

Espaço subjetivo e desestabilização da voz narrativa no romance “A Educação sentimental”, de Flaubert

Mestranda Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro ¹ (USP)

Resumo:

Os pintores impressionistas não pretendiam representar a realidade de um mundo exterior, e sim a impressão de um momento. Processo análogo ocorre no romance, no século XIX: espaço e tempo fictícios surgem como formas relativas da consciência. (ROSENFELD, 1996. p. 81e 