontas se inserem em unidades textuais mais amplas, que valem como fórmulas retóricas. Herschberg-Pierrot se refere a Hamon para abordar os clichês como elementos da descrição. A descrição é pré-organizada em relação ao léxico e em relação a um saber do escritor, que se utiliza de paradigmas institucionalizados. Em suas formas discursivas, o escritor articula modelos retóricos e ideológicos de produção de texto, e formas convencionais de construir a narrativa e os personagens.<sup>94</sup>

Flaubert insere o convencional no seu trabalho com a linguagem, de maneira a satirizar o pré-concebido, o *déjà vu*, *déjà lu*. Ele constrói imagens a partir de fragmentos de clichê, imagens ou discursos que representam o lugar-comum e besteiras do mundo burguês. E é na forma descritiva que esses elementos ganham força. Por vezes, Flaubert organiza elementos dramáticos de modo quase ridículo, quase cômico, com traços que podem ser comparados ao que há de grotesco nas caricaturas de Daumier. O efeito só não é cômico porque mais frequentemente o aspecto dramático se sobrepõe.

O termo clichê se populariza com a tipografia; designa a placa com a composição em relevo, que permite a reprodução de exemplares em quantidade. Flaubert problematiza a reprodução de modelos, fazendo dessa reprodução um procedimento hiperbólico e tema que

---

<sup>94</sup> HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Problématiques du cliché. Sur Flaubert*. In: *Poétique, Revue de Théorie et*

perpassa toda sua obra. Ele reproduz o discurso banal, ideias que circulam dissociadas de qualquer reflexão.

Desde a Antiguidade, a tradição retórica constitui uma reserva de lugares comuns, modelos de pensamento e expressão. No século XVIII, a descrição da paisagem assume o estatuto de clichê. Flaubert subverte modelos estabelecidos. Com o emprego extensivo de clichês, ele critica discursos da época, a mentalidade burguesa, a literatura e limitações retóricas, especialmente aquelas associadas a convenções de gêneros literários. A burguesia começa a impor seu pensamento e seu bom senso no século XVIII, quando se aproxima do poder. Flaubert utiliza o nome ‘dicionário de ideias feitas’, ‘*des idées reçues*’, em cartas a Louis Bouilhet, de 4 de setembro e 14 de novembro de 1850, em viagem ao Oriente, e de 5 de julho de 1854. Em *Lettres philosophiques*, de 1734, Voltaire usa o termo ‘*des idées innées*’, em um contexto que opõe ciência e religião. Barthes escreve que Voltaire opõe inteligência e intelectualidade, reduzindo o conflito de ideias a uma espécie de luta maniqueísta entre tolice ou besteira (*bêtise*) e inteligência, assimilando todo sistema à besteira e toda liberdade de espírito à inteligência.<sup>95</sup>

Se, de um modo geral, a literatura tende a se voltar para si mesma, com Flaubert isso se acentua com as referências explícitas que ele faz, em maior ou menor grau, especialmente em *La Tentation de saint Antoine*. Michel Foucault analisa *La Tentation de saint Antoine*, ‘*comme le protocole d’une rêverie libérée*’, ‘*livre où se joue la fiction des livres*’, ‘*une œuvre qui s’étend sur l’espace des livres existants*’. “[...] *en fait de rêves et de délires, on sait maintenant que la Tentation est un monument de savoir méticuleux.*”<sup>96</sup> Foucault aponta para a modernidade da experiência de Flaubert com o fantástico. Ele escreve sobre a experiência no século XIX em

---

*d’Analyse Littéraire*. n. 43 Septembre 1980. Paris: Seuil, p. 335, 336, 338 e 339.

<sup>95</sup> BARTHES, *Le dernier des écrivains heureux*. (1958). In: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964, p. 100.

<sup>96</sup> FOUCAULT, Michel. (1967). *La bibliothèque fantastique* (1ª publicação: *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 59, março 1967). In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et... *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 104.

relação ao que já foi dito, fenômeno de biblioteca, a imaginação que se constitui a partir do saber:

*L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe; on ne porte plus le fantastique dans son cœur; on ne l'attend pas non plus des incongruités de la nature; on le puise à l'exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a eu lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. Sur un mode tout nouveau, le XIX<sup>e</sup> siècle renoue avec une forme d'imagination que la Renaissance avait sans doute connue avant lui, mais qui avait été entre-temps oubliée.<sup>97</sup>*

Em diálogo com Foucault, L. T. da Motta explica que os livros servem à desorientação poética flaubertiana. Como Foucault<sup>98</sup>, Motta trata da relação entre erudição e fantasmagoria. Ao reverter a matéria do mundo em matéria verbal, Flaubert visa a poética. Ele assume como delírio o que pertence ao saber, o livro encerra o alucinatório. “[...] de um lado, esses escritos extraem saber dos livros, de outro, trabalham entre saberes, entre livros, posicionando-se num espaço incerto, em que só ressoam linguagens.”<sup>99</sup> Penso na ideia de que a biblioteca contém o mundo, tal como no conto filosófico de Borges, *A Biblioteca de Babel*, de 1941. E se a biblioteca é tão abrangente, isso se dá pela força da linguagem que, por sua vez, expande o mundo, expande o saber, sentir, ser, perceber, compartilhar etc.; dá nome e nascimento ao que antes não se sabia

<sup>97</sup> FOUCAULT, Michel. (1967). *La bibliothèque fantastique* (1<sup>a</sup> publicação: Cahiers Renaud-Barrault, n<sup>o</sup> 59, março 1967). In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et... *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 106.

<sup>98</sup> “On peut s'étonner que tant de méticulosité érudite laisse une telle impression de fantasmagorie; plus précisément, que Flaubert ait éprouvé lui-même comme vivacité d'une imagination en délire ce qui appartenait d'une façon si manifeste à la patience du savoir.” FOUCAULT, Michel. (1967). *La bibliothèque fantastique* (1<sup>a</sup> publicação: Cahiers Renaud-Barrault, n<sup>o</sup> 59, março 1967). In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et... *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 105.

<sup>99</sup> MOTTA, Leda Tenório. *Lições de Literatura Francesa*. São Paulo: Imago, 1997, p. 90, 93, 95 e 105.

existir porque não tinha nome. E porque não tinha nome não se dava a conhecer. Tal é o poder criativo da linguagem.

## 2.5 Processos de imaginação e produção de imagens

Cito Franklin de Matos para iniciar uma reflexão de ordem estética.

*Ut pictura poesis*, escreveu Horácio retomando Aristóteles: *a poesia, assim como a pintura*, representa as ações e as paixões humanas. Como se dirá mais tarde, porém, não as representa segundo a fantasia do poeta e do pintor, e tampouco de maneira servil, copiando a natureza existente, mas sim de modo ideal, segundo um princípio da retórica clássica, o *electio*. [...] O poeta e o pintor imitam, assim, a *bela natureza*, submetendo as imperfeições do mundo a operações semelhantes às do orador: a *inventio* (invenção), a escolha do argumento, e das grandes linhas da composição; a *dispositio* (disposição), o plano e suas articulações; e a *elocutio* (elocução), o arranjo das palavras, o trabalho do estilo.

Pode-se dizer que esta concepção, que desce do geral ao particular, prevaleceu até o momento em que a beleza deixou de ser uma propriedade objetiva das coisas e se tornou um sentimento experimentado pelo sujeito. Dessa idéia, que surgiu no século XVIII, decorrem duas consequências: antes de mais nada, pintura, poesia e demais artes já não são pensadas no domínio da Retórica, passando a pertencer ao território de uma nova disciplina, a Estética (“*aisthesis*”, em grego, quer dizer “sensação”, “sentimento”) [...] <sup>100</sup>

Ao abordar a questão do belo momento do poeta, que nem sempre coincide com o do pintor, Franklin de Matos lembra o pensamento de Diderot: o pintor deve escolher o momento ‘que agrada aos olhos’ e não aquele que ‘arrebata a imaginação’. Matos explica a análise de Lessing, de 1766, em relação à escultura de mármore da Antiguidade representando Laocoonte e os filhos atacados pela serpente enviada por Apolo. Lessing questiona por que na escultura de Laocoonte a dor do sacerdote troiano se exprime com ‘nobre simplicidade e calma grandeza’ (segundo Winckelmann), em contraste com o ‘grito horroroso’ do Laocoonte de Virgílio. Matos resume a análise de Lessing:

---

<sup>100</sup> MATOS, Franklin de. dobra da capa. In: Lessing, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998 [1766].

[...] os momentos do poeta e do pintor (ou do escultor) não são os mesmos, porque poesia e pintura (e escultura) se distinguem não apenas quanto aos meios, mas igualmente quanto aos objetos. As artes plásticas são artes do espaço e represenam os corpos com suas qualidades visíveis, só imitando ações por intermédio dos corpos, portanto de modo indicativo. Inversamente, a poesia é uma arte do tempo, seu objeto principal é a ação, e apenas por meio desta deve representar os corpos (por isso, Homero não descreve a beleza de Helena, e sim o efeito que provoca sobre a assembléia de anciãos de Tróia).<sup>101</sup>

Segundo Lessing, para as artes plásticas, que representam os corpos em um momento único, e sob um ponto de vista, nenhum momento é mais desfavorável para o jogo da imaginação do que a emoção em seu grau mais alto, para além do qual, não há nada. Mostrar ao olho o extremo significa atar as asas da fantasia. Assim, quando Laocoonte suspira, a imaginação pode escutá-lo gritar.<sup>102</sup>

Para Voltaire e filósofos do século XVIII que se exprimem pela ficção, a arte se confunde com o pensamento. Essa concepção de arte muitas vezes se opõe ao lúdico e ao ornamental.

De extrema atualidade é a reflexão de Hume no texto *Da tragédia*, publicado pela primeira vez em 1757. Ele pensa a tragédia enquanto forma. Sua concepção de arte está ligada às concepções de imaginação e beleza. Para Hume, o objetivo da poesia é agradar com a ajuda das paixões da imaginação, o interesse da obra de arte não está no tema, mas na força de imagens, descrições e paixões em jogo. O tema que une as concepções de arte, imaginação e beleza é o prazer, que nasce da contemplação da obra. O impulso que surge da tristeza, da compaixão e da indignação recebe uma direção nova dos sentimentos de beleza.<sup>103</sup>

No século XIX, a literatura se desvincula do modelo filosófico, muitos escritores passam a se interessar pela construção de imagens visuais. O romantismo possibilita a introspecção, a arte pela arte. De modo geral, o romantismo francês produz imagens a partir da observação, inclusive

<sup>101</sup> MATOS, Franklin de. dobra da capa. In: Lessing, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998 [1766].

<sup>102</sup> LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998 [1766], p. 99 e 100.

<sup>103</sup> HUME, David. *Of Tragedy* [1757], p. 126 a 133. In: *Selected Essays*. Oxford University Press, 1993.

da natureza, e a partir da incursão interior, sofrimento do sujeito. Imagem e paisagem constituem matéria fundamental para a representação. Flaubert lê a poesia do romantismo francês e lê o romantismo alemão. Ele intervém de maneira crítica na imagem. Sua busca pela palavra certa não exclui o lugar comum, critica o clichê fazendo uso do clichê. Em seu trabalho com a linguagem, considera o ritmo, a harmonia da frase e do encadeamento de frases, a sonoridade das palavras, rimas, ressonâncias fônicas. Ele grita o que escreve para experimentar ritmo e sonoridade, as frases passam pelo teste da sua goela, *l'épreuve du gueuloir*. Flaubert pretende alçar a prosa ao nível da poesia. Borges lembra que o epigrama de Mallarmé, “O mundo existe para acabar em um livro”, exprime uma convicção de Flaubert, que se consagra a criar uma obra em prosa puramente estética.<sup>104</sup>

Parece-me crucial a relação do espaço e de sua representação com as questões de imagem e imagética, especialmente nessa época. Philippe Hamon analisa a imagem em suas relações com a literatura, no século XIX. A fotografia em papel, a litografia e a gravura possibilitam mudanças de escala e de pontos de vista, favorecem novos enquadramentos e a atenção para detalhes. A proliferação de imagens provoca mudanças no modo de leitura. Os olhos se movimentam em zigzague, de modo aleatório e mais rápido, ao se folhear um álbum de fotografias, por exemplo. Com a tecnologia de reprodução de imagens, surge uma nova estética literária. O romance de costumes privilegia a justaposição de cenas, detalhes instantâneos, colagens. Trata-se de uma literatura descritiva, formada por imagens, que tendem a se situar em uma topografia precisa.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> BORGES, Jorge Luis. *Flaubert e seu destino exemplar*. In: *Obras completas*, v. 1. São Paulo: Globo, 1998, p. 286 e 287.

<sup>105</sup> HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: José Corti 2007 (2001), p. 14, 33, 38 a 40.

A ambição da burguesia e demais circunstâncias relativas à sociedade francesa, da época, constituem a base da intriga nos romances de Balzac e Zola, o que também ocorre em obras de Flaubert, como *L'Éducation sentimentale* e *Madame Bovary* (com destaque para os desejos de consumo de Emma). O subtítulo *costumes de província*, de *Madame Bovary*, é balzaquiano. Com Balzac, o romance se torna história de costumes, expressão da vida moderna do século XIX. Ele mostra o movimento da sociedade por meio da trajetória de seus personagens e também por meio da descrição do espaço. Segundo Dufour, a descrição se torna uma alegoria das mudanças sociais. Dufour se refere às primeiras páginas de *Illusions perdues*, em que Balzac descreve Angoulême: no alto, o espaço da nobreza e do poder, embaixo, o comércio e o dinheiro, o espaço econômico, em pleno desenvolvimento.<sup>106</sup> Embora Flaubert também represente, de certo modo, ou melhor, do seu modo, a história e mudanças sociais por meio da descrição do espaço, não é essa a questão que analiso mais detidamente nesta pesquisa. O tratamento do espaço é um dos traços que diferencia o trabalho de Flaubert em relação a Balzac e Zola. Isabelle Daunais explica que, diferente do espaço desses autores, o espaço de Flaubert é construção que se assemelha a uma cena. Flaubert valoriza, acima de tudo, o valor estético da imagem. Daunais analisa na obra de Flaubert a representação cênica como modo de tratamento da imagem. Define espaço cênico como um recorte do espaço. O espaço de Flaubert se define enquanto lugar da representação e enquanto lugar de onde se vê. Ela compara a separação entre esses espaços à distância que existe no teatro entre os espectadores e o palco. O palco italiano se afirma na segunda metade do século XIX; a ilusão pressupõe a distância em relação ao espectador, a cisão entre real e representação. Além do efeito de focalização, Daunais destaca

---

<sup>106</sup> DUFOUR, Philippe. *Le réalisme*. Paris: PUF, 1998, p. 24.

que as imagens transformam a ação em visão e a narrativa em teatro. A forma do teatro – que Flaubert escreve pouco – marca sua obra.<sup>107</sup>

Samuel Titan Júnior analisa, no início de *Herodíade*, como a descrição cria um efeito teatral e também uma impressão de movimento, das montanhas do Mar Morto em direção ao palácio de Herodes Antipas.<sup>108</sup> Um caminho leva às muralhas do palácio e depois ao terraço onde está Herodes. Gradualmente, a descrição panorâmica converge para Herodes, como se uma lente fechasse o ângulo de visão, trazendo o foco para Herodes. A partir desse ponto, a descrição contempla o olhar de Herodes em direção às montanhas. Há uma nova descrição da paisagem, entremeada por frases que explicitam o olhar de Herodes: “[...] o tetrarca Herodes Antipas veio se debruçar ali e se pôs a olhar.” “O tetrarca desviou a vista para contemplar [...]” “[...] Antipas reconheceu o que temia ver.” A descrição que vem depois tem um conteúdo de ação: “Tendas pardas espalhavam-se ali; homens com lanças circulavam entre cavalos, e fogueiras quase apagadas brilhavam como chispas aos pés do chão.”<sup>109</sup>

Nos rascunhos, Flaubert fixa o que vê por meio de imagens, muitas cenas de seus romances começam com uma imagem. A cena constitui a unidade básica do romance, a história se concebe a partir de um lugar. Também para os personagens, as ideias precisam de um lugar para tomar forma. “*Pour Frédéric, exprimer l’amour, c’est d’abord le mettre en scène; d’où la nécessité d’un lieu.*” Nos termos de Daunais, narrador e personagem produzem cenografia.

Flaubert insere em seus romances descrições e narração que derivam da imaginação dos personagens. Os devaneios dos personagens são expressos, por vezes, sem a intermediação do

---

<sup>107</sup> Daunais, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993, p. 7 a 9, 38, 82, 97, 103, 106 e 161.

<sup>108</sup> TITAN Júnior, Samuel de Vasconcelos. *Ares de romance : realismo e gêneros literários nos três contos de Gustave Flaubert*. Tese de doutorado defendida em 2003, FFLCH-USP, p. 72.



narrador. Pensamentos, desejos e devaneios de Frédéric parecem ganhar autonomia para produzir uma espécie de cenografia, ainda que o personagem não tenha autonomia para assumir a posição de narrador. Por meio dos devaneios de Frédéric, narração e descrição se deslocam do tempo e espaço da fábula e do que é construído pelo narrador. O campo aberto pela imaginação do personagem contempla uma gama de possibilidades, lado a lado, sem se excluírem.

Em carta de 1867, respondendo a questões formuladas por Hippolyte Taine sobre processos de imaginação e criação de imagens, Flaubert escreve o seguinte:

*L'image intéressée (?) est pour moi aussi vraie que la réalité objective des choses, – et ce que la réalité m'a fournie, au bout de très peu de temps ne se distingue plus pour moi des embellissements ou modifications que je lui ai donnés.*

*Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme. Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, – deux indigestions réelles car j'ai vomé tout mon dîner.*

*Il y a bien de détails que je n'écris pas. Ainsi, pour moi, M. Homais est légèrement marqué de petite vérole. – Dans le passage que j'écris immédiatement je vois tout un mobilier (y compris des taches sur des meubles) dont il ne sera pas dit un mot.*

*La troisième question est plus difficile à résoudre. Je crois que généralement (et quoi qu'on en dise), le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit? Mais peut-être l'oeil idéalise-t-il aussi? Observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n'est jamais ça qu'on a vu.*

*L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité – ça vous passe devant les yeux, – c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement.*

*Mais souvent aussi l'image artistique se fait lentement, – pièce par pièce, – comme les diverses parties d'un décor que l'on pose.*

*Du reste n'assimilez pas la vision intérieure de l'artiste à celle de l'homme vraiment halluciné. Je connais parfaitement les deux états; il y a un abîme entre eux. – Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur, on sent que votre personnalité vous échappe, on croit qu'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie. C'est quelque chose qui entre en vous. – il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on est.<sup>110</sup>*

Flaubert escreve que a imagem é tão verdadeira quanto a realidade objetiva. Mesmo sem consultar outras fontes, para verificar a palavra transcrita como *intéressée*, na primeira frase do

<sup>109</sup> FLAUBERT, G. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo Cosak Naify, 2004, p. 91 e 92.

<sup>110</sup> Carta de Flaubert a Hippolyte Taine, Croisset, fim de novembro de 1866. BOLLÈME, Geneviève. Paris: Seuil, 1963, p. 238.

texto que selecionei da carta, lanço a possibilidade de ler essa palavra como *intérieure*. Entendo ‘imagem interior’ como produção subjetiva, imagem que o sujeito produz, eventualmente a partir de um estímulo externo (o que vê ou o que apreende de um ambiente, por exemplo). Ainda que a imagem tenha como ponto de partida o referente externo, se torna outra pelo olhar do sujeito e se desvincula do referente, até porque o processo mesmo de escrever envolve criação e transformações contínuas, que extrapolam os diferentes pontos de partida e planos do *scriptor*.

Ao escrever sobre intuição e imagem artística, chama atenção a comparação que Flaubert faz com as alucinações hipnagógicas. Ele utiliza os termos ‘visão interior’ e ‘visão poética’, ‘algo que passa diante dos olhos’, refere-se a detalhes que vê, mas sobre os quais não escreve. Os termos parecem dialogar com a nova cultura visual, que se estabelece no século XIX. Museus e coleções expandem o repertório imagético da população urbana. Os espaços ganham novas imagens, inclusive o espaço público e, sobretudo, as ruas de cidades como Paris, e também Rouen, onde Flaubert nasceu e viveu. Cartazes, vitrines, gravuras e fotografias contribuem para formar uma nova cultura visual. O aparecimento da fotografia tem grande impacto nas artes, também na literatura. Nessa época, se questiona a representação nas artes plásticas, a pintura busca novos caminhos. Flaubert escreve que a fotografia não coincide com o que o olho vê, a lembrança idealiza e talvez o olho também idealize. Flaubert expressa que imagem e realidade dependem do olhar.

Galíndez-Jorge relaciona construções alucinatórias, imagéticas e descritivas de Flaubert, analisando manuscritos e textos publicados, para desvendar o que chama de odisséia escritural, em diálogo com Barthes. No século XIX, são publicados novos tratados médicos e obras literárias como *Aurélia*, de Nerval, que abordam, direta ou indiretamente, fenômenos relacionados à loucura. Galíndez-Jorge explora não só a apropriação de temas e estruturas do

discurso científico pela literatura, como também investiga na linguagem (ou no que se constrói pelo exercício da linguagem), a relação entre literatura, retórica e discursos médicos, da época. No tratado sobre alucinações, de Brierre de Boismont, de 1852, que Flaubert leu, constam considerações sobre a produção de imagens alucinatórias como ocorrência não exclusiva da loucura, podendo ser associada à atividade intelectual e ao funcionamento da memória, capaz de transformar ou transfigurar estímulos reais.<sup>111</sup> De modo análogo à leitura que os médicos fazem dos sintomas de loucura no discurso dos loucos, Galíndez-Jorge lê processos da criação no discurso literário de Flaubert. Sobre uma das cenas finais de *Madame Bovary*, ela escreve que “A alucinação se dá através da construção de imagens, fundindo-se à realidade e como estágio culminante de um descontrole emocional, ou melhor, nervoso e de cunho até mesmo fisiológico: pressão descontrolada [...]”.<sup>112</sup> Galíndez-Jorge se detém sobre a imagem de fogos de artifício, que se repete na obra e na correspondência de Flaubert:

*[...] ses idées se brouillaient; puis tous les noms des cafés qu’il avait entendu prononcer par cet imbécile jaillirent de sa mémoire, à la fois, comme les mille pièces d’un feu d’artifice: café Gascard, café Grimbert, café Halbout, estaminet Bordelais, Havonais, Boeuf-à-la-Mode, brasserie Allemande, Mère-Morel; et il se transporta dans tous successivement.*<sup>113</sup>

*Elle resta perdue de stupeur, et n’ayant plus de conscience d’elle même que par le batiment de ses artères, qu’elle croyait entendre s’échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. Le sol sous ses pieds était plus mou qu’une onde, et les deux sillons lui parurent d’immenses vagues brunes, qui déferlaient. Tout ce qu’il y avait dans sa tête de réminiscences, d’idées s’échappait à la fois, d’un seul bond, comme les mille pièces d’un feu d’artifice. Elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage. La folie la prenait, elle eut peur, et parvint à se ressaisir, d’une manière confuse.*<sup>114</sup>

*[...] un million de pensées, d’images, de combinaisons de toute sorte qui pétalaient à la fois dans ma cervelle comme toutes les fusées allumées d’un feu d’artifice.*

<sup>111</sup> BRIERRE DE BOISMONT, A. *Des hallucinations. Ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l’extase, du magnétisme et du somnambulisme*. Paris: Germer Baillière, 1852.

<sup>112</sup> GALINDEZ-JORGE, Verónica. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese de doutorado defendida em 2003, FFLCH-USP, p. 6, 22 a 26, 30 e 107.

<sup>113</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 177 e 178.

<sup>114</sup> FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 346 e 347.

*Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles. Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation. [...] cent mille images sautant à la fois, en feu d'artifices.*<sup>115</sup>

Associando produção de imagens e alucinação, Galíndez-Jorge chama a atenção para um dos procedimentos que caracterizam a escritura de Flaubert, a dilatação da cena, a partir de detalhes. Na descrição de imagens, os elementos descritos ganham amplitude. A construção imagética de Emma Bovary resulta de uma espécie de descontrole ou histeria, enquanto no caso de Frédéric resulta do devaneio, o sonho acordado. A descrição é apresentada ora pelo ponto de vista dos personagens, ora pelo narrador. Os detalhes, que proporcionam uma profusão de signos, não visam dar informações ao leitor.<sup>116</sup> Tanto para Emma quanto para Frédéric, a ideia de alucinação encerra um sentido de ver com os olhos da imaginação. A descrição que resulta dessa construção imagética privilegia a imaginação.

Luciana Antonini Schoeps analisa a alucinação ou delírio na morte de Félicité, protagonista de *Un coeur simple*. Do seu quarto, Félicité imagina o que estaria acontecendo no exterior. Schoeps escreve que a descrição do espaço externo e o que acontece na rua (a procissão) se mistura ao delírio de Félicité, e se torna a descrição subjetivada do seu delírio, tendo como foco, primeiro seu olhar (*En songeant à la procession, elle la voyait, comme si elle l'eût suivie*)<sup>117</sup>, depois a audição. O sujeito da percepção auditiva torna-se ambíguo. O emprego do pronome indefinido *on* contribui para relativizar o que separa as instâncias de narrador e personagem. O sentido do olfato é ativado pelo incenso, utilizado na procissão, e que Félicité respira com uma

<sup>115</sup> Cartas de Flaubert a Louise Colet de 6 de junho de 1852 e 7/8 de julho de 1853, respectivamente. Citadas por GALINDEZ-JORGE, 2003, p. 114 e 115.

<sup>116</sup> GALINDEZ-JORGE, Verónica. *Alucinação, memória e gozo místico. Dimensões dos manuscritos de "Un Cœur Simple" e "Hérodias" de Flaubert*. Dissertação de mestrado apresentada em 2000, FFLCH-USP, inédita, p. 86, 87, 140 e 144.

<sup>117</sup> FLAUBERT. *Trois contes*. Paris: Louis Conard, 1910, p. 61.

sensualidade mística. Schoeps chama a atenção para o foco narrativo, que é guiado por impressões sensoriais. Ela cita Willemart para destacar a relação que têm os sentidos de olhar e ouvir com o que é sistematizado pela psicanálise e teorias de Freud e Lacan como pulsões escópica (o olhar) e invocante (o ouvir), passíveis de promover alucinações.<sup>118</sup> Willemart explica que a pulsão escópica, em Freud, não somente reenvia ao Outro, mas atira-o numa pulsão total muito próxima a dos místicos, que envolve todo o ser e não somente o olhar.<sup>119</sup>

### 2.5.1 Células de imagens, detalhes, personagens

Em carta a Louise Colet de 30 de setembro de 1853, Flaubert escreve que “*L’image, ou le sentiment bien net dans la tête, amène le mot sur le papier. L’un coule de l’autre.*”<sup>120</sup> Em 8 de outubro de 1857, ele escreve a Bouilhet, que “*l’important avant tout est d’avoir des images nettes, de donner une illusion*”.<sup>121</sup>

Escritura e imagem decorrem uma da outra, propõe Flaubert em sua reflexão. Ao abordar a extensa documentação relacionada a *L’Éducation sentimentale*, Éric Le Calvez explica as atividades de leitura e pesquisa como método para escrever:

*On pourrait penser à priori qu’ici, au contraire de Salammbô, Flaubert n’aurait besoin de faire qu’un simple effort de mémoire, puisqu’il a vécu les événements qu’il rapporte, même s’il écrit quinze ans après. Mais ce serait bien sûr se méprendre sur sa méthode. La documentation pour L’Éducation sentimentale sera énorme. Dès le début de l’année 1864, Flaubert passe de longues journées à la Bibliothèque impériale et emprunte des livres sur la période de 1848. En fait, les lectures sur l’époque s’étendent au-delà de la première année de travail [...]*

*De plus, ces lectures seront élargies à d’autres sujets, tels les faïences pour le commerce d’Arnoux, ou le croup pour la maladie du fils de Mme. Arnoux. Mais elles ne sont pas suffisantes: Flaubert continue parallèlement à avoir recours à ses amis ou*

<sup>118</sup> SCHOEPS, Luciana Antonini. *À roda dos delírios de morte de Machado e Flaubert: Memórias Póstumas de Brás Cubas e Un cœur simple*. In: Revista Criação & Crítica, n° 2, 16 de fevereiro de 2009, p. 3, 4 e 9.

<sup>119</sup> WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria; FAPESP, 1995, p. 58.

<sup>120</sup> BOLLÈME, Geneviève. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d’écrivain*. Paris: Seuil, 1963, p. 152.

<sup>121</sup> BOLLÈME, Geneviève. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d’écrivain*. Paris: Seuil, 1963, p. 197.

*connaissances pour tel détail du roman, car tout doit y être vrai. La liste est infinie, qu'il s'agisse de la Bourse (c'est Ernest Feydeau qu'il consulte), des maisons d'accouchement (Jules Duplan), des clubs de femmes pendant la révolution (Elisa Schlesinger lui écrit même sur le "Club de femmes" qu'elle avait connu en mars 1848), des portraits d'enfants (là ce sont les frères Goncourt qui sont appelés à l'aide), de l'atmosphère pendant les journées de juin (Maxime Du Camp lui envoie plusieurs pages de souvenirs). Il est clair que pour pouvoir écrire, Flaubert éprouve un besoin viscéral d'ingurgiter de la documentation, d'où qu'elle provienne (elle est authentifiée par l'autre, qu'il s'agisse d'un livre ou d'une lettre): il en a besoin pour se placer dans une ambiance, afin qu'un puzzle de détails se forme dans sa tête, et c'est alors seulement qu'il commence à rédiger tout en poursuivant lectures et prises de notes.*<sup>122</sup>

Flaubert lida com a composição geral de planos e roteiros e com a invenção de detalhes.

Plano e roteiro (em francês: *plan et scénario*) são as palavras que utiliza para se referir às atividades de concepção e planejamento. A cena parece funcionar como unidade de concepção e de trabalho. Raymonde Debray-Genette destaca o trabalho de Flaubert com o detalhe, “*L’imagination donnée par l’écriture, au départ microscopique, force l’invention compositionnelle macroscopique. [...] Flaubert reste bien l’homme du détail, mais du détail à partir de quoi tout est vu ou revu, du détail constructif [...]*” A esse movimento se soma a atividade de copiar e recopiar, o que resulta em buracos e expansões súbitas no texto. Debray-Genette postula que o modelo científico é um auxiliar à criação literária de Flaubert. As palavras técnicas e os nomes próprios servem mais ao devaneio do que à precisão. “*La peinture emporte l’activité imaginatrice au-delà de son cadre.*”<sup>123</sup>

Jacques Rancière distingue duas maneiras para o trabalho do crítico literário com o detalhe enquanto método: 1. considerar a inscrição sedimentada de uma história, o traço de um processo; 2. perceber no detalhe um acesso ao inconsciente.<sup>124</sup> Segundo Irène Fenoglio, o detalhe constitui um fundamento metodológico da crítica genética, ele pode orientar uma interpretação.

<sup>122</sup> LE CALVEZ, Éric. *G. Flaubert – Un monde de livres*. Paris: Textuel, 2006, p. 108 e 109.

<sup>123</sup> DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988, p. 45, 240 e 241.

<sup>124</sup> RANCIÈRE, Jacques. *L’inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001, p. 57 a 62.

*[...] le détail ne vaut que par l'ampleur de la reconnaissance de l'espace sur lequel il repose. Inversement, il peut faire bouger cet espace. Le détail est un élément multidimensionnel et éminemment dialectique.*

*[...] il ouvre toujours une perspective de différence. Tout détail met en mouvement une série dialectique entre la partie et le tout, l'un et la quantité, le minuscule négligeable face à l'ensemble, la gratuité, l'évitable et la nécessité.*

*[...]*

*De fait, le détail d'une oeuvre révèle la création, l'expose, indique un point du processus créatif. [...] Un détail, dans une oeuvre, peut être une signature du créateur mais il est aussi une signature de la présence de l'observateur, car le détail lu est lieu de reconnaissance d'un objet et de projection.<sup>125</sup>*

Yvan Leclerc observa detalhes em planos e roteiros de Madame Bovary que configuram uma imaginação bem concreta. O prazer da experiência de leitura de um roteiro de Flaubert vem, em parte, dessa oscilação entre visão do conjunto e de detalhes. A arte alcança outra dimensão por meio de imagens, que surgem de modo repentino, abrupto – atalhos de estilo. Segundo Leclerc, a escritura de Flaubert se alimenta de células de imagens.<sup>126</sup> Ele destaca a figura de linguagem ‘ação inativa’, utilizada para Emma Bovary, como uma dessas células – “*elle n’a plus rien à apprendre dans la vie – action inactive – elle s’occupe beaucoup de mains mais au fond est dévorée de rêveries.*”<sup>127</sup>

Ação inativa e devaneios nos remetem a Frédéric. Emma Bovary e Frédéric se deixam levar por sonhos, devaneios e imaginação.

Em correspondência do fim de 1864, Flaubert se refere ao projeto de *L’Éducation sentimentale* como um livro de ‘paixão inativa’.

*Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de moeurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l’histoire morale des hommes de ma génération; “sentimentale” serait plus vrai. C’est un livre d’amour, de passion; mais de passion telle*

<sup>125</sup> FENOGLIO, Irène. *Événements graphiques, genèse et énonciation. La question du détail et de l’imprévisible*. P. 147 a 159. In: *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Direção de ANOKHINA, Olga e PÉTILLON, Sabine. IMEC, p. 150.

<sup>126</sup> Pierre-Marc de Biasi refere-se a *noyaux d’images*. BIASI, Pierre-Marc de. *Gustave Flaubert. L’homme plume*. Paris: Gallimard, 2002, p. 103.

<sup>127</sup> *Plans et scénarios de Madame Bovary. Gustave Flaubert. Présentation, transcription et notes de LECLERC, Yvan*. Paris: CNRS Editions. Cadeilhan: Zulma, 1995, p. 16 e 21. *Le manuscrit*. p. 9.

*qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet tel que je l'ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais, à cause de cela même, peu amusant probablement. Les faits, les drames manquent un peu; et puis l'action est étendue dans un laps de temps trop considérable. Enfin, j'ai beaucoup de mal et je suis plein d'inquiétudes.*<sup>128</sup>

Em *L'Éducation sentimentale*, a paixão inativa. Em *Madame Bovary*, a ação inativa, 'ela não tem mais nada para aprender na vida'. A que se refere esse 'nada para aprender'? Trata-se de relacionamento afetivo, amor? A educação sentimental e tudo o que o nome evoca? É o narrador quem formula o enunciado a respeito de Mme Bovary, é dele o julgamento de valor que enquadra o personagem dentro de um limite. Se ela não tem mais nada para aprender, não há mudança possível. Mme Bovary é representada como personagem que age, enquanto Frédéric, frequentemente, se submete a acontecimentos ou obedece ao que outros personagens determinam para ele. Nos dois romances, os protagonistas não se transformam com a experiência e o desenrolar dos acontecimentos. Mme Bovary e Frédéric estão no centro de acontecimentos, mas não na origem deles. Considerados por esse ângulo, são inativos. Mme Bovary age, mas suas ações não a levam na direção de seus objetivos (o que também acontece com Frédéric). Por mais transgressor que seja o comportamento de Mme Bovary em relação aos valores e normas da sociedade em que vive, e talvez por isso mesmo, em várias situações, suas ações parecem resultar mais do que está estabelecido por regras sociais e por outros personagens, especialmente seu fim trágico. Mme Bovary parece não ter liberdade suficiente para ser realmente a origem de suas ações ao final do romance. Manipulada por credores, sem possibilidade de pagar suas dívidas, sua ação resulta de uma espécie de desespero, como se ela não tivesse escolha. E Homais parece ter uma parcela de responsabilidade na morte de Emma. É ele quem recusa a possibilidade de fazer Emma ingerir a droga que a faria vomitar o veneno. Ao longo do romance,

---

<sup>128</sup> Carta a Mlle Leroyer de Chantepie, Croisset, 6 de outubro de 1864. BOLLÈME, Geneviève. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*. Paris: Seuil, 1963, p. 233



o leitor não tem muito acesso à interioridade de Mme Bovary. Seus medos, anseios e motivações são mostrados parcialmente. Muitas vezes, Mme Bovary é mostrada ao leitor pelo olhar de seu marido ou de outro personagem. Mme Bovary e Frédéric agem dentro de uma esfera de possibilidades relativamente limitada por um enquadramento social. Além disso, a intervenção do narrador, especialmente nos diálogos, por meio do discurso indireto livre, reforça um efeito no texto, os protagonistas parecem não ter liberdade para se expressar. A mistura de vozes do narrador e dos personagens tem como efeito reduzir os personagens já passivos a locutores mais ‘falados’ do que ‘falantes’, como observa Leclerc.<sup>129</sup> A maior autonomia de Emma Bovary e Frédéric Moreau ocorre nos momentos de devaneio, imaginação.

Frédéric se constitui como protagonista também por sua função de ponto de vista. É principalmente por meio de um ponto de vista restrito à sua percepção, seu olhar, que o leitor entra em contato com a matéria do romance. O narrador não é onisciente, e tende a se aproximar do ponto de vista do protagonista, não dando ao leitor muito acesso nem à sua interioridade e nem a dos demais personagens. Modalisadores tais como *‘il croyait, il aurait voulu’* introduzem distância e opacidade. A interioridade de Frédéric se revela em sua atividade imaginativa.

## **2.6 Relatos de viagem / proximidade de imagem para ler e ver / contemplar, ruminar, pesquisar, ler, escrever**

No século XVIII, época de expansão das viagens comerciais (época em que a Inglaterra estende seus mercados da China a América do Sul), os escritores elaboram uma espécie de retórica do exotismo. Barthes menciona o papel das cartas dos jesuítas no nascimento desse

---

<sup>129</sup> Leclerc emprega o termo de Michel Raimond, *réalisme subjectif*, como título do capítulo em que aborda essas questões. LECLERC, Yvan. *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris:

exotismo. Surge uma tipologia do homem exótico, orientais mestres de filosofia (o sábio egípcio, o turco etc. e o mais prestigiado, o persa). Sobre o olhar de Voltaire e seus contemporâneos para o homem oriental, Barthes escreve que a diversidade nos costumes e leis, que a viagem ensina, se presta a significar o ocidental, a reconhecer que o filósofo europeu se desdobra em sábio chinês. “*S’agrandir pour se confirmer, non pour se transformer, tel est le sens du voyage voltarien.*”<sup>130</sup>

No século XIX, os romances passam a dar mais atenção ao espaço, abordam questões relacionadas a urbanismo e topografia social. Surgem, também, novos relatos de viagem. Chateaubriand afirma, em prefácio da primeira edição de seu livro, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, que foi ao Oriente buscar imagens. No título de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1832-1833), percebemos a proximidade de imagem para ler e ver. Ao utilizar determinados procedimentos da descrição, o escritor se assemelha a um pintor de paisagens. Destaco o aspecto subjetivo dessa literatura, a imagem diz respeito a um sujeito que pensa, se lembra, tem impressões. O termo impressão aparece nos discursos de viagem do romantismo, pressupõe a relação do que é observado com o sujeito que observa. Depois, é associado à mudança estética na pintura, o impressionismo. Segundo Hamon, a imagem reconfigura o real e nos faz voltar ao real.<sup>131</sup>

O interesse pelo Oriente corresponde a um interesse por outras civilizações. A literatura de viagem, da época, é marcada pela reflexão sobre as ruínas monumentais do passado e, ao mesmo tempo, a observação de tradições e costumes. Manifestações do Oriente se estendem a outras artes, como pintura, música e arquitetura. No fim do século XIX, coleções e museus

---

Presses Universitaires de France, 1997, p. 102 a 106.

<sup>130</sup> BARTHES, Roland. *Le dernier des écrivains heureux*. (préface aux *Romans et Contes* de Voltaire, éd. du Club des Librairies de France, 1958). In: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964, p. 98 e 99).

<sup>131</sup> HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: José Corti, 2007 (2001), p. 9, 10 e 278.

européus se abrem para a arte do Oriente (do modo como antes tinham se aberto para os mundos grego e romano).

Como seus predecessores do século XVIII, Chateaubriand se mostra arqueólogo, historiador e economista nos relatos de viagem. No prefácio de *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, afirma a subjetividade de seu relato. Defende, ao mesmo tempo, valores de fidelidade e verdade para o relato, refere-se ao viajante como uma espécie de historiador.

*[...] tantôt m'abandonnant à mes rêveries sur les ruines de la Grèce, tantôt revenant aux soins du voyageur, mon style a suivi nécessairement le mouvement de ma pensée et de ma fortune. [...] je parle éternellement de moi [...] Un voyageur est une espèce d'historien: son devoir est de raconter fidèlement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire; il ne doit rien inventer, mais aussi il ne doit rien omettre; et, quelles que soient ses opinions particulières, elles ne doivent jamais l'aveugler au point de taire ou de dénaturer la vérité.*<sup>132</sup>

O pretenso compromisso de Chateaubriand em relação à verdade contrasta com a posição expressa por Flaubert na carta a Taine, de que a imagem produzida pelo artista é tão verdadeira quanto a realidade.

Debray-Genette observa que a descrição não ocupa um lugar central na narrativa de viagem *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand, modelo do gênero, na época, mas sim em *Par les Champs et par les Grèves*, relato da viagem de Flaubert e Maxime Du Camp pela Bretanha, em 1847 (*à pied avec un bâton et sac au dos*). No relato, publicado postumamente, Flaubert escreve os capítulos ímpares, enquanto Du Camp escreve os capítulos pares. Flaubert usa seu conhecimento e leituras para escrever, mas não de modo didático. Ele denuncia a pretensão da ciência de querer abarcar todo o conhecimento e estabelecer a verdade. Cito Flaubert, em diálogo crítico com a ciência e também com a *revêrie* descritiva de escritores

---

<sup>132</sup> CHATEAUBRIAND, François-Rene. *Œuvres romanesques et voyages II*. (1811) Paris: Gallimard, 1969. Bibliothèque de la Pléiade, p. 702.

como Chateaubriand, diante de ruínas.<sup>133</sup> No texto a seguir, Flaubert apresenta várias interpretações para as pedras do sítio arqueológico celta de Carnac. Algumas dessas interpretações são cheias de fantasia e humor.

*Ceux qui aiment la mythologie ont vu là des colonnes d'Hercules, ceux qui aiment l'histoire naturelle y ont vu une représentation du serpent Python [...] Ceux qui aiment la cosmographie ont vu un Zodiaque [...]*

*Mais un homme enfin, un homme est venu, pénétré du génie des choses antiques, et dédaigneux des routes battues. Il a su reconnaître, lui, les restes d'un camp romain, précisément d'un camp de César qui n'avait fait élever ces pierres que pour servir d'appui aux tentes de ses soldats et les empêcher d'être emportées par le vent. [...]*<sup>134</sup>

Em seu relato, Flaubert reflete sobre o fazer literário, aborda o devaneio, a imaginação.

*Une rêverie, si vague qu'elle soit, peut vous conduire en des créations splendides, quand elle part d'un point fixe. Alors, l'imagination, comme un hippogriffe qui s'envole, frappe la terre de tous ses pieds, et voyage en ligne droite vers les espaces infinis. Mais, lorsque, s'acharnant sur un objet plastique et vide d'histoire, elle essaie d'en extraire une science et de recomposer un monde, elle demeure elle-même plus stérile et pauvre que cette matière brute à qui la canité des bavards prétend trouver une forme et donner des chroniques.*

*Pour en revenir aux pierres de Carnac (ou plutôt les quitter), que si on me demande, après tant d'opinions, quelle est la mienne, j'en émettrai une irréfutable, irréfragable, irrésistible, une opinion qui ferait reculer les tentes de M. de la Sauvagère et pâlir l'Égyptien Penhoet) [...] Cette opinion est voici: les pierres de Carnac sont de grosses pierres!*<sup>135</sup>

Ao analisar o relato de Flaubert, Debray-Genette escreve: “*L'espace lui tient lieu de temporalité. Au fur et à mesure qu'il avance, le voyageur produit les hommes et les objets, et non pas l'inverse.*”<sup>136</sup> De um modo geral, o viajante tem a impressão de produzir imagens, conforme se desloca no espaço. Ao caminhar, a paisagem muda, surgem novas situações. O viajante está em contato com uma perspectiva particular da relação tempo-espaço. No relato de

<sup>133</sup> Sobre a *rêverie* associada à visão de ruínas, de Chateaubriand e outros escritores, nos séculos XVIII e XIX, Marcel Raymond escreve que “*La vue des ruines provoque une sorte de vacillement de la conscience [...] [...] devant les ruines, le rêveur est conduit à s'interroger peu à peu sur sa propre identité.*”

RAYMOND, Marcel. *Romantisme et rêverie*. Paris. José Corti, 1978, p. 27 e 30.

<sup>134</sup> *Par les champs et par les grèves (voyage en Bretagne)*. (voyage en 1847, publié en 1885). Paris: Eugène Fasquelle, 1929, p. 101 e 104.

<sup>135</sup> *Par les champs et par les grèves (voyage en Bretagne)*. (voyage en 1847, publié en 1885). Paris: Eugène Fasquelle, 1929, p. 107 e 108.

<sup>136</sup> DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988, p. 238 e 239.

viagem, o espaço cumpre a função que, muitas vezes, tem o tempo em outro tipo de narrativa. O deslocamento no espaço gera situações que são descritas ou narradas. Por outro lado, no ato de escrever, o tempo e o espaço da experiência se transformam em tempo e espaço do relato. O relato de viagem é exercício de escritura, texto e procedimento que engendra outros textos. Pode se aplicar aos relatos de viagem de Flaubert o que Béatrice Didier escreve sobre o diário de escritores franceses, no século XIX: *“Le journal est pour l’écrivain ce qu’est le carnet de croquis pour le peintre. Pour le romancier, en particulier, tout peut devenir utilisable. [...] le journal est plus l’oeuvre d’un écrivain au travail que d’un homme qui vit.”*<sup>137</sup>

O viajante romântico tende a descrever principalmente estados de alma, transpõe a viagem interior para o espaço externo. Não é o que faz Flaubert. Eis o que escreve sobre o *Château de Chenonceau*. Após a descrição do castelo (*“On le voit, au fond d’une grande allée d’arbres, entouré de bois, encadré dans un vaste parc à belles pelouses. [...]”*<sup>138</sup>), lemos o seguinte:

*N’y a-t-il pas, d’ailleurs, partout de bons vieux portraits à vous faire passer devant un temps infini, en vous figurant le temps où leur maîtres vivaient, et les ballets où tournoyaient les vertugadins de toutes ces belles dames roses, et les bons coups d’épée que ces gentilshommes s’allongeaient avec leurs rapières. Voilà les tentations de l’histoire. On voudrait savoir si ces gens-là ont aimé comme nous et les différences qu’il y avait entre leurs passions et les nôtres. On voudrait que leurs lèvres s’ouvrirent, pour nous dire les récits de leur coeur, tout ce qu’ils ont fait autrefois, même de futile, quelles furent leurs angoisses et leurs voluptés. C’est une curiosité irritante et séductrice, une envie rêveuse de savoir, comme on a pour le passé inconnu d’une maîtresse... Mais ils restent sourds aux question de nos yeux, ils restent là, muets, immobiles dans leurs cadres de bois, nous passons. Les mites picotent leur toile, on les revernit, ils sourient encore, que nous sommes pourris et oubliés. Et puis d’autres viennent aussi les regarder jusqu’au jour où ils tomberont en poussière, où l’on rêvera de même devant nos propres images. Et l’on se demandera ce qu’on faisait dans ce temps-là, de quelle couleur était la vie, et si elle n’était pas plus chaude.*<sup>139</sup>

<sup>137</sup> DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 2002 (1<sup>ère</sup> édition: 1976), p. 191.

<sup>138</sup> FLAUBERT, G. *Par les champs et par les grèves (voyage en Bretagne)*. (voyage en 1847, publié en 1885). Paris: Eugène Fasquelle, 1929, 73.

Flaubert passa da descrição detalhada da paisagem para a vontade de saber, a curiosidade; da contemplação de um quadro à imaginação de como foi a vida da pessoa retratada. A atividade de contemplar quadros dispara um processo criativo de associações e devaneio. Em carta de 1872, referindo-se a *La Tentation de Saint Antoine*, Flaubert afirma que teve a ideia de escrever a obra diante do quadro de Breughel, em Gênova.<sup>140</sup> A vontade de saber se repete em relatos de viagens e romances:

*Je voudrais savoir son métier, son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure, ce qu'il regrette, ce qu'il espère, amours oubliés, rêves d'à présent [...]*<sup>141</sup>

*Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait [...]*<sup>142</sup>

*On voudrait savoir si ces gens-là on aimé comme nous et les différences qu'il y avait entre leurs passions et les nôtres. [...] une envie rêveuse de savoir [...]*<sup>143</sup>

*Elle regarda les fenêtres du château, longuement, tâchant de deviner quelles étaient les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués la veille. Elle aurait voulu savoir leurs existences, y pénétrer, s'y confondre.*<sup>144</sup>

Flaubert se insere em uma tradição de escritores que viajam, que tomam o navio. Assim como Chateaubriand, ele se documenta e lê inúmeras obras sobre o Oriente antes de viajar para lá, mas no processo de escrever, esse conhecimento se transforma e passa a servir a objetivos estéticos e críticos. O que chama atenção nos relatos de Flaubert não são as informações de guia de viagem, mas o que se estende para além de referenciais externos – processos da imaginação e procedimentos de escritura. Marta Kawano propõe que se tome a figura do indivíduo em

<sup>139</sup> FLAUBERT, G. *Par les champs et par les grèves (voyage en Bretagne)*. (voyage en 1847, publié en 1885). Paris: Eugène Fasquelle, 1929, p. 75 e 76.

<sup>140</sup> “[...] j’achève mon *Saint-Antoine*. C’est l’oeuvre de ma vie, puisque la première idée m’en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n’ai cessé d’y songer et de faire des lectures afférentes.” Carta de Flaubert a Mlle Leroyer de Chantepie, de 5 de junho de 1872. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d’écrivain*. BOLLÈME, Geneviève. Paris: Seuil, 1963, p. 252.

<sup>141</sup> FLAUBERT, G. *Voyages en Orient*. (voyage en 1849-51). Paris: Gallimard, 2006, p. 65.

<sup>142</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 53.

<sup>143</sup> FLAUBERT, G. *Par les champs et par les grèves (voyage en Bretagne)*. (voyage en 1847, publié en 1885). Paris: Eugène Fasquelle, 1929, p. 75 e 76.

<sup>144</sup> FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. (1857). Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 58.

movimento como uma figuração do trabalho da imaginação, que explicita correspondências, junta e aproxima coisas. Em sua pesquisa sobre a obra de Nerval, ela lembra que o viajante traz na bagagem a imaginação, o que lhe permite solicitar da realidade algo que lhe corresponda.<sup>145</sup>

Em 1849, então com 27 anos, Flaubert escreve sobre a viagem de navio, de Paris a Marseille, rumo ao Oriente, com Maxime Du Camp:

*Quant à moi, tourmenté par ma bosse de la causalité, je me promenais de long en large sur le pont du bateau, cherchant en mon intellect dans quelle catégorie sociale faire rentrer ces gens, et de temps à autre, pour secourir mon diagnostic, jetant un coup d'œil à dérobée sur les adresses des caisses, cartons et étuis entassés pêle-mêle au pied de la cheminée.*

*Car j'ai cette manie de bâtir de suite des livres sur les figures que je rencontre. Une invincible curiosité me fait demander malgré moi quelle peut être la vie du passant que je croise. Je voudrais savoir son métier, son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure, ce qu'il regrette, ce qu'il espère, amours oubliés, rêves d'à présent [...] Et si c'est une femme [...] Tout en promenant vos yeux sur elle, vous lui faites des aventures, vous lui supposez des sentiments – on pense à la chambre qu'elle doit avoir, à mille choses encore [...]*<sup>146</sup>

O movimento no navio parece estimular a curiosidade e a atividade imaginativa de Flaubert. Ele escreve no relato que gostaria de saber a vida das pessoas que passam (nome, trabalho, do que se arrependem, o que esperam...) – o que nos remete ao pensamento de Benjamin, a fantasmagoria do *flâneur* (que também se aplica ao viajante) de querer decifrar a partir do rosto das pessoas a profissão, a origem e a personalidade.<sup>147</sup> Flaubert se refere à sua

<sup>145</sup> Kawano se refere à viagem imaginária, movida por referências literárias, contemplação de obras de arte, conhecimentos mitológicos, lembranças e fantasias. Segundo Kawano, os relatos de viagem de Nerval são um território propício à manifestação do indivíduo. Como ocorre em *A viagem sentimental à França e à Itália*, de Sterne, a interioridade se manifesta no contato com o mundo. O que se apresenta como observação, abre caminho para a fantasia e o extraordinário. Aproximando-se de Rousseau, *Promenades et souvenirs* narra uma viagem no tempo e espaço pessoal, como já ocorria em *Sylvie*. A unidade do texto é dada pelo deslocamento do eu no espaço (o narrador busca uma moradia em Paris ou arredores). Em *Sensations d'un voyageur enthousiaste, Les Nuits d'octobre e Promenades et souvenirs*, os leitores acompanham movimentos do narrador. Em comum nessas obras, o fato de se construírem a partir da trajetória de um indivíduo que viaja. O herói narrador é alguém em descompasso com o que ocorre à sua volta. A condição do viajante nervaliano tem duplo sentido, o indivíduo que se movimenta no espaço é um indivíduo deslocado, tem um olhar diferente. É na condição de deslocado que pode notar o que os outros não notam. KAWANO, Marta. *Nerval: a escrita em trânsito*. Tese de doutorado defendida em 2006, FFLCH-USP, p. 104, 132, 142, 146, 148, 152 a 155.

<sup>146</sup> Flaubert, G. *Voyages en Orient*. (voyage en 1849-51). Paris: Gallimard, 2006, p. 65.

<sup>147</sup> BENJAMIN, Walter. *Paris, la capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Paris: Éditions du CERF, 1989, p. 447.

mania de construir livros, o que sugere a relação entre curiosidade, desejo de saber e processo de composição de livros e personagens.

O navio, assim como a biblioteca e o museu, próprios da cultura ocidental do século XIX, constituem o que Foucault chama de heterotopias, em oposição às utopias, que são espaços irreais. A heterotopia é uma espécie de utopia que se realiza, lugar fora de todos os lugares, lugar real que reflete e representa (também de maneira invertida ou destorcida) outros lugares.

Foucault explica:

*Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.<sup>148</sup>*

Foucault escreve que a heterotopia tem o poder de justapor vários espaços, posições que seriam incompatíveis entre si, em um só lugar real. Assim, cenas de diferentes lugares podem ser representadas no palco de um teatro e na tela de um cinema, por exemplo. As heterotopias se ligam a recortes no tempo, elas funcionam plenamente quando os homens se encontram em estado de ruptura absoluta com o tempo tradicional (quando abrem o que Foucault chama de heterocronias). Foucault escreve que o navio – “pedaço flutuante de espaço, que se abre para o infinito do mar” – é para nossa civilização, desde o século XVI, a maior reserva de imaginação.

---

<sup>148</sup> FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. Conferência proferida no *Cercle d'études architecturales*, em 14 de março de 1967, publicado em *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, outubro de 1984, p. 49.



Flaubert parte para o Oriente quatro anos depois de ter escrito o primeiro romance com o título *L'Éducation sentimentale*, publicado postumamente. Como Jules, personagem desse romance, ele leva para o Oriente a obra de Homero.<sup>149</sup> Referindo-se a Jules, Claudine Gothot-Mersch escreve que, para o personagem, a documentação é suporte para a imaginação (o que também acontece com Flaubert).

*Jules se lance dans l'étude de grec et de l'hébreu; il se procure quantité de livres d'histoire, de cartes d'ouvrages scientifiques. Son apprentissage se fait en deux phases. Au début, "il ne lisait pas tout cela – mais il rêvait dessus"; la documentation n'est alors qu'un support de son imagination. [...] Les dernières lignes le montrent partant pour l'Orient avec pour bagage l'œuvre d'Homère et des chaussures de marche.*<sup>150</sup>

Em carta para Louis Bouilhet, de 13 de março de 1850, Flaubert escreve que lê a Odisséia, em grego. Escreve que ele e Du Camp, em viagem de barco pelo Nilo, vivem em um estado de preguiça, passam os dias deitados em divans a olhar o que passa.

*En fait de travail, je lis tous les jours de l'Odyssée en grec. Depuis que nous sommes sur le Nil j'en ai absorbé quatre chants; comme nous reviendrons par la Grèce, ça pourra me servir. Les premiers jours je m'étais mis à écrire un peu, mais j'en ai, Dieu merci, bien vite reconnu l'ineptie. Il vaut mieux être oeil, tout bonnement. Nous vivons, comme tu le vois, dans une paresse crasse, passant toutes nos journées couchés sur nos divans, à regarder ce qui se passe, depuis les chameaux et les troupeaux de boeufs du Sennahar jusqu'aux barques qui descendent vers le Caire, chargées de négresses et de dents d'éléphant. [...]*<sup>151</sup>

Em 2 de junho do mesmo ano, escreve para Louis Bouilhet: “Assis sur le devant de ma cange, en regardant l'eau couler, je rumine ma vie passée avec des intensités profondes.”<sup>152</sup>

Destaco duas tendências na atividade contemplativa de Flaubert: a atividade de contemplar o que está fora (impressões do que vê: a paisagem, o que depreende de uma cultura diferente e

<sup>149</sup> “Jules est parti hier pour l'Orient, emportant avec lui deux paires de souliers qu'il veut user sur le Liban, et un Homère qu'il lira au bord de l'Hellespont.” *L'Éducation sentimentale. Première version.* (Paris, 1910). Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

<sup>150</sup> Gothot-Mersch, 2006. Préface, p. 9. In: *Voyages en Orient.* Paris: Gallimard, 2006.

<sup>151</sup> *Correspondance.* v. 1 Édition établie par BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 602.

<sup>152</sup> *Correspondance.* v. 1 Édition établie par BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 627.

exótica), e o olhar reflexivo do sujeito que contempla seu interior. Flaubert escreve que rumina o passado.

A palavra ruminar aparece em suas cartas, relatos de viagem, rascunhos e livros. Ruminar faz parte do processo de escrever, e de modo particular, do processo de Flaubert, que passa muito tempo debruçado sobre seus manuscritos, escrevendo e reescrevendo, lentamente, e várias vezes, cada cena dos seus livros. Ele retoma temas e livros, ao longo dos anos; volta, continuamente, às suas anotações, planos e rascunhos de todos os tipos, leituras, lembranças, imagens e frases. Ao escrever, movimenta um imenso repertório de experiências, leituras e textos. Jean-Louis Lebrave destaca a participação da voz no que ele chama de processo de ingestão-ruminação.<sup>153</sup> Flaubert lê em voz alta o que escreve, durante a criação e, depois, para grupos de amigos e pessoas próximas.

A pesquisa é fundamental para a criação de Flaubert. Ele não convoca nenhum lugar ou espaço (Cartago em *Salammbô*, a Normandia em *Bouvard et Pécuchet*, Paris em *L'Éducation sentimentale*) sem pesquisa, o que implica viagens, entrevistas, atividades as mais diversas e, sobretudo, leituras. Ele lia para se documentar e também para desencadear o processo de escrever. “*Le document doit susciter l’envie d’écrire, de réinsérer tel morceau de phrase, de faire fonctionner ce que nous appelons maintenant l’intertextualité.*”<sup>154</sup> Para Flaubert, o documento é um ponto de partida, integrado à ficção por meio da escritura. O saber é integrado

---

<sup>153</sup> [...] en accompagnement de cette ingestion-rumination où se combinent l’oeil qui lit, la voix qui profère et la plume qui écrit, on trouve un vertige encyclopédique dont *Bouvard et Pécuchet* est la manifestation la plus spectaculaire. Enfin, la lecture et la prise de notes sont en même temps un travail d’extraction qui découpe le texte lu, et qui le scande en isolant des fragments. Il s’agit là d’une activité très ancienne, dont on peut suivre la trace depuis l’Antiquité, et dont la forme canonique est celle des compilations, recueils et florilèges divers, dont la pratique se poursuit jusqu’à l’époque actuelle. Que contiennent ces recueils? On le sait, ce sont, dans l’Antiquité et au Moyen-Âge, des “lieux communs” dont l’orateur pourra nourrir sa plaidorie ou le prédicateur son sermon. Le simple fait d’évoquer les lieux communs à propos de Flaubert entraîne dans une autre voie, celle du Dictionnaire des idées reçues, à la fois projet autonome et livre pour les livres. LEBRAVE, Jean-Louis. *De la substance de la voix à la substance de l’écrit*. In: *Langages*. Paris: Larousse, septembre, 2002, p. 8, 9 e 12.

enquanto tema literário e enquanto processo de criação. O saber e a leitura, também de tratados científicos, estão a serviço da imaginação poética.

### 3 A relação entre espaço e sua virtualidade, o que o protagonista imagina / processos de imaginação do *scriptor* e do leitor

#### 3.1 Viajar, localizar, nomear, imaginar

A indicação precisa de tempo e espaço surge na primeira frase do romance com a imagem de um navio no cais. O narrador descreve o movimento que antecede a partida do navio.

*Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.*

*Des gens arrivaient hors d'haleine; des barriques, des câbles, des corbeilles de linge gênaient la circulation, les matelots ne répondaient à personne; on se heurtait; les colis montaient entre les deux tambours [...]*

*Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile. À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms; puis il embrassa, dans un dernier coup d'oeil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre Dame; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir.*

*M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à Nogent-sur-Seine, où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller faire son droit. Sa mère, avec la somme indispensable, l'avait envoyé au Havre voir un oncle, dont elle espérait, pour lui, l'héritage [...]*<sup>155</sup>

Chamo a atenção para o contraste entre o espaço que o narrador apresenta, cheio de elementos – as cestas tornavam a circulação difícil, as pessoas se esbarravam – e o espaço paisagem visto pelo jovem de dezoito anos, com os cabelos compridos. Por um momento, após as primeiras frases, o leitor se deixa conduzir não mais pela visão panorâmica do narrador, abrangendo o cais, o movimento de carregar o navio, a fumaça, as pessoas que chegavam etc., mas pelo olhar de Frédéric que, através da neblina, contemplava campanários, edifícios. Depois,

---

<sup>154</sup> DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988, p. 27.

um último olhar de Frédéric abrange a ilha Saint-Louis, a Cité, Notre Dame ‘*et bientôt Paris disparaissant [...]*’. O efeito se assemelha ao que é produzido por uma câmera cinematográfica, a paisagem contemplada (Paris) se distancia, e desaparece. O leitor tem uma impressão de movimento. Flaubert integra a experiência subjetiva do tempo à imagem. O tempo e o olhar do narrador se aproximam do tempo e olhar de Frédéric. O leitor percebe que o navio se afasta do cais por um olhar focalizado, muito próximo ao do personagem. Pouco adiante no texto, talvez o leitor seja tentado a seguir o pensamento de Frédéric, que rapidamente se desloca: “*Frédéric pensait à la chambre qu’il occuperait là-bas, au plan d’un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures. [...] il marchait sur le pont à pas rapides [...]*”<sup>156</sup> Há uma correspondência entre a rapidez dos movimentos externo e interno. Ao andar, o personagem passa de um pensamento a outro.

Frédéric conhece M. Arnoux no navio. A narração contempla a caracterização do personagem e observações sobre o uso da linguagem: o que fala dá conselhos, expõe teorias, conta anedotas, se dá como exemplo.

*La conversation roula d’abord sur les différentes espèces de tabacs, puis, tout naturellement, sur les femmes. Le monsieur en bottes rouges donna des conseils au jeune homme; il exposait des théories, narrait des anecdotes, se citait lui même en exemple, débitant tout cela d’un ton paternel, avec une ingénuité de corruption divertissante.*

*Il était républicain; il avait voyagé, il connaissait l’intérieur des théâtres, des restaurants, des journaux, et tous les artistes célèbres [...]*

*Frédéric éprouvait un certain respect pour lui, et ne résista pas à l’envie de savoir son nom. L’inconnu répondit tout d’une haleine:*

*– «Jacques Arnoux propriétaires de L’Art industriel, boulevard Montmartre.»<sup>157</sup>*

Ao caracterizar Jacques Arnoux, o narrador introduz seu discurso (sobre os diferentes tipos de tabaco e, depois, sobre mulheres) e seu lugar de enunciação. Trata-se de um republicano, proprietário de um comércio situado no *boulevard* Montmartre, um homem que frequenta

<sup>155</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 49.

<sup>156</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 50.

teatros, restaurantes etc. O leitor pode identificar nuances na voz narrativa, que dá cor e tom às cenas, e não só de maneira literal.

Nos primeiros parágrafos do romance, a narração indica que Frédéric não sabia o nome dos edifícios que contemplava. Depois, não resiste ao desejo de saber o nome de Arnoux. Nessas duas referências e em outra, que apresento a seguir, percebemos o ato de nomear como parte do processo de criação, parte do que se constitui com a escritura e a linguagem. Nesses dois parágrafos, narrador e personagem parecem se inserir no contexto criativo do *scriptor*, narrador e personagem parecem participar da necessidade de nomear.

Em comentário sobre o aparecimento de um rastro, a marca de um pé descalço na areia, no romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, Certeau escreve que o ato de nomear organiza o que enuncia, cria e define. Robinson se sente ameaçado com o rastro, que identifica como o pé de um selvagem. O personagem recupera o poder de dominar, quando substitui o sinal do que falta por alguém que pode ver, a quem atribui o nome de Sexta-feira. Segundo Certeau, o romance de 1719 já está indicando o não-lugar (um rastro) e a modalidade fantástica, uma loucura interpretativa, que vai intervir como voz no campo da escritura. O ato de nomear não é mais a pintura de uma realidade mas significa e constitui o que declara.<sup>158</sup>

Ainda no navio, pouco depois da conversa com M. Arnoux, Frédéric vê Mme Arnoux pela primeira vez. Ela estava sentada, sozinha, bordando.

*Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait; et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites. [...]*

<sup>157</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 51.

<sup>158</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. I. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994 (*L'invention du quotidien. I. arts de faire*. Gallimard, 1990; primeira edição francesa 1980), p. 248 e 249.

*Cependant, un long châle à bandes violettes était placé derrière son dos, sur le bordage de cuivre. Elle avait dû, bien des fois, au milieu de la mer, durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans! Mais, entraîné par les franges, il glissait peu à peu, il allait tomber dans l'eau, Frédéric fit un bond et le rattrapa. Elle lui dit:*

– «*Je vous remercie, monsieur.*»  
*Leurs yeux se rencontrèrent.*<sup>159</sup>

O narrador descreve como Frédéric vê Mme Arnoux. Os adjetivos enfatizam o efeito que a visão de Mme Arnoux causa ao personagem, nunca ele tinha visto o esplendor da sua pele morena, a sedução, a fineza. O narrador refere-se a Frédéric na forma pronominal, ele: Ele considerava o bordado de Mme Arnoux com estupefação. A referência a Frédéric na terceira pessoa marca a distância que separa o lugar de enunciação do narrador em relação ao personagem. Em seguida, a pergunta *Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé?* parece corresponder à curiosidade de Frédéric diante de Mme Arnoux. Nenhuma marca no texto identifica se o enunciado provem do narrador ou do personagem, o que gera ambiguidade. O ponto de vista do narrador e de Frédéric parecem se aproximar, coincidir.

A curiosidade de Frédéric e as perguntas em relação à mulher que ele vê, pela primeira vez, no navio, nos remetem ao relato do jovem Flaubert, indo para Marseille, em viagem para o Oriente. No relato sobre a viagem de Paris a Marseille, Flaubert menciona sua invencível curiosidade e tudo o que quer saber a respeito das pessoas que encontra no navio. Em *L'Éducation sentimentale*, a pergunta *Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé?* insere personagem, narrador e leitor no processo de criação do texto, evidenciando assim o entrecruzamento de processos imaginativos de quem escreve e quem lê, também em relação a instâncias que tomam forma no texto, como narrador e personagem. É a ambiguidade que rende o entrecruzamento de processos imaginativos. O escritor estimula a imaginação do leitor.

Perguntas e possibilidades envolvem o leitor no movimento de imaginar o que está sendo criado, o leitor se identifica com a situação de não saber. A ‘curiosidade dolorosa que não tinha limites’ e o desejo de saber (inclusive o nome, mais uma vez) parecem indicar não só o interesse por Mme Arnoux como também a imaginação do personagem. Associamos desejo de saber, curiosidade, limites e, por vezes, dor aos atos de escrever e ler. A vontade de ultrapassar limites rege a escritura de Flaubert. O ato de escrever se inscreve no contorno da língua. O pensar, o conhecimento e o saber dependem da língua, que é contorno, limite, e também possibilidade de transgressão (em relação ao que é normatizado – gramática e modo de empregar o léxico, por exemplo).

Mais adiante, o enunciado de uma possibilidade que abrange o passado de Mme Arnoux: ‘ela devia, muitas vezes, no meio do mar, durante as noites úmidas, envolver sua cintura nesse xale’. O verbo ‘devia’ introduz uma hipótese. Trata-se de um indicador de subjetividade.<sup>160</sup> No texto de Flaubert, o pensamento de Frédéric se mistura à narração dando um contorno para o que, no início do livro, começa a se definir.

Olhando a paisagem, ainda no navio, Frédéric sonha.

*Une plaine s’étendait à droite; à gauche un herbage allait doucement rejoindre une colline, où l’on apercevait des vignobles, des noyers, un moulin dans la verdure, et des petits chemins au-delà, formant des zigzags sur la roche blanche qui touchait au bord du ciel. Quel*

<sup>159</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 53 e 54.

<sup>160</sup> Dúvida, presunção e inferência caracterizam uma atitude do locutor em relação ao enunciado que profere. Benveniste aborda a subjetividade enquanto capacidade do locutor de se propor como sujeito. Cito Benveniste: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito [...]” “A linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade, pelo fato de consistir de instâncias discretas. A linguagem de algum modo propõe formas “vazias” das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua “pessoa”, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e ao parceiro como *tu*. A instância do discurso é assim constitutiva de todas as coordenadas que definem o sujeito e das quais apenas designamos sumariamente as mais aparentes.” BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 2005, p. 286, 289 e 291.  
 “A língua provê os falantes de um mesmo sistema de referências pessoais de que cada um se apropria pelo ato de linguagem e que, em cada instância de seu emprego, assim que é assumido por seu enunciador, se torna único e sem igual, não podendo realizar-se duas vezes da mesma maneira.” BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989, p. 69.

*bonheur de monter côte à côte, le bras autour de sa taille, pendant que sa robe balayerait les feuilles jaunies, en écoutant sa voix, sous le rayonnement de ses yeux! Le bateau pouvait s'arrêter, ils n'avaient qu'à descendre; et cette chose bien simple n'était pas plus facile, cependant, que de remuer le soleil!*

*Un peu plus loin, on découvrit un château, à toit pointu, avec des tourelles carrées. [...] Puis tout disparut.<sup>161</sup>*

Também na viagem por terra para a casa de sua mãe, paisagem e devaneio se intercalam.

*Des champs moissonnés se prolongeaient à n'en plus finir. Deux lignes d'arbres bordaient la route, les tas de cailloux se succédaient; et peu à peu, Villeneuve-Saint-Georges, Ablon, Châtillon, Corbeil et les autres pays, tout son voyage lui revint à la mémoire, d'une façon si nette qu'il distinguait maintenant des détails nouveaux, des particularités plus intimes; sous le dernier volant de sa robe, son pied passait dans une mince bottine en soie, de couleur marron [...]*

*Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques. Il n'aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne. L'univers venait tout à coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeaient; – et, bercé par le mouvement de la voiture, les paupières à demi closes, le regard dans les nuages, il s'abandonnait à une joie rêveuse et infinie.<sup>162</sup>*

Frédéric contempla a paisagem, primeiro no navio e, depois, em uma *américaine*, modelo de carruagem leve e rápido. A partir da situação de contemplar a paisagem, o personagem se transporta a um espaço de devaneio ou se transporta em devaneio para a paisagem, que recebe uma porção de elementos imaginados pelo personagem.

Na perspectiva de quem está em movimento, caminhando ou viajando (em um veículo que permite contemplar a paisagem, como navio ou carruagem, por exemplo), as imagens da paisagem parecem se mover, continuamente. As imagens passam (ou ficam para trás) em relação ao ponto de vista de quem caminha ou viaja. Contemplar a paisagem possibilita a extensão do olhar e do pensamento para além do que o sujeito percebe fisicamente como mais próximo, possibilita uma abertura para outras percepções de espaço e tempo. Frédéric se projeta no espaço que observa, se vê na paisagem, e também projeta o que imagina no espaço. Contemplar –

<sup>161</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 56.

<sup>162</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 58.



paisagem, vitrines ou quadros em museus – dispara em Frédéric devaneios e processos da imaginação.

No primeiro texto, Frédéric se insere na paisagem, quando ‘se vê’ com Mme Arnoux, ao imaginar a ação de subir pela trilha com ela. Partindo da perspectiva do personagem no navio, da qual se aproxima o leitor, a paisagem é representada como um filme, projetado em uma tela. Ao mesmo tempo em que assiste ao filme, ao se imaginar subindo a trilha com Mme Arnoux, Frédéric se transporta para a paisagem, para a tela do filme que contempla. Faço essa comparação a partir de uma referência atual, que é o cinema. Flaubert tinha a referência do teatro e, próximo desse efeito de imagens em movimento sobre uma tela, do teatro de sombras. Ao descrever sonhos e devaneios de Frédéric com imagens vívidas, Flaubert compõe cenas que deslocam a narração para o que chamo de espaço imaginado pelo personagem. O movimento do personagem e o deslocamento da narração para o espaço imaginado produzem um efeito que se aproxima ao obtido pelas técnicas de focalização e mudança de planos do cinema, tecnologia desconhecida na época de Flaubert. Desde sua criação, no fim do século XIX, o cinema se inspira na literatura e representa, com outra tecnologia, determinados efeitos da linguagem literária. A tecnologia do cinema possibilita selecionar diferentes ângulos e justapor planos de diferentes espaços para sugerir pensamento, lembranças, acontecimentos passados, simultaneidade etc. Com outra linguagem, o cinema se apropriou de procedimentos literários. A linguagem cinematográfica ajuda a explicar o efeito que observo no texto: a passagem para diferentes planos. Descrições de lembranças ou o que o personagem imagina, e paisagem, alternadamente, se assemelham ao efeito produzido por uma câmera.

No segundo texto, durante a viagem de Montereau a Nogent, o personagem repassa em pensamento detalhes do que viu, cenas de Mme Arnoux. Ao contemplar os campos, as árvores

que margeiam a estrada e as pedras da estrada, Frédéric se lembra do trajeto percorrido e de novos detalhes relacionados a Mme Arnoux no navio. A partir da contemplação, com os olhos semifechados para o exterior, o olhar nas nuvens, ele se entrega a uma alegria de sonho.

Há uma sobreposição e entrelaçamento de espaços: onde está o personagem (navio e carruagem), o que o personagem contempla do lugar em que está (a paisagem, por exemplo) e o que contempla de outro modo, recorrendo à sua memória e imaginação. Contemplar a paisagem inspira a passagem criativa para espaços da memória e da imaginação. O personagem atribui qualidades subjetivas ao espaço, que é representado segundo seu desejo e percepções. O espaço representado ora estimula o devaneio de Frédéric, ora se constitui a partir do devaneio mesmo. O que o personagem imagina se expande, de tal modo que constitui espaços virtuais dentro do romance, possibilidades que surgem a partir da representação do seu mundo interior, da sua imaginação. As descrições dos diferentes espaços e de tudo o que o personagem experimenta, inclusive a partir da sua imaginação, são semelhantes. Predomina a riqueza de detalhes que compõem imagens, um quadro para cada cena de espaços que se sobrepõem. Na mudança para o espaço da imaginação do personagem, permanece o modo de composição e o ritmo das frases. Por vezes, as palavras enfatizam a nitidez do que é lembrado ou imaginado. Frédéric distingue novos detalhes, ao se lembrar de sua viagem de maneira ‘tão nítida’. Capítulos a frente, quando Frédéric recebe a carta que informa a morte do tio e a herança que recebe, ele se imagina perto de Mme Arnoux ‘com a nitidez de uma alucinação’. Novamente, a palavra nitidez é associada à cena que o personagem imagina, sendo que nesse ponto se explicita também a relação entre nitidez e alucinação: *Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, chez elle, lui*

*apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son tilbury [...].*<sup>163</sup>

Flaubert também relaciona a nitidez à sua imaginação. Em correspondência à sua sobrinha, ele escreve que 'vê nitidamente' uma imagem de *Hérodiades*.

*Hier, à 1 heure de nuit, j'ai terminé mon Cœur Simple, et je le recopie. [...] [...] Maintenant que j'en ai fini avec Félicité, Hérodiades se présente et je vois (nettement comme je vois la Seine) la surface de la mer Morte scintiler au soleil.*<sup>164</sup>

### 3.1.1 Ruminar e viajar

Nos roteiros de *L'Éducation sentimentale* é possível localizar traços de subjetividade e a voz de Frédéric, o que é da ordem da imaginação ou desejo do personagem, seu pensamento ou fala, seu ponto de vista, percepção ou julgamento, a abertura para o que se expande, depois, como espaço da imaginação do personagem. A edição transcrita, preparada por Tony Williams, divide os roteiros em três categorias: sobre o romance como um todo, sobre uma parte e sobre um capítulo. Em um dos roteiros do romance como um todo, durante a viagem para Nogent, Frédéric ruma o que tinha acabado de ver no navio:

*De Montereau à Nogent, il rumine ce qu'il vient de voir. M<sup>e</sup> Arnoux rentre dans le type de la Littérature de l'époque il s'en déclare amoureux. et se reconnaît une grande passion.*<sup>165</sup>

O personagem repassa em pensamento detalhes do que viu de Mme Arnoux no navio. No texto publicado, referente a essa cena, não está a palavra 'rumina', e sim as imagens do que Frédéric repassa em pensamento.

<sup>163</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 164 e 165.

<sup>164</sup> FLAUBERT, G. Carta a sua sobrinha Carolina, Croisset, 17 de agosto de 1876. BOLLÈME, G. *Extraits de la correspondance*, Paris: Seuil, 1963, p. 274 e 275.

<sup>165</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale. Les scénarios*. Édition préparée par WILLIAMS, Tony. Paris: José Corti, 1992. *Scénarios d'ensemble, scénario I*, f.66 (2), p. 35 e 113.

No roteiro: ‘*M<sup>e</sup> Arnoux rentre dans le type de la Littérature de l’époque*’. No texto publicado: ‘*Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques. Il n’aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne.*’ As duas frases do texto publicado produzem um efeito curioso: Ela, Mme Arnoux: mulher dos livros românticos. Ele, Frédéric, que também é personagem de romance, ‘não acrescentaria nem tiraria nada à pessoa’ de Mme Arnoux. É possível identificar na palavra *retrancher* a proximidade com o trabalho de composição do *scriptor*, ele faz acréscimos ou retira passagens de um texto.

O ruminar de Frédéric volta a aparecer no antepenúltimo capítulo do livro, novamente durante uma viagem de Paris a Nogent, e então a palavra ruminar entra no texto publicado.

*Frédéric ne comprenait rien à tant de rancune et de sottise. Son dégoût de Paris en augmenta; et, le surlendemain, il partit pour Nogent par le premier convoi.*

*Les maisons bientôt disparurent, la campagne s’élargit. Seul dans son wagon et les pieds sur la banquette, il ruminait les événements des derniers jours, tout son passé. Le souvenir de Louise lui revint.*

– « *Elle m’aimait, celle-là! J’ai eu tort de ne pas saisir ce bonheur. Bah! n’y pensons plus!...* »

*Puis, cinq minutes après:*

– « *Qui sait, cependant?... Plus tard, pourquoi pas ?* »

*Sa rêverie, comme ses yeux, s’enfonçait dans de vagues horizons.*

– « *Elle était naïve, une paysanne, presque une sauvage, mais si bonne!* »

*À mesure qu’il avançait vers Nogent, elle se rapprochait de lui. Quand on traversa les prairies de Sourdun, il l’aperçut sous les peupliers comme autrefois, coupant des joncs au bord des flaques d’eau; on arrivait; il descendit.<sup>166</sup>*

No início do livro, Frédéric volta a Nogent ruminando um conjunto de expectativas, tudo o que começa a imaginar a partir do contato recente com Paris e Mme Arnoux. Frédéric se lembra de cenas da viagem no navio, cenas de um passado recente. O universo se expande quando o personagem se lembra de Mme Arnoux. As palavras sugerem uma visão nítida, “*tout son voyage lui revint à la mémoire, d’une façon si nette [...] L’univers venait tout à coup de s’élargir*”. No fim do livro, também há uma cena em que o personagem volta para a casa da mãe. Rumina os

acontecimentos dos últimos dias e o passado – o que não se realizou. Ao pensar em Louise, vizinha da família em Nogent, seu devaneio e olhar têm horizontes vagos. “*Sa rêverie, comme ses yeux, s'enfonçait dans de vagues horizons*”. No início e no fim do livro: o trajeto Paris-Nogent, a volta ao ponto de partida. No fim do livro, quando Frédéric chega a Nogent, é surpreendido pelo casamento de Deslauriers com Louise, *il se crut halluciné*.

*Il se crut halluciné. Mais non! C'était bien elle, Louise! – couverte d'un voile blanc qui tombait de ses cheveux rouges à ses talons; et c'était bien lui, Deslauriers! – portant un habit bleu brodé d'argent, un costume de préfet.*<sup>167</sup>

O uso do verbo crer (ou acreditar) evidencia a possibilidade de desvio ou engano em relação a uma percepção, funciona como um modalizador. Instantes antes de morrer, Félicité, personagem do conto *Un cœur simple*, ‘acredita ver’ nos céus um papagaio gigantesco.<sup>168</sup> Emma Bovary morre ‘acreditando ver’ a face do homem que está na rua, de quem escuta as palavras. A expressão ‘acreditar ver’ introduz o delírio em relação à percepção de Félicité e Emma. No texto de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric ‘se acredita alucinado’, mas não se trata de alucinação. O narrador explicita a negação da percepção que o personagem tem de si mesmo e descreve Louise e Deslauriers, em uma cena breve, o casamento dos dois. O que é descrito não corresponde a um devaneio ou alucinação de Frédéric. Frédéric volta a Paris ‘*honteux, vaincu, écrasé*’. Paris-Nogent-Paris. O trajeto que se repete evidencia a falta de perspectiva para o personagem.

O ruminar de Frédéric, enquanto viaja (e também enquanto caminha), é atividade de produção imagética, que não necessariamente se apresenta como imagem no texto do romance. Por vezes, as imagens são apenas sugeridas, mas mais frequentemente se desenvolvem com

---

<sup>166</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 539.

<sup>167</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 540.

<sup>168</sup> “[...] e, quando exalou o último suspiro, ela acreditou ver nos céus entreabertos um papagaio gigantesco, planando acima da sua cabeça.” FLAUBERT. *Três contos*. (*Trois contes*, Paris: 1877). São Paulo Cosak Naify, 2004, p. 53.

muitos detalhes. Para o *scriptor*, a produção imagética pode começar com uma descrição de paisagem, frequentemente uma descrição focalizada, a paisagem a partir do ponto de vista do personagem. Contemplar a paisagem, por sua vez, provoca no personagem o ato de ruminar, ao que se associa a produção imagética. O ruminar envolve diferentes temporalidades e também diferentes atividades relacionadas à imaginação, tais como lembranças, pensamentos, sonhos, expectativas, devaneio, delírio e alucinação.

### 3.2 Subjetividade e desestabilização da voz narrativa

Se o espaço se define enquanto relação com o sujeito, noção que também se vincula à imaginação e à consciência, nesse romance, a representação da imaginação do personagem possibilita mais liberdade e amplitude no movimento criativo do autor. O espaço subjetivo, de devaneio e sonho do personagem, também é um convite para a imaginação do leitor.

Vimos como as descrições do espaço imaginado pelo personagem se sobrepõem às descrições de paisagem. A representação do espaço envolve o leitor nos processos imaginativos do personagem, imerso em sonhos e devaneios. Trata-se não de uma interrupção da narrativa, mas da transferência da narração para um espaço que corresponde à imaginação do personagem, para onde se transporta o leitor, no seu envolvimento com a leitura.

No início de *L'Éducation sentimentale*, ao voltar de Paris, Frédéric toma uma sopa com a mãe. A forma mista de diálogo e discurso indireto livre produz um efeito de desestabilização da voz narrativa e de deslocamento.

– «*Eh bien?*»

*Le vieillard l'avait reçu très cordialement, mais sans montrer ses intentions.*

*Mme Moreau soupira.*

---

– «Où est-elle, à présent ?» songeait-il.  
*La diligence roulait, et, enveloppée dans le châle sans doute, elle appuyait contre le drap du coupé sa belle tête endormie.*<sup>169</sup>

Mme Moreau quer saber como foi o encontro com o tio. Uma voz narrativa responde sua pergunta. Em seguida, uma espécie de monólogo interior: – «Onde ela está, nesse momento?» O texto informa que se trata do pensamento de Frédéric. A pergunta que o personagem se faz em relação à Mme Arnoux está entre aspas, depois de um travessão. Há sinais de discurso direto mas não há um diálogo entre os personagens. Em poucas linhas, Flaubert reúne elementos de três espaços diferentes, esboça três cenas que, simultaneamente, estimulam a imaginação do leitor. À cena de Frédéric tomando uma sopa com sua mãe, se sobrepõem uma cena com o tio, que o havia recebido cordialmente, e a cena de Mme Arnoux na diligência. Novamente, narração e pensamento do personagem se misturam. Os procedimentos de representação da fala e do pensamento produzem ambiguidade. Frédéric imagina a cena da diligência? Como os leitores podem saber onde está Mme Arnoux nesse momento, e se está ou não envolta no xale? A referência ao xale e a expressão ‘provavelmente’ alimentam a imaginação de quem lê. A narração se aproxima do ponto de vista de Frédéric. Não há um narrador onisciente, não há nenhuma certeza, pelo contrário, somente possibilidades que começam a tomar forma.

Qual é a natureza do espaço que contém Mme Arnoux na diligência? Podemos pensar essa cena como espaço imaginado, pensamento do personagem, e também como voz do narrador. A imagem de Mme Arnoux na diligência, envolta ou não no xale, talvez com a linda cabeça adormecida sobre o estofamento existe enquanto possibilidade. Enquanto possibilidade, incita a imaginação do leitor. A imagem propõe presença e ausência. A falta coloca o leitor em uma posição dinâmica, ativa, diante do texto. É possível localizar essa imagem no que chamo de

espaço da imaginação, que corresponde não só ao que o personagem imagina, mas também a uma espécie de espaço virtual, para onde se transporta o leitor no seu envolvimento com a leitura. No espaço da imaginação, se entrelaçam processos imaginativos do escritor e do leitor. O espaço da imaginação pode ser entendido como uma espécie de intersecção, espaço comum ao escritor, leitor, personagem e narrador.

Flaubert explora a subjetividade, introduz o leitor a pensamentos, impressões, lembranças, visões, devaneios e desejos dos personagens. O mundo romanesco parece surgir da consciência dos personagens, ou através das sensações que eles experimentam. Flaubert respeita os limites dos diferentes pontos de vista, ele deixa um grau de opacidade, há coisas que são somente sugeridas. A alternância entre a focalização interna e externa ou o recuo da narração permite justapor diferentes pontos de vista de uma mesma situação, e também descolar o olhar e o pensamento do espaço e tempo presente.

É possível observar no diálogo, a seguir, entre Frédéric e Mme Arnoux, a desestabilização da voz narrativa. Frédéric tinha assistido a uma briga do casal. Depois que M. Arnoux se retira, ele faz uma pergunta.

– «*Vous ne doutez pas que je ne partage...?*»

*Elle ne répondit rien. Mais, continuant tout haut ses réflexions:*

– «*Je le laisse bien libre! Il n'avait pas besoin de mentir!*»

– «*Certainement*», dit Frédéric.

*C'était la conséquence de ses habitudes sans doute, il n'y avait pas songé, et peut-être que, dans des choses plus graves...*

– «*Que voyez-vous donc de plus grave?*»

– «*Oh! rien!*»

*Frédéric s'inclina, avec un sourire d'obéissance. Arnoux, néanmoins possédait certaines qualités; il aimait ses enfants.*

– «*Ah! et il fait tout pour les ruiner!*»

*Cela venait de son humeur trop facile; car, enfin, c'était un bon garçon.*

*Elle s'écria:*

– «*Mais qu'est-ce que cela veut dire, un bon garçon!*»

---

<sup>169</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 61.



*Il le défendait ainsi, de la manière la plus vague qu'il pouvait trouver, et, tout en la plaignant, il se réjouissait, se délectait au fond de l'âme. Par vengeance ou besoin d'affection, elle se réfugierait vers lui. Son espoir, démesurément accru, renforçait son amour.*

*Jamais elle ne lui avait paru si captivante, si profondément belle. De temps à autre, une aspiration soulevait sa poitrine; ses deux yeux fixes semblaient dilatés par une vision intérieure, et sa bouche demeurait entre-close comme pour donner son âme. Quelque fois, elle appuyait dessus fortement son mouchoir; il aurait voulu être ce petit morceau de batiste tout trempé de larmes. Malgré lui, il regardait la couche, au fond de l'alcôve, en imaginant sa tête sur l'oreiller; et il voyait cela si bien, qu'il se retenait pour ne pas la saisir dans ses bras.*<sup>170</sup>

Em diálogo com a história literária, Flaubert experimenta diferentes construções do lugar narrativo. Subverte o que distingue o discurso do narrador do discurso do personagem. Cria um jogo de impressões e efeitos. O narrador se movimenta no texto, por vezes adere ao ponto de vista de um personagem. Em determinados momentos, fica em um plano secundário ou oculto. Com uma linguagem semelhante à dos personagens, se mistura a eles. Frequentemente, os diálogos de Flaubert são mediados por uma voz narrativa híbrida, narrador e personagem ao mesmo tempo: *C'était la conséquence de ses habitudes sans doute, il n'y avait pas songé, et peut-être que, dans des choses plus graves. [...] Arnoux, néanmoins possédait certaines qualités; il aimait ses enfants.* Essas frases se inserem entre falas dos personagens marcadas por travessão e aspas. O narrador, que nesse romance não é um personagem, parece participar do diálogo, parece tomar o lugar de Frédéric no diálogo. Quase poderíamos lançar a suposição de uma obediência do personagem à voz do narrador, *Frédéric s'inclina, avec un sourire d'obéissance.* Colado ao ponto de vista e à experiência de Frédéric, o narrador apenas supõe o que descreve sobre Mme Arnoux: *ses deux yeux fixes semblaient dilatés par une vision intérieure, et sa bouche demeurait entre-close comme pour donner son âme.* As expressões *semblaient* e *comme pour* marcam a exterioridade em relação aos sentimentos de Mme Arnoux. Na última frase, um devaneio de Frédéric. O narrador sugere o que Frédéric imagina ao contemplar o quarto de Mme

Arnoux, *Malgré lui, il regardait la couche, au fond de l'alcôve, en imaginant sa tête sur l'oreiller.*

O narrador não estabelece uma relação de mediação com o leitor, antes, parece interagir com os personagens. Frequentemente em Flaubert o leitor tem acesso a acontecimentos e a personagens pela mediação de outro personagem. Muitas vezes, os discursos do narrador e de um personagem aparecem embaralhados em descrições, narração e diálogos. Flaubert mistura discursos e pontos de vista. O narrador se aproxima dos personagens, parece participar das situações narradas. Ao longo de todo o romance, nada indica o lugar de enunciação desse narrador.

Proust, inúmeros escritores e críticos analisaram o uso do discurso indireto livre e do imperfeito comendo fala de personagens – o subjetivismo de Flaubert. Em sua correspondência, Flaubert critica a lentidão no diálogo, afirma que é necessário compactar ou substituir o diálogo por outra coisa. Ele afirma que é preciso criar planos sucessivos nos diálogos, gradações, como em uma descrição, e isso por meio do discurso indireto.<sup>171</sup> Gothot-Mersch lembra que Flaubert chama de indireto tudo que não é estilo direto – ou seja, inclui o que chamamos de discurso indireto e indireto livre.<sup>172</sup> Segundo Rancière, Flaubert emprega o estilo indireto livre não para fazer falar uma voz através de outra, mas para apagar pistas, e

---

<sup>170</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 251 e 252.

<sup>171</sup> *Un dialogue, dans un livre, ne représente pas plus la vérité vraie (absolue) que tout le reste; il faut choisir et y mettre des plans successifs, des gradations et des demi-teintes, comme dans une description. Voilà ce qui fait que les belles choses de tes dialogues (et il y en a) sont perdues, ne font pas l'effet qu'elles feront, une fois débarrassées de leur entourage.*

*Je ne dis pas de retrancher les idées, mais d'adoucir comme ton celles qui sont secondaires. Pour cela, il faut les reculer, c'est-à-dire les rendre plus courtes et les écrire au style indirect.*

*Voilà donc, quant à la question de forme (qui est aussi une question d'effet et d'amusement), ce qu'il y a de plus grave, et même la seule chose grave. Tu enlèveras par là de la monotonie. Serre, serre les dialogues, on parle trop, et tes personnages parlent un peu tous de la même façon; leur discours manque de caractère [...]* À Ernest Feydeau, fin décembre 1858. Lettres de Flaubert (1830-1880), édition Conard, 1926-1930. Édition électronique par Danielle Girard et Yvan Leclerc, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance>

<sup>172</sup> GOTHOT-MERSCH, C. *La parole des personnages*. In: *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, p. 201.

emprega o imperfeito não como marca temporal do passado, mas como suspensão da diferença entre realidade e conteúdo da consciência.<sup>173</sup>

Ao analisar *Madame Bovary*, Campion explica que, nesse romance, o ponto de vista é frequentemente constituído por uma dupla estrutura de enunciação, duas instâncias articuladas, dois discursos implicados, sendo que um deles é crítico em relação ao outro. A voz que comenta o ponto de vista de Emma pode ser percebida em mudanças de tom marcadas por itálico ou pelo estilo indireto.<sup>174</sup>

A dupla estrutura de enunciação se apresenta de modos bem variados. Na conhecida cena da carruagem, da terceira parte de *Madame Bovary*, a descrição do percurso pelas ruas de Rouen é interrompida pela voz imperativa de Léon. A voz sai de dentro da carruagem, onde estão Léon e Emma, um espaço onde o narrador não entra.

– *Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur.*

*La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour La Fayette, emporter vers la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.*

– *Non, tout droit ! cria la même voix.*

*Le fiacre sortit des grilles, et bientôt, arrivé sur les cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre les jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon.*

*Elle alla le long de la rivière sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, et, longtemps, du côté d'Oyssel, au-delà des îles.*

*Mais tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers Quatremares, Sotteville, la Grande-Chaussée, la rue d'Elbeuf, et fit sa troisième halte devant le Jardin des Plantes.*

– *Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement.*

*Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champs-de-Mars et derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par des lierres. Elle remonta le boulevard Bouvreuil, parcourut le boulevard Cauchoise, puis tout le Mont-Riboudet jusqu'à la côte de Deville.*

*Elle revint; et alors, sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda. On la vit à Saint-paul, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare et place du Gaillard bois; rue Maladrerie, rue Dinanderie, devant Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise – devant la Douane – à la Basse-Vieille-Tour, aux Trois-Pipes et au Cimitière Monumental. De temps à autre le cocher sur son siège jetait aux cabarets des regards*

<sup>173</sup> RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*. Paris: Hachette, 2005, p. 114.

<sup>174</sup> CAMPION, Pierre. *La littérature à la recherche de la vérité*. Paris: Seuil, 1996, p. 164, 165 e 171.

*désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arreter. [...]*

*Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient des grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement [...]*<sup>175</sup>

A narração acompanha o percurso da carruagem, passa pelo cocheiro (que enxuga a testa, coloca o chapéu de couro entre as pernas etc.), volta ao percurso, acompanha a carruagem vista das ruas, e depois as pessoas que olham a carruagem em movimento. O tom imperativo de Léon parece se dirigir não somente ao cocheiro, mas também ao narrador, para assegurar que mantenha o foco no ambiente externo, na descrição do percurso pela cidade e arredores, várias listas de lugares. Aproveito para inserir um pouco de fantasia na minha interpretação. O narrador parece estar sentado ao lado do cocheiro, que escuta a voz gritar. *fit une voix qui sortait de l'intérieur. [...]cria la même voix. [...] s'écrit la voix plus furieusement*. A voz, que não é nomeada, é a de Léon. O narrador sabe o nome de Léon; o cocheiro não, ele obedece a uma voz, e *ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arreter*. A expressão *fureur de la locomotion* contém algo da loucura da cena, misturado a algo de cômico dessa percepção particular: o ponto de vista de quem está voltado para o percurso, de costas para os passageiros, e portanto nada vê, nada sabe do que se passa no interior da carruagem. E o que se passa no interior se tornou tão explícito sem ser dito que foi censurado, quando da publicação do texto na *Revue de Paris*.<sup>176</sup>

<sup>175</sup> *Madame Bovary. Mœurs de province*. (Paris: 1857). Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, 270 e 271.

<sup>176</sup> Flaubert vende seus manuscritos a *Revue de Paris* em abril de 1856. A redação da revista pede correções (supressões, principalmente) que Flaubert recusa (a maior parte). O texto é publicado em seis números da revista, quinzenalmente, de 1º de outubro a 15 de dezembro, mas o número de 15 de dezembro censura a cena da carruagem, e o número com a última cena do romance recebe novos cortes da direção, que teme represálias do governo. Flaubert exige a inserção de uma nota de protesto que explique ao leitor tratarem-se de fragmentos, e não do todo do romance. LE CALVEZ, Éric. *G. Flaubert – Un monde de livres*. Paris: Textuel, 2006, p. 74.

Se o narrador épico tende a ser objetivo, no romance tende a se aproximar dos personagens e dos acontecimentos. Em *L'Éducation sentimentale*, por exemplo, Mme Arnoux é vista sobretudo pelo olhar de Frédéric, uma percepção cheia de suposições e incertezas, muito distante do ponto de vista do narrador onisciente de Balzac e Victor Hugo. Nos romances de Balzac e Victor Hugo, o narrador tende a emitir juízos e expor pontos de vista de forma quase didática, com explicações que não deixam ao leitor espaço para dúvidas. Flaubert mistura os papéis do personagem e do narrador. Além disso, move o ponto a partir do qual focaliza uma mesma cena e multiplica os modalizadores de incerteza.

No estilo pictórico, característico do fim do século XVIII e quase todo o século XIX, na França, por vezes a pintura dos acontecimentos se reflete na mente de um personagem. O estilo pictórico possibilita ampliar tempo e espaço para além da cena presentificada, característica do tratamento dramático. Flaubert mistura os tratamentos dramático e pictórico de narração. Alterna discurso direto, indireto e indireto livre.

Adorno compara o romance tradicional ao palco italiano do teatro burguês:

O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com a qual está comprometida.<sup>177</sup>

A reflexão antes de Flaubert era de ordem moral, uma tomada de partido a favor ou contra determinado personagem. “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um autêntico comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.”<sup>178</sup>

<sup>177</sup> ADORNO, W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. (Akzente, 1954, nº 5). In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003, p. 60.

<sup>178</sup> ADORNO, W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. (publicado em Akzente, 1954, nº 5). In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003, p. 60.

Ao analisar a arte moderna, Rosenfeld escreve que, ao abandonar convenções como o palco à italiana e a imitação minuciosa da vida empírica, o teatro se confessa jogo cênico, assim como a pintura moderna se confessa tela e cores, em vez de simular o espaço tridimensional, volume e figuras. Processo semelhante ocorre no romance, ao longo dos anos. Desaparece o narrador que apresenta o personagem no distanciamento gramatical do pronome ele e da voz no pretérito. A consciência do personagem passa a ocupar totalmente a tela imaginária do romance. Desaparece a estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos, base do enredo tradicional e seu encadeamento de motivos e situações.<sup>179</sup>

### 3.3 Caminhar

Frédéric explora o espaço com o olhar. É por meio do seu ponto de vista, muitas vezes em movimento, que o leitor tem acesso aos diferentes elementos dispostos no espaço, sucessão de imagens. Michel Raimond analisa nessa organização do espaço, que se dá a partir do olhar de Frédéric, efeitos de opacidade e ambiguidade. A restrição, profundidade e amplitude do espaço aberto para o leitor é dada pelo olhar do personagem. Raimond destaca a abundância de vocabulário relacionado à percepção. A essa construção de um ponto de vista, que é parcial, limitado a um lugar de onde se vê, corresponde a limitação em relação ao que o personagem (e também o leitor) tem acesso em relação a acontecimentos, o que é sugerido sem ser dito, uma espécie de realidade marginal que escapa ao personagem.<sup>180</sup> Neefs sintetiza uma das ideias que permeiam a relação de Frédéric com o espaço em *L'Éducation sentimentale: 'Pratiquer l'espace,*

---

<sup>179</sup> ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto / Contexto I*, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 79, 83 e 84.

<sup>180</sup> RAIMOND, Michel. *Le réalisme subjectif dans l'Éducation sentimentale*. p. 93 a 102. In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et... *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, 94 a 99.

*c'est percevoir les distances, mais c'est aussi s'y mouvoir. C'est l'éprouver dans l'emporment d'un désir.*<sup>181</sup>

O leitor acompanha caminhadas de Frédéric por lugares que fazem parte da história e do imaginário de Paris, ao longo do tempo, até a atualidade. A referência a jardins, ruas e monumentos estimula o devaneio e a imaginação do leitor. A leitura pode ser um meio de transporte para Paris do século XIX. As experiências do leitor e sua relação com Paris, ou com o que essa cidade evoca, contribuem para o seu envolvimento com o romance.

Em suas caminhadas, Frédéric espera um encontro súbito com Mme Arnoux. Ele relaciona Paris a Mme Arnoux e, ao caminhar, relaciona tudo o que vê a ela. Todas as mulheres o fazem pensar na mulher amada, todas as ruas levam para a direção da sua casa. Yvan Leclerc escreve que Mme Arnoux é o ponto central que organiza o espaço geográfico e imaginário do romance.<sup>182</sup>

Fazendo uma associação entre a relação do personagem com sua amada e a relação de Flaubert com a atividade de escrever, podemos supor que, envolvido com o processo criativo, muito do que Flaubert vê o leva para o que está escrevendo, alimenta o processo de imaginar, criar.

Ao caminhar, Frédéric leva Mme Arnoux para situações e lugares que parece ter diante dos olhos. De uma palmeira passa para imagens de países distantes – imagens que Flaubert carrega na memória desde sua viagem ao Oriente. O personagem imagina Mme Arnoux em lugares e situações as mais diversas. Ele se imagina viajando com a amada em um iate, sobre dromedários e elefantes. Outras vezes, sonha com Mme Arnoux nas almofadas de um harém.

---

<sup>181</sup> NEEFS, Jacques. *Descriptions de l'espace e espaces de socialité*. In: *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale"* de Flaubert. Paris: CDU-SEDES, 1981, p. 117.

<sup>182</sup> LECLERC, Yvan. *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 62.

Sua imaginação não exclui nada, não se fixa em uma possibilidade, ao contrário, coloca várias possibilidades, lado a lado.

*Une négresse, qu'il croisa un jour dans les Tuileries tenant une petite fille par la main, lui rappela la négresse de Mme Arnoux. Elle devait y venir comme les autres; toutes les fois qu'il traversait les Tuileries, son coeur battait, espérant la rencontrer. Les jours de soleil, il continuait sa promenade jusqu'au bout des Champs Élysées.*<sup>183</sup>

*Il lui semblait, cependant, qu'on devait l'aimer! Quelquefois, il se réveillait le cœur plein d'espérance, s'habillait soigneusement comme pour un rendez-vous, et il faisait dans Paris des courses interminables. À chaque femme qui marchait devant lui, ou qui s'avancait à sa rencontre, il se disait: «La voilà!» C'était, chaque fois, une déception nouvelle. L'idée de Mme Arnoux fortifiait ces convoitises. Il la trouverait peut-être sur son chemin; et il imaginait, pour l'aborder, des complications du hasard, des périls extraordinaires dont il la sauverait.*

*[...] toutes les femmes lui rappelaient celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait le long des boutiques, les cachemires, les dentelles et les pendeloques de pierreries, en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. À l'éventaire des marchandes, les fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied; toutes les rues conduisaient vers sa maison; les voitures ne stationnaient sur les places que pour y mener plus vite; Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix, bruissait, comme une immense orchestre autour d'elle.*

*Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. Quelquefois, il s'arrêtait au Louvre devant des vieux tableaux; et son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. [...] D'autre fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem; – et tout ce qui était beau, le scintillement des étoiles, certains airs de musique, l'allure d'une phrase, un contour, l'amenaient à sa pensée d'une façon brusque et insensível.*<sup>184</sup>

Por vezes, a descrição de Flaubert abrange somente a paisagem, sem passar para o estado de ânimo ou mundo interior do personagem, sem passar para o que o personagem imagina, mas não é isso que chama minha atenção na leitura de *L'Éducation sentimentale*, e sim a associação entre o ato de caminhar pelas ruas de Paris e a imaginação de Frédéric. Transcrevo abaixo o modo como a associação entre caminhar e imaginar aparece em roteiros manuscritos de Flaubert:

<sup>183</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 78.

<sup>184</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 131 e 132.



*Il ne suit plus que très rarement les cours. [...] flâne dans les Musées sur les quais, au Jardin des Plantes [plusieurs mots barrés] – Besoins de coeur. Quelquesfois il s’habillait et faisait de grands tours dans la ville, espérant une aventure, une conquête, un bonheur vague. - [plusieurs mots barrés] <aucune invitation ne vient des Dambreuse.>*

*et il pensait à M<sup>e</sup> Arnoux regardait les vitres du magasin sans oser entrer. et les fenêtres du premier étage, croyant que c’est là qu’elle demeurait. Il la cherchait vaguement. Les négresces bonnes d’enfant en souvenir de l’autre l’agitaient. – il allait exprès pour en voir au tuileries.<sup>185</sup>*

*M<sup>e</sup> Arnoux est l’idéal. Elle résume toutes les autres femmes. toutes sont en elle et elles la font, actrices, écuyères, bayadères des cafés. <filles publiques.> il lui trouve partout des ressemblances et des affinités. et tout ce qu’il est beau dans la nature et dans l’art la lui rappelle par des transitions brusques et insensibles.<sup>186</sup>*

A imaginação de Frédéric é extremamente abrangente. Envolve o tempo presente, o passado e o futuro. Ao contemplar pinturas no Louvre, ele transporta a amada a séculos passados, substituindo personagens de quadros por sua imagem. Assim como a simples referência a ruas e monumentos de Paris tende a desencadear a produção de sentidos e imagens, também a referência a uma obra de arte ou o Louvre, com o acervo que encerra, constitui um espaço de repertório compartilhado com o leitor, de grande força imagética.

Referindo-se ao volume *La Prisonnière*, da obra de Proust, Willemart chama a atenção para o deslocamento que o personagem narrador opera em relação às lembranças que tem de Albertine. De modo semelhante a Frédéric, o narrador de Proust transpõe em obras de arte, na frase de um músico ou na imagem de um pintor, imagens da sua experiência, sonhos que Albertine suscitara, quando ele ainda não a conhecia.

*Alors – comme les œuvres mêmes qui semblent s’adresser seulement à la vue et à l’ouïe exigent que pour les goûter notre intelligence éveillée collabore étroitement avec ces deux sens, je faisais sans m’en douter sortir de moi les rêves qu’Albertine y avait jadis suscités quand je ne la connaissais pas encore et qu’avait éteints la vie quotidienne. Je les jetais dans la phrase du musicien ou l’image du peintre comme dans un creuset, j’en nourrissais l’œuvre*

<sup>185</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale. Les scénarios*. Édition préparée par WILLIAMS, Tony. Paris: José Corti, 1992, *Scénarios d’ensemble, scénario I*, f.67 (3), III, p. 38.

<sup>186</sup> FLAUBERT, G. *L’Éducation sentimentale. Les scénarios*. Édition préparée par WILLIAMS, Tony. Paris: José Corti, 1992, *Scénarios d’ensemble, scénario I*, f.74 (5), IV, p. 41.

Obs.: Os sinais gráficos < > e [ ] enquandram, respectivamente, acréscimos e o que foi barrado no manuscrito.

*que je lisais. Et sans doute celle-ci me paraissait plus vivante. Mais Albertine ne gagnait pas moins à être ainsi transportée de l'un des deux mondes où nous avons accès et où nous pouvons situer tour à tour un même objet, à échapper ainsi à l'écrasante pression de la matière pour se jouer dans les fluides espaces de la pensée. [...] j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art.*<sup>187</sup>

Willemart chama de espaço ou campo de gozo estético o que se constitui com o olhar ou escuta da obra de arte. Escreve que a música, a pintura e a literatura provocam no narrador de Proust, à sua revelia, a intrusão de velhos sonhos. Despertam a vista e o ouvido e convocam uma dimensão do inconsciente.<sup>188</sup>

Ao analisar *L'Éducation sentimentale*, Daunais escreve que o espaço é revelado e construído (também como memória) pelo deslocamento do personagem.<sup>189</sup> Philippe Hamon pensa a rua e a literatura como fábrica de imagens. A rua solicita o olhar de quem caminha. A literatura solicita o imaginário do leitor. Frédéric vê uma variedade de imagens expostas em museus e outros lugares por onde anda. Hamon se refere às imagens mentais criadas pelo personagem como uma coleção de clichês românticos. Refere-se à estética da rua como imagens a serviço do comércio em cartazes, folhetos etc.; a industrialização da arte; a linguagem reduzida a *slogans*, a desvalorização da palavra.<sup>190</sup> Flaubert problematiza essas questões em *L'Éducation sentimentale*. No início do livro, por exemplo, M. Arnoux é proprietário de um estabelecimento com o nome Arte industrial, 'estabelecimento híbrido, compreendendo um jornal de pintura e uma loja de quadros'.<sup>191</sup> Flaubert opõe a originalidade da arte à produção em série. Transparece sua crítica e ironia na reunião dos elementos arte e indústria, algo

---

<sup>187</sup> PROUST, Marcel. *La Prisonnière. À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, Pléiade, 1988. Vol. III, p. 565.

<sup>188</sup> WILLEMART, Philippe. *Tratado das Sensações em Prisioneira de Marcel Proust*. São Paulo: Opus, 2008, p. 103 a 107.

<sup>189</sup> DAUNAIS, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993, p. 80.

<sup>190</sup> HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: José Corti, 2007 (2001), p. 91 e 160.

<sup>191</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 52.

contraditório e polêmico, e na escolha da palavra híbrido para caracterizar o estabelecimento. Em geral, Flaubert atribui ao termo híbrido um sentido pejorativo.

Em pesquisa sobre o que chama de ‘práticas de espaço’, Certeau pensa o ato de caminhar como espaço de enunciação:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua [...] (o ato de caminhar) tem com efeito uma tríplice função ‘enunciativa’: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores).<sup>192</sup>

Em relação à sua posição, o caminhante constitui um próximo, ‘cá’, e um distante, ‘lá’. Certeau explicita a distinção mais geral entre as formas empregadas em um sistema e os modos de usar esse sistema. Com esse enfoque, parte da idéia de uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades para o ato de caminhar. Há locais onde se pode andar, como calçadas e ruas, e locais onde não se pode andar ou algo impede a passagem, como um muro, por exemplo. Segundo Certeau, o caminhante não só atualiza algumas das possibilidades da ordem espacial (vai por um caminho e não por outro), como também “ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso”. O caminhante expande possibilidades, inventa caminhos, cria atalhos, desvios e variantes que mudam o percurso. Ao pular um muro ou ao entrar em locais proibidos para pessoas não autorizadas, por exemplo, o caminhante transgride a ordem espacial.<sup>193</sup>

<sup>192</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994 (primeira edição francesa 1980), p. 177.

<sup>193</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994 (primeira edição francesa 1980), p.177 e 178.

Marta Kawano aponta para o elo material entre a criação escrita e o movimento concreto de caminhar de Gérard de Nerval: ele carregava nos bolsos livros, cadernos e pedaços de papel com suas anotações pelas ruas de Paris. Os manuscritos de *Aurélia* foram encontrados no bolso do seu casaco, após sua morte trágica. A rua fazia parte do seu método de trabalho. Na rua, ele podia ler revistas, jornais, cartazes. Também em sua obra Nerval relaciona escrita, leitura e rua.<sup>194</sup> Walter Benjamin escreve que a rua se torna moradia para o *flâneur*, os muros são a escrivantina onde apóia o bloco de apontamentos, bancas de jornais são suas bibliotecas.<sup>195</sup>

Raymond Jean explica uma dinâmica que se relaciona à caminhada: a narração não precisa mudar de ritmo para passar do inventário das coisas vistas ao inventário das lembranças, ela desliza naturalmente de um universo material para um universo mental, não precisa de meios distintos (vocabulário, estrutura de frase, efeitos de estilo) para descrever aquilo que é captado pelo olhar e aquilo que é captado pela memória.<sup>196</sup>

Flaubert não é um *flâneur*, caminhar pelas ruas da cidade não faz parte de seu método de trabalho, ao contrário. Ele trabalhou a maior parte de sua vida encerrado na casa de sua família em Croisset, perto de Rouen, à beira do Sena. Os deslocamentos de Croisset incluem períodos em Paris e viagens, que marcaram sua obra: Pyrénées, Midi e Corse; férias em Trouville; Normandia e Bretanha; Itália; e a longa viagem ao Oriente, que durou vários meses. Em 1842, ele se instalou em Paris para fazer o curso de direito, que acabou abandonando. Em *L'Éducation sentimentale*, há uma figuração do *flâneur*. Frédéric caminha pelas ruas de Paris como um *flâneur*, ele tem pretensões de se tornar escritor, mas diferente de Nerval e Baudelaire, que

---

<sup>194</sup> KAWANO, Marta. *Nerval: a escrita em trânsito*. Tese de doutorado defendida em 2006, FFLCH-USP, p. 162 e 175 a 177.

<sup>195</sup> BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Paris: Les Éditions du CERF, 1989, p. 441 e 442.

<sup>196</sup> JEAN, Raymond. *La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*. Paris: Seuil, 1974, p. 74.

associam as atividades de escrever e caminhar pelas ruas, Frédéric não escreve. O que Frédéric observa ao caminhar (a paisagem, o movimento nas ruas etc.) se mistura a pensamentos e devaneios. Há um entrecruzamento dos espaços externo e interno. As imagens do espaço por onde ele caminha se misturam ao que imagina. A consciência do personagem se torna o ponto de referência para cenas que o escritor constrói a partir da relação entre o personagem e o que observa, alternando paisagem e imaginação. As imagens realizam uma síntese em cenas, que tendem a constituir quadros.

No movimento do personagem, pode-se observar a correspondência entre os atos de caminhar e enunciação, formulado por Certeau, e a transgressão do escritor, que subverte a forma do romance, trazendo para o centro da trama o devaneio do personagem. Flaubert evidencia a linguagem como matéria do romance.

### **3.4 Passagem da narração para o espaço imaginado pelo personagem**

No texto a seguir, o personagem ‘se vê onde não está’ sem contemplar algo do ambiente que sirva de motivação para a passagem ao espaço imaginado. Frédéric imagina o exame final do seu curso de direito:

*Dès le lendemain, il se mit à travailler de toutes ses forces.*

*Il se voyait dans une cour d’assises, par un soir d’hiver, à la fin des plaidoiries, quand les jurés sont pâles et que la foule haletante fait craquer les cloisons du prétoire, parlant depuis quatre heures déjà, résumant toutes ses preuves, en découvrant de nouvelles, et sentant à chaque phrase, à chaque mot, à chaque geste, le couperet de la guillotine, suspendu derrière lui, se relever; puis, à la tribune de la Chambre, orateur qui porte sur ses lèvres le salut de tout un peuple, noyant ses adversaires sous ses prosopopées, les écrasant d’une riposte, avec des foudres et des intonations musicales dans la voix, ironique, pathétique, emporté, sublime; elle serait là, quelque part, au milieu des autres cachant sous son voile ses pleurs d’enthousiasme; ils se retrouveraient ensuite; – et les découragements, les calomnies, et les injures ne l’atteindraient pas, si elle disait: – «Ah! Cela est beau!» en lui passant sur le front ses mains légères.*

*Ces images fulguraient, comme des phares, à l'horizon de sa vie. Son esprit, excité, devint plus leste et plus fort. Jusqu'au mois d'août, il s'enferma, et fut reçu à son dernier examen.*<sup>197</sup>

Na segunda frase, a expressão 'ele se via' introduz uma mistura de descrição e narração. O ponto de vista do leitor corresponde ao que o personagem imagina. A narração se desloca para o espaço imaginado pelo personagem. A cena evoca uma profusão de imagens e sons, inclusive entonações musicais na voz de Frédéric. Ele age: fala há quatro horas, resume provas, descobre coisas novas. O leitor está em contato com os desejos do personagem. Nesse espaço interior, está Mme Arnoux. A cena que o personagem imagina é narrada com verbos no presente (os jurados estão pálidos, a multidão faz estalar as divisórias), no gerúndio (Frédéric falando, resumindo, descobrindo etc.) e no futuro do pretérito, principalmente o que diz respeito à Mme Arnoux (ela estaria lá, eles se reencontrariam). O tempo do verbo que, na primeira frase, antes do deslocamento, estava no pretérito perfeito, volta para esse tempo no fim do parágrafo, para a informação factual: 'seu espírito tornou-se', 'ele se instalou', e 'foi admitido no exame'. Não há no fim do parágrafo o glamour da narração anterior. A cena do exame narrada pelo personagem (ou mais próxima ao ponto de vista do personagem) é muito mais intensa, cheia de efeitos sensoriais. O que passa pela consciência do personagem produz no romance um efeito de presença, com qualidades imagéticas e sensoriais.

O mundo de Frédéric é mais ficcional do que factual, rico em fantasia, imaginação, memória distorcida, retrabalhada, editada. Sua consciência se desloca do tempo presente e do lugar em que está por meio de memória, devaneios e imaginação. Como resultado desse efeito de texto, trama, tempo e espaço narrativo parecem ser construídos não só pela imaginação de Flaubert, mas também pela imaginação de Frédéric, ao que se soma a imaginação do leitor.

---

<sup>197</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 151 e 152.

Frédéric como que empresta sua imaginação à voz narrativa, que ultrapassa contornos e limites do que é factual. O personagem se serve de um imenso campo de possibilidades.

No texto publicado, o que Frédéric imagina se impõe. Abaixo, o que consta em roteiros detalhados, referente à cena do exame:

*sur un mot qu'elle lui a dit qu'elle admirait les orateurs, il pioche et passe son dernier examen*<sup>198</sup>

*sur un mot qu'elle lui a dit qu'elle admirait les orateurs, il pioche <son intelligence s'éclaire> son dernier examen <joie et étonnement de Deslauriers> <{En marge}: ce que nous ferions ensemble si tu voulais. Si nous étions associés aux mêmes buts> (passe sa thèse {?}. – [joie] [{une ligne barrée}] <est reçu tout va bien et ira encore mieux.> <(En bas, encadré): trois semaines (p.201) après cette soirée Frédéric savait plus de droit qu'il n'en avait appris en 3 ans><sup>199</sup>*

Desde o roteiro, algo se apresenta como voz do personagem, um enunciado que é da ordem da imaginação do personagem: “o que nós faríamos juntos se você quisesse. se estivéssemos unidos com os mesmos objetivos”. O pronome ‘você’ sugere a interlocução com Mme Arnoux. Trata-se de uma espécie de monólogo interior, talvez o que Frédéric desejasse dizer a Mme Arnoux. Embora essa hipótese esboçada não entre no texto publicado, o que está na cena do livro também é da ordem da imaginação do personagem, corresponde a seu desejo em relação à amada. No texto publicado, desaparecem determinadas possibilidades do roteiro que levariam a uma narração supostamente mais objetiva, desaparece, por exemplo, o fato de Frédéric saber mais de direito, após esse dia, do que o que tinha aprendido em três anos. A narrativa não é interrompida por momentos de contemplação, mas composta por esses momentos. Segundo Rancière, a narrativa que representa a realidade factual é constituída por átomos de antirepresentação, que ele chama de música, a música da frase: “*Le style-manière de voir qui fait*

<sup>198</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale. Les scénarios*. Édition préparée par WILLIAMS, Tony. Paris: José Corti, 1992, Scénarios détaillés, scénarios VI, f.6, p.135.

*disparaître la logique représentative doit aussi rendre cette disparition imperceptible en devenant musique: l'art qui parle sans parler, qui prétend parler sans parler.*"<sup>200</sup> A contemplação tem valor de episódio.

O texto seguinte, de *Bouvard et Pécuchet* (a obra que Flaubert estava escrevendo ao morrer), apresenta uma composição bem semelhante ao texto que analisamos de *L'Éducation sentimentale* (o que foi publicado, não o roteiro):

*Déjà, ils se voyaient en manches de chemise, au bord d'une plate-bande émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre, dépotant des tulipes. Ils se réveilleraient au chant de l'alouette, pour suivre les charrues, iraient avec un panier cueillir des pommes, regarderaient faire le beurre, battre le grain, tondre les moutons, soigner les ruches, et se délecteraient au mugissement des vaches et à la senteur des foins coupés. [...] Car ils posséderaient un domicile à eux! et ils mangeraient les poules de leur basse-cour, les légumes de leur jardin, et dîneraient en gardant leurs sabots! – «Nous ferons tout ce qui nous plaira! Nous laisserons pousser notre barbe!»*

*Ils s'achetèrent des instruments agricoles, puis un tas de choses «qui pourraient peut-être servir» telle qu'une boîte à outils (il en faut toujours dans une maison), ensuite des balances, une chaîne d'arpenteur, une baignoire en cas qu'ils ne fussent malades, un thermomètre, et même un baromètre «système Gay-Lussac» pour des expériences de physique, si la fantaisie leur en prenait.*<sup>201</sup>

O mesmo verbo, no mesmo tempo, o passado imperfeito (*ils se voyaient*) introduz a passagem da narração para o espaço imaginado, onde se realiza o desejo dos personagens (nesse caso, o desejo de morar no campo). No espaço imaginado, eles agem. Os verbos no gerúndio correspondem a uma lista de ações (*émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre, dépotant des tulipes*). Em seguida, há uma passagem para o tempo verbal condicional (*Ils se réveilleraient au chant de l'alouette*). Terminada a narração dos eventos que se situam no espaço imaginado, o tempo verbal volta para o pretérito simples (*Ils s'achetèrent des instruments agricoles*). A narração no espaço imaginado contempla percepções sensoriais, como sons (*chant de l'alouette*,

---

<sup>199</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale. Les scénarios*. Édition préparée par WILLIAMS, Tony. Paris: José Corti, 1992, Scénarios détaillés, scénarios XIV, f.3, p. 201 e 202.



*mugissement des vaches*) e cheiro (*senteur des foins coupés*). Percebe-se a ironia de Flaubert na inserção de clichês ou ideias prontas, *des idées reçues*, entre parênteses ou aspas.

Barthes lembra que o passado simples é pedra angular da narrativa, faz parte de um ritual das Belas Artes e também de um pacto entre o escritor e a sociedade. O passado simples possibilita abstrair da multiplicidade de tempos superpostos um ato verbal orientado para a ligação lógica, o encadeamento causal (ou desenrolar da narrativa). Segundo Barthes, o passado simples no romance (e na história) é um indicador da mentira, ele traça o campo da verossimilhança (dá ao imaginário a caução formal do real), ao mesmo tempo em que designa o possível como falso (construção). Trata-se de uma operação constante em toda a arte ocidental. Isso se relaciona a uma certa mitologia do universal, própria da sociedade burguesa (e o romance é produto dessa sociedade). Barthes explica que, com esse tipo de procedimento, a burguesia do século XIX pôde considerar seus valores como universais e impor sua moral aos diferentes extratos da sociedade.<sup>202</sup>

### **3.4.1 A nitidez do que os personagens imaginam contrasta com a dúvida em relação ao que o narrador propõe como percepção factual para os personagens**

Nos textos seguintes, de *L'Éducation sentimentale* e de *Bouvard et Pécuchet*, os personagens recebem por carta a notícia de uma herança:

*Un jour, le 12 décembre 1845, vers neuf heures du matin, la cuisinière monta une lettre dans sa chambre. [...] et Frédéric, sommeillant, ne se pressa pas de la décacheter. Enfin, il lut [...]*  
*Il héritait!*

---

<sup>200</sup> RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*. Paris: Hachette, 2005, p115 e 116.

<sup>201</sup> FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet*. (1881). Paris: Le Livre de Poche, 1999, p. 43 e 44.

<sup>202</sup> BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil 1972, p. 27 a 30.

*Comme si un incendie eût éclaté derrière le mur [...]; il se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore, et, pour se raffermir dans la réalité, il ouvrit la fenêtre toute grande.*

*Il était tombé de la neige; les toits étaient blancs; – et même il reconnut dans la cour un baquet à lessive, qui l'avait fait trébucher la veille au soir.*

*Il relut la lettre trois fois de suite [...]*<sup>203</sup>

*Un après-midi (c'était le 20 janvier 1839) Bouvard étant à son comptoir reçut une lettre, apporté par le facteur.*

*Ses bras se levèrent, sa tête peu à peu se renversait, et il tomba évanouit sur le carreau. [...]*

*Il rouvrit les yeux [...] se passant la main sur le front, croyant devenir fou, tâchant de se calmer.*<sup>204</sup>

Nos dois textos, a narração localiza a cena com informações precisas de data, período do dia (manhã e tarde), lugar em que estão os personagens. Nos dois textos, a notícia da carta causa um grande impacto, desestabiliza os personagens. Frédéric pensa que está sonhando, Bouvard perde os sentidos. Os personagens questionam a percepção que têm do fato. Frédéric “*se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore*”. Bouvard “*rouvrit les yeux [...] se passant la main sur le front, croyant devenir fou, tâchant de se calmer*”.

Lembramos que há em *Madame Bovary* uma associação entre carta, apreensão e incêndio. Não se trata de herança mas da carta de Rodolphe, amante de Emma. Ela fica apreensiva “*comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie.*”<sup>205</sup>

Quando Bouvard mostra a carta a Pécuchet, o leitor descobre que se trata da herança do pai natural de Bouvard. Em geral, em Flaubert, a ênfase na nitidez do que os personagens imaginam contrasta com a dúvida em relação ao que o narrador propõe como percepção factual para os personagens. A voz narrativa se vale de argumentos (o selo do correio, a assinatura do notário

<sup>203</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 164.

<sup>204</sup> FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet*. (1881). Paris: Le Livre de Poche, 1999, p. 40

<sup>205</sup> FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. (1857). Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925, p. 226.

etc.) para confirmar a autenticidade da notícia. Em um diálogo curto, de poucas linhas, os personagens cogitam a possibilidade de se tratar de uma farsa:

*Pécuchet fut obligé de s'asseoir sur une borne dans la cour. Puis, il rendit le papier en disant lentement:*

– «Pourvu... que ce ne soit pas... quelque farse?»  
 – «Tu crois que c'est une farse!» reprit Bouvard d'une voix étranglée, pareille à un râle de moribond.

*Mais le timbre de la poste, le nom de l'étude en caractères d'imprimerie, la signature du notaire, tout prouvait l'authenticité de la nouvelle [...]*

*L'espace leur manquait. Ils allèrent jusqu'à l'Arc de Triomphe, revinrent par le bord de l'eau, dépassèrent Notre-Dame. Bouvard était très rouge. Il donna à Pécuchet des coups de poing dans le dos, et pendant cinq minutes déraisonna complètement.<sup>206</sup>*

Após a frase *L'espace leur manquait*, o narrador localiza o percurso que fazem os dois amigos. Podemos supor que foram até o Arco do Triunfo etc. porque sentiram falta de espaço, mas não há um conector articulando o sentido de uma frase em relação à outra. Podemos supor que os personagens, de algum modo, buscaram no espaço uma espécie de lastro para suas percepções? Talvez procurem organizar suas ideias e sentimentos enquanto caminham. Apesar da descrição do trajeto dos personagens remeter a referentes conhecidos, monumentos que o leitor localiza de maneira precisa na cidade, tal itinerário espacial não acrescenta uma impressão de realidade à narrativa. Parece, antes, enfatizar a relação com o que é da ordem do delírio. Não há uma descrição de devaneios desses personagens, nesse ponto do texto, como ocorre frequentemente durante as caminhadas de Frédéric. O narrador indica somente que *pendant cinq minutes Bouvard déraisonna complètement*. Em *L'Éducation sentimentale*, viagens e caminhadas de Frédéric por Paris não somente se associam à descrição detalhada dos devaneios do personagem, como também parecem enfatizar um movimento que não resulta em mudança. Há algo de fantasmagórico na relação de Frédéric com o espaço. O espaço contemplado marca o caráter subjetivo da percepção, e portanto o aspecto subjetivo da realidade.

---

<sup>206</sup> FLAUBERT, G. *Bouvard et Pécuchet*. (1881). Paris: Le Livre de Poche, 1999, p. 41.

No texto de *L'Éducation sentimentale*, ao receber a notícia da herança, Frédéric abre a janela do quarto *'pour se raffermir dans la réalité'*. Ao contemplar o espaço externo, os telhados cobertos de neve e uma tina com roupas, Frédéric parece buscar nos objetos pontos de apoio para sua percepção da realidade. É curioso o significado que o personagem atribui à tina de roupa, esse objeto trivial permite ao personagem um vínculo com o tempo e a realidade, ele se lembra de, no dia anterior, ter tropeçado nessa tina. A narração enfatiza o aspecto subjetivo, o que o personagem reconhece, o que lhe causa transtorno, o que percebe, escuta, sente, lembra. Subitamente, o aspecto subjetivo passa a incluir uma percepção que não corresponde mais ao espaço que o personagem contempla pela janela (a janela define um certo enquadramento, delimita um espaço). Subitamente, a idéia de rever Mme Arnoux dispara o devaneio, Frédéric se percebe perto dela *'avec la netteté d'une hallucination'*.

*[...] pour se raffermir dans la réalité, il ouvrit la fenêtre toute grande.*

*Il était tombé de la neige; les toits étaient blancs; – et même il reconnut dans la cour un baquet à lessive, qui l'avait fait trébucher la veille au soir.*

*Il relut la lettre trois fois de suite; rien de plus vrai! Toute la fortune de son oncle! Vingt-sept mille livres de rente! – et une joie frénétique le bouleversa, à l'idée de revoir Mme Arnoux. Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, chez elle, lui apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son tilbury, non, un coupé plutôt! un coupé noir, avec un domestique en livrée brune; il entendait piaffer son cheval et le bruit de la gourmette se confondant avec le murmure de leurs baisers. Cela se renouvellerait tous les jours indéfiniment. Il les recevrait chez lui, dans sa maison; la salle à manger serait en cuir rouge, le boudoir en soie jaune, des divans partout! et quelles étagères quels vases de Chine! quels tapis! Ces images arrivaient si tumultueusement, qu'il sentait la tête lui tourner. Alors il se rappela sa mère; et il descendit, tenant toujours la lettre à sa main.<sup>207</sup>*

Janela, neve, telhados, uma tina de roupas, a carta, um presente em papel de seda, a porta, o *tilbury*, o *coupé*, o empregado, o cavalo, a casa, a sala de refeições, divans, estantes, vasos, tapetes – os elementos dessa lista se situam, primeiro, no espaço contemplado pelo personagem, depois, em dois espaços que ele imagina: a casa de Mme Arnoux, ao que se segue a descrição de

---

ambientes da sua nova casa. Não há uma correspondência entre imagens físicas, o que é visto pela janela, e as imagens mentais, imaginação de Frédéric. Há um acúmulo de sons sugeridos na cena com Mme Arnoux, há um acúmulo de objetos na casa. Independentemente do peso de valores burgueses que recai sobre alguns desses objetos, chama a atenção no texto algo de natureza mais estrutural, o que Flaubert retoma, o que repete enquanto estrutura de composição. Frédéric sente a cabeça girar com o tumulto das imagens que produz. De certo modo, ao representar a imaginação do personagem, o escritor figura uma parte do seu processo imaginativo, a fabricação de imagens por associações, com o que também o leitor se identifica. Os objetos que compõem o espaço imaginado por Frédéric produzem o mesmo efeito que os objetos que ele contempla da janela. Mudam os tempos de verbo, permanece a força das imagens.

### 3.5 Escrever, descrever

De um modo geral, nos séculos XVII e XVIII, há uma desconfiança em relação ao descritivo, exceto para narrativas de viagem e da ciência. O artigo *Descriptif*, da Enciclopédia, redigido por Marmotel, admite a descrição no poema didático e na epopeia (julgando natural que o poeta descreva o lugar, o tempo, as circunstâncias que acompanham a ação), mas critica severamente o emprego da descrição no regime poético; critica o poema sem objeto, sem desenho, o poeta que descreve tudo o que se apresenta somente pelo prazer de descrever. Hamon explica que o discurso normativo clássico passa, segundo as diferentes épocas, por regras e preceitos destinados a lidar com o que considera como perigos da descrição, tais como:

---

1. introduzir no texto um léxico especializado, traço do trabalho no texto literário; 2. tornar-se fim e não meio auxiliar (comprometendo a eficácia da demonstração com detalhes inúteis); 3. liberdade incontrolável do descritivo (pela impossibilidade de controlar as reações do leitor). Sustentando esse discurso normativo, estão os seguintes pressupostos: a ideia de uma comunicação eficaz, que controla; a ideia de língua transparente e neutralizada; a concepção de que o homem (e, portanto, os personagens) deve permanecer no centro da obra. Em relação à subordinação do descritivo ao homem, o discurso retórico dos séculos XVII ao XX mantém uma certa homogeneidade: a descrição deve estar a serviço da composição, da coerência e lisibilidade de um personagem ou sistema de personagens. Para interessar ao leitor a descrição deve interessar ao personagem (para Marmotel, o personagem é testemunha).<sup>208</sup>

No fim do século XVIII, vários fatores contribuíram para modificar as atitudes teóricas em relação à descrição: a reflexão crítica de Lessing sobre os pressupostos de *ut pictura poesis*; a constituição do romance como forma em prosa; o poema em prosa (o *tableau parisien*, de Baudelaire); a admissão do fragmento e do detalhe; a difusão das viagens (os lugares são classificados e descritos em guias). Especialmente no romance do século XIX, a descrição inclui a inscrição de fragmentos de saber no texto (o que gerou críticas contra a mistura de especialidades). A passagem da descrição de moldura, cenário (*décor*), subordinada a instâncias textuais mais importantes, a um estatuto de unidade decorativa, no sentido positivo do termo, é a primeira condição do seu reconhecimento como procedimento textual específico.<sup>209</sup>

Flaubert descreve sonhos e devaneios de determinados personagens de tal modo que, como escrevemos antes, transfere a narrativa para o espaço imaginado pelo personagem. O

---

<sup>207</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 164 e 165.

<sup>208</sup> HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981), p. 14 a 18 e 23.

<sup>209</sup> HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981), p. 28 e 33.

personagem projeta sua imaginação no espaço, um universo de possibilidades, desejos, suposições etc. O leitor identifica a sobreposição de imagens materiais da paisagem e do ambiente às imagens e descrições igualmente vívidas, que lê como imaginação do personagem. O que faz Flaubert, em relatos de viagens, é semelhante ao que fazem seus personagens, que tomam a palavra ao narrador, para expressar associações e devaneio. Flaubert corrompe procedimentos que atribuem uma função mimética à descrição, e o papel de construir o espaço-tempo da narrativa. Em *L'Éducation sentimentale*, Flaubert embaralha espaço e tempo ao descrever os devaneios de Frédéric. A descrição se torna duplamente motivada, pelo que o personagem vê, e pelo devaneio. Esse procedimento está muito distante da descrição de Balzac, para quem descrever o espaço frequentemente atende a função de significar o personagem. Em *Gobseck*, por exemplo, a respeito do personagem que dá título à obra, Balzac escreve que “*Sa maison et lui se ressemblaient*”<sup>210</sup>.

Debray-Genette chama de descrição focalizada o modo como Flaubert integra a descrição à narrativa, por meio da focalização. A palavra pictural quadro assume um sentido dramático, de narração. Na obra de Flaubert, se elaboram alguns dos procedimentos característicos da modernidade, e isso desde *Par les Champs et par les Grèves*.

O romance moderno retoma a descrição épica, fazendo uso dela à sua maneira. Em sua origem épica, a descrição opera pela narração, o objeto épico é descrito-contado pelo seu valor estético e plástico. A isso se acrescenta, pouco a pouco, emprestado das belas artes, uma preocupação de *mimésis*, representar, que é contrária a narrar. Para a retórica clássica, a descrição é ‘figura’, parte separada do todo, ‘*ekphrasis*’. Debray-Genette escreve que se trata de

---

<sup>210</sup> BALZAC, Honoré de. *Gobseck*. Genève: A. Skira, 1946.

uma gratuidade aparente. Na prática dos antigos, a descrição fazia parte da narrativa.<sup>211</sup> Debray-Genette retoma Auerbach, para analisar traços do modo descritivo de Homero. No capítulo *A cicatriz de Ulisses*, do livro *Mímeses*, Auerbach escreve que, em Homero, os seres e as coisas, claramente descritos, permanecem ou se movem em um espaço onde tudo é visível.<sup>212</sup> A origem do efeito estético reside na essência do estilo homérico, que é de presentificar os acontecimentos sob uma forma completamente exteriorizada. Segundo Debray-Genette, o que Auerbach diz da narrativa é ainda mais verdadeiro para a descrição-narrativa. Homero acumula e detalha cenas, que são contadas no presente. A totalidade só pode se mostrar para o conhecimento em seu caráter parcial e cumulativo. A descrição do escudo de Aquiles, no canto XVIII da *Ilíada*, é duplamente temporal, primeiro porque o poeta visa mostrar a fabricação do escudo e não o objeto fabricado, depois, porque cada parte do escudo consiste na narração de uma cena, que é apresentada tal como no ato de acontecer, com temporalidade própria. A descrição é uma narrativa dentro da narrativa, narrativas em série dentro da narrativa principal. Para desenvolver seu argumento, Debray-Genette analisa o que chama de descrição-narrativa, que trata o objeto em uma ou várias cenas. Tal descrição contraria as leis da narrativa no que introduz de descontinuidade em um discurso pautado geralmente pela coerência e pela lógica. Para evocar um todo, no evento do escudo, a descrição-narrativa começa por fragmentá-lo em oito cenas diferentes e dois quadros, a narrativa se dispersa sem procurar estabelecer uma ligação semântica, temática ou gramatical entre as cenas. A descrição procura superar a falta de motivação na narrativa, se nutrindo do excesso, ela se apresenta como um suplemento. Com o exemplo, Debray-Genette explica que, desde essa origem em nossa literatura, a descrição

---

<sup>211</sup> DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988, p.7, 12, 13, 68 e 237.

<sup>212</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. (Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur*, A. Francke AG Verlag Berna, 1946) São Paulo: EDUSP, Perspectiva, 2004, p. 3.



participa da fragmentação da narrativa, antes mesmo de adquirir sua autonomia.<sup>213</sup> A descrição do escudo de Aquiles inclui narrativas detalhadas das diferentes cenas representadas no escudo (há festas e celebrações, jovens dançam em roda; há homens reunidos na ágora com uma questão para resolver, a multa referente a um homicídio etc.). A descrição corresponde a algo no texto que o leitor (ou o escritor) pode ampliar com sua imaginação, ou pular, saltar, retomando a narrativa da Guerra de Tróia (Aquiles quer se vingar da morte do amigo Patroclo; sua mãe pede ao Deus Hefesto que fabrique um escudo para substituir o que havia sido roubado por Hector; Hefesto coloca bronze no fogo para fazer um escudo...).

Adam retoma Hamon ao explicar os modos de apresentar a descrição como ato de ver, dizer e fazer do personagem ou do narrador. Exemplo do fazer é a descrição do escudo de Aquiles, que no descrever desenvolve também o ato da fabricação do escudo. Adam distingue a descrição dramatizada de Homero de outro tipo de sequência descritiva composta por verbos de ação, que ele chama de descrição de ações. Segundo Adam, na descrição de Homero, graças ao tempo verbal (passado simples), as proposições descritivas obtêm um estatuto de elos, há um encadeamento de acontecimentos, que poderia ser de ordem narrativa. Ele enfatiza a necessidade de não assimilar à narrativa esse modo de descrição homérica, a que se refere com mais frequência a tradição crítica.<sup>214</sup>

Não interessa, no âmbito deste estudo, pensar descrição e narração como entidades retóricas autônomas, mas como figuras do enunciado, com traços instáveis, que possibilitam circunscrever um efeito de texto. A descrição incita a imaginação do leitor e também contribui para o processo de escrever, incita a imaginação de quem escreve. O que está em jogo na descrição é o poder da linguagem. Barthes explica que a descrição resiste à linearidade

---

<sup>213</sup> DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988, p. 211 a 214 e 217.

limitadora do texto, ela se relaciona à consciência paradigmática do enunciado, a listas e inventários, lugar onde se coloca em cena a utopia da língua como nomenclatura. A consciência paradigmática define o sentido não como o simples encontro de um significante e de um significado; substitui a relação bilateral da consciência simbólica pelas relações formais dos signos entre eles.<sup>215</sup>

Adam aborda a análise de Barthes (*Mithologies*, de 1957), em relação à obra de Jules Verne que, à maneira de um enciclopedista, faz inventários, estabelece catálogos, ordena e classifica elementos calcando-se no modelo do discurso científico.<sup>216</sup> A descrição expande uma denominação ou tema sob a forma de nomenclatura. Nesses termos, a descrição é uma coleção de elementos selecionados. Tomando por base a estrutura que reúne denominação, expansão e definição, própria do dicionário, Adam considera o saber enciclopédico implicado no sistema descritivo. Ele alerta para o fato de que descrever envolve o risco da explosão anárquica do descrito em meio à multiplicidade e diversidade de elementos.<sup>217</sup> Em *Bouvard et Pécuchet*, de certo modo, o tema mesmo do romance é a tentativa de integrar a descrição do saber enciclopédico à ficção narrativa, a tentativa de integrar ‘*les mille pièces*’ do saber. Penso no saber que explode em diferentes áreas do conhecimento.

O efeito de explosão na escritura de Flaubert transparece na descrição de detalhes, nos elementos que são enumerados sem relações explícitas, nem entre os elementos nem com o que vem antes ou depois no texto. O leitor observa na descrição uma espécie de explosão de linguagem, não necessariamente motivada, ou seja, sem que haja uma ligação com o contexto da narrativa. Muitas vezes, a explosão é associada a delírio ou alucinação dos personagens.

---

<sup>214</sup> ADAM, J.-M. e PETITJEAN, A. *Le texte descriptif*. Paris: Nathan, 1989, p. 41, 46, 159, 166 e 169.

<sup>215</sup> BARTHES, Roland. *Le point sur Robbe-Grillet*. (préface à: Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris: éd. de Minuit, 1962 ou 63). In: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964, p. 209.

<sup>216</sup> ADAM, J.-M. e PETITJEAN, A. *Le texte descriptif*. Paris: Nathan, 1989, p. 120.

Galíndez-Jorge se detém sobre uma imagem de Flaubert, que figura o efeito de explosão da linguagem: *Les mille pièces d'un feu d'artifice*.<sup>218</sup> Barthes explica que a descrição não contempla um trajeto de escolhas e alternativas com uma referência temporal. Sua estrutura é de acúmulo, e a referência é de ordem discursiva.<sup>219</sup>

Philippe Hamon constrói o descritivo evitando as armadilhas da abordagem referencial. Ele evita o tratamento da descrição de espaço, coisas, objetos. Organizada em sistemas, com orientação múltipla, a descrição confere liberdade ao leitor (e ao *sriptor*), menos controle, enquanto a narração orienta o ato retrospectivo-prospectivo da leitura para uma espécie de fechamento. Por isso, os retóricos clássicos julgavam a comunicação descritiva deficiente, lugar do aleatório, amplificação infinita. A estrutura narrativa pede ao leitor competência lógica (ou redutível a lógica), sintaxe de percurso previsível; coloca no enunciado um horizonte de expectativa do tipo binário (ex.: ferimento implica cura, partida, retorno – os *best-sellers* são textos narrativos, estoque de textos equivalentes, com diversas transposições, inclusive para o cinema). O leitor espera um conteúdo dedutível, uma terminação. Segundo Hamon, a descrição muda o horizonte de expectativa do leitor, o leitor espera textos, o que aciona a competência lexical (e não mais sintática), a exaustão, a saturação de palavras (mais do que a correlação de conteúdo binário complementar, atividade mais retrospectiva do que prospectiva).<sup>220</sup>

Em diferentes pontos ao longo desta dissertação, analiso como a escritura de Flaubert toma forma e se expande a partir do trabalho com a linguagem e com o detalhe. Especialmente no modo descritivo, as frases preservam um quadro, os detalhes contribuem para a força das

---

<sup>217</sup> ADAM, J.-M. e PETITJEAN, A. *Le texte descriptif*. Paris: Nathan, 1989, p. 108 a 111 e 118.

<sup>218</sup> Transformada, a imagem entra no título da tese de Galíndez Jorge: *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese de doutorado defendida em 2003, FFLCH-USP.

<sup>219</sup> BARTHES, Roland. *L'effet du réel*. (publicado originalmente em *Communications*, 11, 1968). In: *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, p.83.

<sup>220</sup> HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981), p. 5, 7 e 9.

imagens. Nathalie Sarraute escreve que “*Seule une description subjective, déformée et épurée, empêche que nous la fassions adhérer à des images préexistantes, forcement conventionnelles.*”<sup>221</sup> As palavras carregadas de sentidos – tanto pelo que significam, como por sua sonoridade e beleza formal – levam o *scriptor* e, depois, também o leitor a fabricar imagens. É curioso imaginar até que ponto o *scriptor* escolhe e organiza palavras e frases, e a partir de que ponto são as palavras e frases que tomam a dianteira. Palavras e frases propõem novos arranjos, sentidos, imagens, outras imagens, que trazem palavras novas, há uma pausa, um lapso, o eixo se rompe, algo se reorganiza. O modo descritivo sem o compromisso com articulações, sem o compromisso com a lógica, favorece o livre fluir da escritura em sintonia com a imensidão, que é a linguagem.

Em pesquisa abrangendo planos, roteiros e rascunhos manuscritos de *L'Éducation sentimentale*, Éric Le Calvez investiga o nascimento das descrições. Ele entende como minoria as descrições que nascem de anotações do tipo: ‘o salão de Rosanette deverá ser elaborado em função de seu aspecto geral’ ou mais literalmente ‘descrição de uma vitrine’. Segundo Le Calvez, tais anotações podem se associar ao espaço, exemplo: ‘interior modesto’, ou ‘interior do escritório, descrever’. Nesses dois casos, o estatuto discursivo do texto já está delimitado: o lugar se insinua sob a forma de uma descrição de interior a ser desenvolvida. Mais frequentemente, porém, a germinação aparentemente não motivada da descrição ocorre a partir de um detalhe. Le Calvez identifica no planejamento de Flaubert um aspecto de organização e outro de expansão. “*Ces phénomènes sont complexifiés par l'apparition de nouveaux éléments ou événements [...]. On obtient ainsi plusieurs jeux de scénarios se corrigeant l'un l'autre et couvrant l'ensemble du*

---

<sup>221</sup> SARRAUTE, Nathalie. *Flaubert le précurseur*. (publicado em *Preuves*, em fevereiro de 1965). Paris: NRF Gallimard, 1986, p. 70 e 72.

roman.” Le Calvez destaca que “*le récit lui-même est en germe sur le scénario*”, “*dès l’étape du scénario, la description flaubertienne (ou plutôt, ici, ce qui deviendra une description) n’est pas seulement une parenthèse, mais collabore à la germination du récit.*”<sup>222</sup> Cito Le Calvez:

*[...] la conjonction du personnage et de l’espace est un facteur privilégié pour l’expansion descriptive. Les détails que la syntaxe associe au personnage situent son action dans l’espace; le signe est au départ localisant (“grandeur de leurs rêves par la nuit douce”, “causeries sur le balcon”), il deviendra rapidement descriptif.*

*Cette conjonction établit d’ailleurs parfois simultanément la focalisation de la future description [...] notamment lorsque le regard du personnage est mentionné: “promenade aux Champs Elysées, regarde les voitures”[...]*

*Les détails de l’espace, narrativisés et soumis à l’origine à une action du personnage, sont ainsi susceptibles de devenir sujets de l’énoncé, et descriptifs. Le principe germinatif du système descriptif relève donc de procès métonymiques. Le texte, bouleversé de la sorte, se constitue par une circulation de signifiés déplacés: de la localisation de l’action à la description de l’atmosphère qui la baigne, du vécu du personnage à la représentation de l’extérieur environnant [...]*<sup>223</sup>

Desde os roteiros (scénarios) de *L’Éducation sentimentale*, a descrição se associa a referências topográficas da cidade de Paris e a devaneios de Frédéric. Nos romances de Flaubert, a descrição quase sempre remete a um observador (narrador ou personagem). No caso de *L’Éducation sentimentale*, a percepção (também de outros personagens), imaginação e julgamentos (se há), dependem quase sempre da consciência de Frédéric, a descrição não é neutra. Os personagens de Flaubert não são totalmente conhecidos ou revelados, o narrador mostra aspectos móveis, situações.

Flaubert retoma procedimentos que desenvolve, ao longo dos anos, em diferentes espaços escriturais. Em carta a Louis Bouilhet de 3 de março de 1850, ele descreve uma variedade de imagens a partir do que observa do espaço exterior, no Oriente. Flaubert exercita a função de narrador observador em relatos e cartas sobre suas viagens. Nesses casos, ele confere a si

<sup>222</sup> LE CALVEZ, Éric. *Flaubert topographe: L’Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique*. Amsterdam : Rodopi, 1997, p. 25, 26 e 30.

<sup>223</sup> LE CALVEZ, Éric. *Flaubert topographe: L’Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique*. Amsterdam : Rodopi, 1997, p. 34 e 53.

mesmo um estatuto de narrador e, ao mesmo tempo, protagonista ou personagem do relato. A descrição em cartas e relatos de viagem se dá a partir do seu olhar, uma descrição focalizada.

Flaubert escreve para Louis Bouilhet, em 1850, no Egito:

*Nous avons mis pied à terre pour faire des provisions, et nous marchions tranquillement dans les bazars, le nez en l'air, respirant l'odeur de santal qui circulait autour de nous, quand, au détour d'une rue, voilà tout à coup que nous tombons dans le quartier des filles de joie. Figure-toi, mon ami, cinq ou six rues courbes avec des cahutes hautes de 4 pieds environ, bâties de limon gris desséché. Sur les portes, des femmes debout, ou se tenant assises sur des nattes. Les négresses avaient des robes bleu ciel, d'autres étaient en jaune, en blanc, en rouge, larges vêtements qui flottent au vent chaud. Des senteurs d'épices avec tout cela; et sur leurs gorges découvertes de longs colliers de piastres d'or, qui font que, lorsqu'elles se remuent, ça claque comme des charrettes. Elles vous appellent avec des voix traînantes: "Cawadja, Cawadja"; leurs dents blanches luisent sous leurs lèvres rouges et noires; leurs yeux d'étain roulent comme des roues qui tournent. Je me suis promené en ces lieux et repromené, leur donnant à toutes des batchis, me faisant appeler et raccrocher; elles me prenaient à bras le corps et voulaient m'entraîner dans leurs maisons... Mets du soleil par là-dessus. Eh bien! j'ai résisté, exprès, par parti pris, afin de garder la mélancolie de ce tableau et faire qu'il restât plus profondément en moi. Aussi je suis parti avec un grand éblouissement et que j'ai gardé. Il n'y a rien de plus beau que ces femmes vous appelant. Si j'eusse cédé, une autre image serait venue par-dessus celle-là et en aurait atténué la splendeur.*<sup>224</sup>

O leitor imagina a cena: Flaubert caminha tranquilamente pelos bazares, acompanhado de Du Camp. Subitamente, depois de uma curva, aparecem as cabanas construídas com o lodo cinza do rio e as mulheres de pé diante das portas das casas ou sentadas em esteiras. Efeitos sensoriais de cores, sons e cheiros dão vida à descrição. A narração acompanha o movimento dos dois amigos, as imagens surgem conforme o ritmo da caminhada, correspondem ao olhar dos amigos que caminham. O relato transmite uma impressão de movimento. A descrição acompanha o deslocamento de Flaubert e Du Camp. A dimensão sonora do texto potencializa as imagens e o sentido; causa uma impressão de cadência, balanço.

*Nous avons mis pied à terre pour faire des provisions, et nous marchions tranquillement dans les bazars, le nez en l'air, respirant l'odeur de santal qui circulait*

---

<sup>224</sup> carta para Louis Bouilhet, de 13 de março de 1850, em barco sobre o Nilo, depois de Syène, no Egito In: *Correspondance*. v. 1 Édition établie par BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973, p. 602.

*autour de nous, quand, au détour d'une rue, voilà tout à coup que nous tombons dans le quartier des filles de joie. Figure-toi, mon ami, cinq ou six rues courbes avec des cahutes hautes de 4 pieds environ, bâties de limon gris desséché.*

*Je me suis promené en ces lieux et repromené, leur donnant à toutes des batchis, me faisant appeler et raccrocher; elles me prenaient à bras le corps et voulaient m'entraîner dans leurs maisons...*

*Sur les portes, des femmes debout, ou se tenant assises sur des nattes. Les négresses avaient des robes bleu ciel, d'autres étaient en jaune, en blanc, en rouge [...]*

Logo depois da descrição, Flaubert emprega as palavras *tableau* e *image*. Segundo o relato, a possibilidade que não se realiza dá mais força à imagem.

*j'ai résisté, exprès, par parti pris, afin de garder la mélancolie de ce tableau et faire qu'il restât plus profondément en moi. Aussi je suis parti avec un grand éblouissement et que j'ai gardé. [...] Si j'eusse cédé, une autre image serait venue par-dessus celle-là et en aurait atténué la splendeur.*

### 3.6 Ambiguidade, imaginação

O modelo de obra aberta, formulado por Umberto Eco, tem como base a relação dinâmica da obra com quem a vê, o que resulta em perspectivas diversas e que se atualizam. Eco encontra na arte barroca algo da abertura, nessa concepção moderna. A forma barroca tende a uma indeterminação de efeito, induz o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos novos, como se ela mudasse continuamente – um estímulo à imaginação. Eco situa na segunda metade de 1800 o aparecimento de uma poética consciente da obra aberta. A obra que sugere se carrega das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete.<sup>225</sup>

Fayga Ostrower explica que, como sistema de relacionamento entre o todo e as partes, a perspectiva define plasticamente os objetos e os intervalos espaciais, a natureza do espaço dentro da forma. É na pintura do século XV que a perspectiva se estabelece como um sistema uno e

<sup>225</sup> ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003 (primeira edição brasileira: 1968), p. 44 a 46.

codificado de configurar o espaço. A perspectiva que se consolida no final do século XV, construída pela ordenação de planos e linhas em torno de eixos centrais, não preserva sua estrutura. Quando se inicia o barroco, os eixos centrais da estrutura espacial da imagem já tinham se deslocado para posições laterais (provocando um desvio de correspondências visuais para a diagonal). Além disso, criam-se diversos pontos de fuga na composição, “o que introduz uma crescente movimentação e maior instabilidade nos espaços e tempos articulados”. Depois, no século XIX, com a arte romântica e o impressionismo, a estrutura de eixos e pontos de fuga é abolida.<sup>226</sup>

A perspectiva na arte é sempre uma ordenação, construção. Flaubert desestabiliza a posição do narrador, e destrói a relação causal de espaço e tempo. Em grande medida, a ambiguidade na escritura de Flaubert resulta da perspectiva móvel, variável, múltipla, que possibilita a configuração livre de espaços e tempos no romance. Esse é um dos aspectos da modernidade de Flaubert. No trabalho com a linguagem, ele integra imagens, fazendo uma espécie de jogo com o que é de ordem física, sensorial e mental. A justaposição de imagens corresponde à justaposição de diferentes espaços e tempos o romance.

Escritor e leitor produzem imagens. A imagem poética é subjetiva e variável, imprevisível, produto direto da imaginação. Surge na consciência, se transforma e se move. Os antecedentes da imagem, a intenção do autor e outras relações entre passado e presente são menos relevantes do que a abertura para o contato direto do leitor com o texto. Cada experiência é significativa e única. A imagem e a imaginação não se prendem a um eixo de tempo nem aos contornos do possível. A imagem não é algo que substitui a realidade. Entendo que o ato de associar e produzir imagens constitui a realidade, e constitui também o escritor e o leitor.

---

<sup>226</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 110 e 112.



É interessante pensar como nos apegamos ao espaço para apreender o tempo, que parece nos escapar mais facilmente. E, no entanto, sabemos que também o espaço nos escapa ou nos há de escapar. Segundo Bachelard, pensamos que nos conhecemos no tempo, mas o que conhecemos é uma sequência de fixações nos espaços de estabilidade do ser. “*Dans ses mille alvéoles, l’espace tient du temps comprimé. L’espace sert à ça.*” O calendário da nossa vida se estabelece dentro de um conjunto de imagens. Durante nossa vida, procuramos localizar as lembranças. Bachelard valoriza a imagem poética em sua atualidade. A obra de arte é, a cada instante, um recomeço, o que faz da sua criação um exercício de liberdade. O saber se acompanha de um esquecimento do saber, ato de ultrapassar o conhecimento. A partir de uma imagem, o devaneio poético irradia ondas de imaginação. A imaginação nunca diz ‘isso é tudo’, sempre há algo mais para imaginar. A memória se lembra dando valor aos fatos. A imagem se estabelece por uma cooperação, que funde real e irreal. Os valores vivos integram o irreal, e oscilam. Quando completamos por devaneios pessoais a lembrança insignificante que nos confia o escritor, o insignificante se torna sinal de sensibilidade por significações íntimas que estabelecem uma comunidade de alma entre o escritor e seu leitor.<sup>227</sup> O devaneio envolve associações. A memória e a imaginação trazem imagens, mas o passado não volta à memória com os mesmos traços e luminosidade. Bachelard postula que não se trata de um fenômeno de percepção, apenas. A imaginação pinta, desde o início, os quadros que pretende rever. O passado assume o valor de imagem. Para ir até os arquivos da memória, é preciso ir além dos fatos, é preciso encontrar valores.<sup>228</sup> A imaginação literária não se separa da atividade da consciência. Segundo Starobinski, “*Quand Gaston Bachelard s’interessa à l’imagination, il se tourne vers les*

---

<sup>227</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de l’espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 (1957), p.15, 27, 49, 67 e 77.

<sup>228</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Quadrige / PUF, 2005 (1960), p. 89.

*moments privilégiés de l'invention poétique: ce faisant, il élabore une philosophie de la relation au monde [...]*<sup>229</sup>

Bachelard reflete sobre a interrupção da narrativa, quando um autor escreve a miniatura.

*C'est là une des mille rêveries qui nous mettent hors du monde, qui nous mettent dans un autre monde et le romancier en a eu besoin pour nous transporter dans cet au-delà du monde qu'est le monde d'un amour nouveau. Les gens pressés par les affaires humaines n'y entrent pas. Le lecteur d'un livre qui suit les ondulations d'une grande passion peut s'étonner de cette interruption par la cosmicité. Il ne lit guère le livre que linéairement en suivant le fil des événements humains. Pour lui, les événements n'ont pas besoin de tableau. Mais de combien de rêveries nous prive la lecture linéaire!*

*De telles rêveries sont des pages à la verticalité. Elles sont des pauses de récit durant lesquelles le lecteur est appelé à rêver. Elles sont très pures car elles ne servent à rien.*<sup>230</sup>

Seguindo o pensamento de Bachelard, imagino que, em descrições, de um modo geral, e em particular nas descrições de devaneios de Frédéric, há para o leitor uma abertura, a possibilidade de transcendência, talvez até uma mudança de estado de consciência. O leitor é chamado para o mundo da imaginação, tempo e espaço da imaginação, onde está o *scriptor*. A passagem para esse estado começa com o devaneio, o sonho, a linguagem que se arrisca no que não é linear, no ziguezague, no modo aleatório de contemplar imagens, e subitamente se detém em um detalhe mínimo, que poderia ter passado despercebido, não fosse o acaso, não fosse a travessia se dar naquele instante, fora do tempo, fora da lógica, pura imaginação. Observo nas descrições de Flaubert o acúmulo e a sobreposição de imagens que se impõem ao leitor como ato criativo de lidar com a linguagem.

---

Segundo Lacan, o olhar tem uma motivação pulsional, vê o que deseja ver. LACAN, Jacques. *Le séminaire XIX*, 1972. inédito.

<sup>229</sup> STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 2001 [1970], p. 205 e 209.

<sup>230</sup> BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 (1957), p. 151.

### 3.7 Devaneio

Talvez o questionamento sempre acompanhe as atividades de ler e escrever. E é desse modo que termino esta dissertação, sem conclusões, sem fechamento. Não há aqui uma pretensão de síntese. Entendo o romance como espaço de convergência e dispersão, espaço de escritura e leitura, espaço de imaginação.

Starobinski nos lembra que a imaginação é muito mais do que a faculdade de evocar imagens, ela tem o poder de tomar distância das percepções diretas. Tanto pode servir a ação, desenhando a configuração de algo a ser realizado, como pode se dirigir a uma região de fantasmagoria, rompendo vínculos com o domínio da realização.<sup>231</sup>

Os planos de Frédéric incluem diferentes modos de expressão artística, tais como literatura e música. Esses planos não se concretizam. São apresentados no romance como idéias difusas, sem consistência. O personagem se dedica um pouco mais à pintura, trabalha no ateliê de um amigo, Pellerin. No texto a seguir, o narrador descreve o ambiente do ateliê:

*Le calme de cette grande pièce, où l'on n'entendait que le trottement des souris, la lumière qui tombait du plafond, et jusqu'au ronflement du poêle, tout le plongeait d'abord dans une sorte de bien-être intellectuel. Puis ses yeux, abandonnant son ouvrage, se portaient sur les écaillures de la muraille, parmi les bibelots de l'étagère, le long des torsos où la poussière amassée faisait comme des lambeaux de velours; et, tel qu'un voyageur perdu au milieu d'un bois et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement, il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de Mme Arnoux.*<sup>232</sup>

Por vezes, o devaneio do leitor corresponde ao devaneio de Frédéric, que no texto acima se afasta do que está criando para olhar a parede, bibelôs na estante. O enunciado “tal como um viajante perdido no meio de um bosque” nos remete aos livros *Tal como um viajante perdido numa noite de inverno*, de Calvino, e *Seis passeios pelos bosques da ficção*, de Eco. Tanto o romance de Calvino quanto o livro de Eco, que reúne suas conferências na Universidade de

---

<sup>231</sup> STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 2001 [1970], p. 206 e 207.

Harvard, dizem respeito à presença do leitor na história. Usando uma metáfora criada por Borges, Eco explica: em um bosque, os caminhos se bifurcam; “todos podem traçar sua própria trilha”, “optando por esta ou aquela direção”. O leitor faz opções o tempo todo. O autor quer que o leitor imagine e por vezes quer mostrar que escolhas equivocadas o levam a se perder no bosque.<sup>233</sup> O leitor participa da história com sua imaginação.

O sentido, significado do texto, só existe por meio da leitura, releitura, evocação ou memória do que foi lido. Se a materialidade do texto muda com novas edições, coletâneas e novos arranjos, mais instável é o significado, que depende de cada leitura. O contato leitor, escritor / autor é mediado pelo texto, outros textos, leituras e circunstâncias as mais diversas. Os textos são lidos em relação uns com os outros, em contextos (de modo mais abrangente, contextos sociais e culturais).

O texto carrega múltiplas possibilidades, não funciona como uma ponte com um lugar de chegada. Nada está estabelecido. O acabado do texto – publicado ou rascunho, manuscrito – é só aparente. Há algo que se realiza na leitura, a cada leitura. E as fronteiras entre escrever e ler são menos definitivas, e menos definidas do que, às vezes, tendemos a supor. Não há escrever sem ler – o que já parece bem claro – e ler sem escrever é só uma aparência. O que lê, escreve, ainda que silenciosamente, em pensamento, na sua consciência. Uma escrita sem caneta ou lápis e papel, uma escrita sem digitar, a escrita sem as mãos, a escrita que fica na rede de sinapses do cérebro, memória, imaginação e consciência. Escrita que pode não se manifestar em um momento, mas que poderá vir, escrita potencial, a se expressar, modificada, talvez em outra linguagem, talvez menos escrita, e mais arte visual, plástica, corpo, dança. Escrever é ler em

---

<sup>232</sup> FLAUBERT, G. *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001, p. 115 e 116.

<sup>233</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (*Six walks in the fictional woods*, Harvard University Press, 1994). São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 12 e 13.

seguida e tornar a escrever. Então, ler, nesse caso, é escrever em seguida e tornar a ler, para depois reescrever, apagar, ler de novo, ler, ler, ler, e escrever. Bom depois de ler bastante é se deixar escrever. E interromper tudo com um ponto. Para retomar adiante. Ler tudo novamente. Modificar. Ler para mudar, escrever de novo. Esse é o meu devaneio, o devaneio da pesquisadora, que sonha com Frédéric caminhando pelas ruas de Paris do século XIX, em meio a jantares burgueses e corridas de cavalo no Champ-de-Mars. Em meio a sonhos e devaneios, passados imperfeitos, conjunções e formas gramaticais. Frédéric se transforma a cada experiência de leitura e escritura, a cada olhar, a cada encontro. Subverte a ordem de rascunhos e planos para se instalar na imaginação de cada leitor. O personagem provoca indignação?

#### 4 Referências bibliográficas

##### Obras de Gustave Flaubert:

*L'Éducation sentimentale*. (Paris: Michel Lévy, 1869). Édition avec dossier, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: GF Flammarion, 2001.

*L'Éducation sentimentale. Première version*. (Paris, 1910). Notice et notes par Jacques Suffel. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

*Madame Bovary. Mœurs de province*. (Paris: 1857). Édition suivie des réquisitoires, plaidories et jugement du procès intenté à l'auteur devant le Tribunal Correctionnel de Paris, audiences des 31 janvier et 7 février 1857. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1925.

*Par les champs et par les grèves (voyage en Bretagne)*. (voyage en 1847, publié en 1885). Accompagné de mélanges et de fragments inédits. Paris: Eugène Fasquelle, 1929.

*Voyages en Orient*. (voyage en 1849-51, publié en 1910?). Édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch. Annotation et cartes de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, 2006.

*Bouvard et Pécuchet*. (Paris: 1881). Introduction et notes par Pierre-Marc de Biasi. Paris: Le Livre de Poche, 1999.

*Le Dictionnaire des idées reçues* (Paris: 1911) et *Le Catalogue des idées chic*. Texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg Pierrot. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

*Três contos. (Trois contes, Paris: 1877)*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. Prefácio de Samuel Titan Jr. São Paulo Cosak Naify, 2004.

*Trois contes*. Paris: Louis Conard, 1910 (Paris: 1877).

**Correspondência de Gustave Flaubert:**

*Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain.* Présentation et choix de BOLLÈME, Geneviève. Paris: Seuil, 1963.

*Correspondance.* v. 1 Édition établie par BRUNEAU, Jean. Paris: Gallimard, 1973.

*Lettres de Flaubert (1830-1880)*, édition Conard, 1926-1930. Édition électronique par Danielle Girard et Yvan Leclerc, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/>

**Manuscritos editados:**

*Plans et scénarios de Madame Bovary. Gustave Flaubert.* Présentation, transcription et notes de LECLERC, Yvan. Paris: CNRS Editions. Cadeilhan: Zulma, 1995.

*L'Éducation sentimentale. Les scénarios.* Édition préparée par WILLIAMS, Tony. Paris: José Corti, 1992.

*Bouvard et Pécuchet.* Édition de GOTHOT-MERSCH, Claudine [avec *Le Dictionnaire des idées reçues* et *Le Catalogue des idées chic*], Gallimard, Folio, 1979. Édition interpolant les trois manuscrits, avec pour point de départ le ms c.

MATSUZAWA, Kazuhiro. *Introduction à l'étude critique et génétique des manuscrits de L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert.* Tokyo: France Tosho, 1992.

**Literatura:**

BALZAC, Honoré de. *Gobseck.* Genève: A. Skira, 1946.

BALZAC, Honoré de. *(L')avant-propos de la Comédie humaine.* Paris, juillet 1842.

Document électronique fourni par les éditions Acamedia. <http://gallica.bnf.fr>

CHATEAUBRIAND, François-Rene. *Œuvres romanesques et voyages II*. (1811) Texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard. Paris: Gallimard, 1969. Bibliothèque de la Pléiade.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. (1807) Tradução de Nicolino Simone Neto. Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. Posfácio de Georg Lukács (texto de 1936, *Goethe und seine Zeit*). São Paulo: Editora 34, 2006.

PROUST, Marcel. *La Prisonnière. À la recherche du temps perdu*. (sous la direction de J-Y Tadié). Paris: Gallimard, Pléiade, 1988. Vol. III.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (Genève, 1782) *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

VOLTAIRE. *Lettres Philosophiques*. (1734) Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

### **Teoria e crítica literária (ou crítica de arte):**

ADAM, J.-M. e PETITJEAN, A. *Le texte descriptif*. Paris: Nathan, 1989.

ADORNO, W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. (*Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, originalmente uma conferência para a RIAS de Berlim, publicada em *Akzente*, 1954, nº 5). p. 55 a 63. In: *Notas de literatura I*. (*Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974). Organização da edição alemã Rolf Tiedemann. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

AGULHON, M. *Peut on lire en historien*. p. 35 a 41. In: *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*. Paris: CDU-SEDES, 1981.



ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. *O aprendizado pelo vento ou o tempo no romance: A Educação sentimental, de Gustave Flaubert*. Dissertação de mestrado defendida em 2003, FFLCH-USP, inédita.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. (*Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur*, A. Francke AG Verlag Berna, 1946) São Paulo: EDUSP, Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Quadrige / PUF, 2005 (1960).

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961 (1957).

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. (Moscou: *Khoudojestvennia Literatoura*, 1975). Traduit du russe par Daria Olivier. Préface de Michel Aucouturier. Paris: Gallimard, 2004 (1978).

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil 1972 (1953).

BARTHES, Roland. *Le dernier des écrivains heureux*, p. 94 a 100 (préface aux *Romans et Contes* de Voltaire, éd. du Club des Librairies de France, 1958); *La littérature, aujourd'hui*, p. 155 a 166 (revue *Tel quel*, 1961); *Le point sur Robbe-Grillet*, p. 198 a 205 (préface à: Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris: éd. de Minuit, 1962 ou 63); *Qu'est-ce que la critique?* p. 252 a 257 (*Times Literary Supplement*, 1963). In: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964.

BARTHES, Roland. *L'effet du réel*. (publicado originalmente em *Communications*, 11, 1968). In: *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Madame Bovary par Gustave Flaubert*. (Paris: *L'Artiste*, 18 octobre, 1857). In: *L'art romantique*. Établissement du texte par Lloyd James Austin. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

BENJAMIN, Walter. *Paris, la capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Traduzido do alemão por Jean Lacoste a partir da edição estabelecida por Rolf Tiedmann, *Das passagen Werk*, 1982. Paris: Éditions du CERF, 1989.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Revisão de Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes, 2005 (*Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Gallimard, 1966).

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães, Marco Antonio Escobar, Rosa Attié Figueira, Vandarsi Sant'Ana Castro, João Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaça Koch. Revisão técnica de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989 (*Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Gallimard, 1974).

BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel. *Histoire de la France Littéraire. Tome 3. Modernités XIX - XX*. Paris: PUF, 2006.

BIASI, Pierre-Marc de. *Gustave Flaubert. L'homme plume*. Paris: Gallimard, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BORGES, Jorge Luis. *Flaubert e seu destino exemplar*. p. 285 a 287. In: *Discussão*. In *Obras completas*, v. 1. São Paulo: Globo, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1998 (1992).

CAMINITI PENNAROLA, Lea. *Le genre de la féerie dans le théâtre de Flaubert*, p. 273 a 292. In: *Flaubert et la théorie littéraire: en hommage à Claudine Gothot-Mersch*. Bruxelles: Fac. Universitaires Saint-Louis, 2005.

CAMPION, Pierre. *La littérature à la recherche de la vérité*. Paris: Seuil, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. I. Artes de fazer*. Edição estabelecida e apresentada por Luce Giard. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994 (*L'invention du quotidien. I. arts de faire*. Gallimard, 1990; primeira edição francesa 1980).

COMBE, Dominique. *L'œuvre moderne*. p. 433 a 443. In: *Histoire de la France Littéraire. Tome 3. Modernités XIX - XX*. org. BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel. Paris: PUF, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris. Seuil, 1998.

CROUZET, Michel. *L'Éducation sentimentale et le "Genre Historique"*. In: *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*. p. 77 a 110. Paris: CDU-SEDES, 1981.

CROUZET, Michel. *Stendhal et le langage*. Paris: Gallimard, 1981.

DAUNAIS, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Nizet, 1993.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 2002 (1<sup>ère</sup> édition: 1976).

DORD-CROUSLÉ, Stéphanie. *Dossier topographique*. p. 580 a 585. In: *L'Éducation sentimentale*. Paris: GF Flammarion, 2001.

DUFOUR, Philippe. *Flaubert et le Pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vicennes - PUV, 1993.

DUFOUR, Philippe. *Le réalisme*. Paris: PUF, 1998.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003 (primeira edição brasileira: 1968).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (*Six walks in the fictional woods*, Harvard University Press, 1994). Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FENOGLIO, Irène. *Événements graphiques, genèse et énonciation. La question du détail et de l'imprevisible*. P. 147 a 159. In: *Critique génétique. Concepts, méthodes, outils*. Direção de ANOKHINA, Olga e PÉTILLON, Sabine. IMEC.

FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. (Publicado originalmente em *Cahiers Renaud-Barrault*, nº 59, março de 1967). p. 103 a 122. In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et... *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. Conferência proferida no *Cercle d'études architecturales*, em 14 de março de 1967, publicado em *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, outubro de 1984, p. 46-49.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. (*L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969). Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.

GALÍNDEZ JORGE, Verónica. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. Tese de doutorado defendida em 2003, FFLCH-USP.

GALÍNDEZ JORGE, Verónica. *Fogos de artifício: Flaubert e a escritura*. Cotia: Ateliê, 2009.

GALÍNDEZ JORGE, Verónica. *Alucinação, memória e gozo místico. Dimensões dos manuscritos de "Un Cœur Simple" e "Hérodias" de Flaubert*. Dissertação de mestrado apresentada em 2000, FFLCH-USP, inédita.

GENETTE. Gérard. *Silêncios de Flaubert*. In: *Figuras*. (*Silences de Flaubert*. In: *Figures*. Paris: Seuil, 1966). São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOTHT-MERSCH, Claudine. *La parole des personnages*. p. 199 a 221. In: *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983.

GRÉSILLON, Almuth e LEBRAVE, Jean-Louis. *Avant-propos*, p. 62 a 69. In: *Langages*, Paris. Larousse, 1983.

GRÉSILLON, Almuth. *La critique génétique française: hasards et nécessités*. p.123 a 133. In: HAMON, Philippe; LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (sous la direction de). *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*. Paris: Nathan, 1992.

HAMON, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: José Corti, 2007 (2001).

HAMON, Philippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette, 1993 (1981).

HAMON, Philippe. *Un discours contraint*. (ce texte reprend, avec quelques aménagements, un article paru sous le même titre dans *Poétique*, 16, 1973). p. 119 a 181. In: BARTHES, Roland et al. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

HAMON, Philippe; LEDUC-ADINE, Jean-Pierre (sous la direction de). *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*. Paris: Nathan, 1992.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Problématiques du cliché. Sur Flaubert*. p. 334 a 345. In: *Poétique, Revue de Théorie et d'Analyse Littéraire*. N. 43 Septembre 1980. Paris: Seuil.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne. *Introduction*. p. 5 a 43. In: *Le Dictionnaire des idées reçues* [posth., 1911] et *Le Catalogue des idées chic*. Paris: Le Livre de Poche, 1997.

HUME, David. *Of Tragedy* [1757], p. 126 a 133. In *Selected Essays*. Oxford University Press. Oxford, 1993.

JEAN, Raymond. *La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*. Paris: Seuil, 1974.

KAWANO, Marta. *Nerval: a escrita em trânsito*. Tese de doutorado defendida em 2006, FFLCH-USP.

KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: A Escrita em Trânsito*. Cotia: Ateliê, 2009.

LEBRAVE, Jean-Louis. *De la substance de la voix à la substance de l'écrit*. p. 8 a 18. In: *Langages*. Paris: Larousse, septembre, 2002.

LE CALVEZ, Éric. *G. Flaubert – Un monde de livres*. Paris: Textuel, 2006.

LE CALVEZ, Éric. *Flaubert topographe : L'Éducation sentimentale. Essai de poétique génétique*. Amsterdam : Rodopi, 1997.

LECLERC, Yvan. *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* [1766]. Introdução, tradução e notas Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. (primeira ed. brasileira: 1965; Berlim: P. Cassirer, 1920). Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*. (1936). p. 47 a 99. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: *Ensaio sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MATOS, Franklin de. Texto para a dobra da capa, In: LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* [1766]. Introdução, tradução e notas Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O Tambor de Lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê, 1999.

MOTTA, Leda Tenório. *Lições de Literatura Francesa*. São Paulo: Imago, 1997.

NEEFS, Jacques. *Descriptions de l'espace et espaces de socialité*. In: *Histoire et langage dans "L'Éducation sentimentale" de Flaubert*. p. 111 a 122. Paris: CDU-SEDES, 1981.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. (Publicado na Alemanha em 1988). Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OEHLER, Dolf. *O fracasso de 1848*. (Texto publicado originalmente como "L'échec de 1848" na revista *L'Arc* n° 79, 1980). Tradução de Samuel Titan Jr. p. 13 a 34. In: *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosaknaify, 2004.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1994.

PINO, Cláudia Amigo e ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PROUST, Marcel. *À propos du "style" de Flaubert* (La Nouvelle Revue Française, 1<sup>er</sup> janvier 1920). In: *Gustave Flaubert, Mémoire de la critique*, p. 733 a 744. org. Didier Philippot, Paris: PUPS, 2006.

RAIMOND, Michel. *Le réalisme subjectif dans l'Éducation sentimentale*. p. 93 a 102. In: DEBRAY-GENETTE, Raymonde et... *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. (*Le partage du sensible*. La Fabrique Éditions, 2000). Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette*. Paris: Hachette, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.

RAYMOND, Marcel. *Romantisme et rêverie*. Paris. José Corti, 1978.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto / Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996 (5<sup>a</sup> edição).

SAND, George. *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme, par Gustave Flaubert. (La Liberté, 21 décembre 1869)*. In: *Gustave Flaubert, Mémoire de la critique*, p. 311 a 315. org. Didier Philippot, Paris: PUPS, 2006.

SARRAUTE, Nathalie. *Flaubert le précurseur*. (publicado em *Preuves*, em fevereiro de 1965). Paris: NRF Gallimard, 1986.

SCHOEPS, Luciana Antonini. *À roda dos delírios de morte de Machado e Flaubert: Memórias Póstumas de Brás Cubas e Un cœur simple*. In: *Revista Criação & Crítica*, n° 2, 16 de fevereiro de 2009.

SÉGINGER, Gisèle. *Flaubert – Une éthique de l'art pur*. Paris: Sedes/HER, 2000.

SÉGINGER, Gisèle. *Flaubert – Une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

SPITZER, Leo. *Études de style*. Précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique, par Jean Starobinski. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris: Gallimard / Tel, 2005 (1970).

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 2001 [1970].

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *Panorama de la littérature française. Réalisme et Naturalisme*. Paris : Hachette, 1998.

TITAN Júnior, Samuel de Vasconcelos. *Ares de romance : realismo e gêneros literários nos três contos de Gustave Flaubert*. Tese de doutorado defendida em 2003, FFLCH-USP.

WILLEMART, Philippe. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLEMART, Philippe. *Tratado das Sensações em Prisioneira de Marcel Proust*. São Paulo: Opus, 2008.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.



WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.

WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria; FAPESP, 1995.

WILLEMART, Philippe. *De quel inconscient parlons-nous dans le manuscrit?*

<http://www2.item.ens.fr/lodeldevel/item/index.php?id=172734>. 13 de junho de 2007.

ZOLA, Emile. *O senso do real*. p. 23 a 48 [1878] In: ZOLA, E. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP / Imaginário, 1995.

### **História:**

CASTILLE, Hippolyte. *Histoire de la Seconde République française*. Vol. III. [1854-56].

### **Alucinação:**

BRIERRE DE BOISMONT, A. *Des hallucinations. Ou Histoire raisonnée des aparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*. Paris: Germer Baillière, 1852.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)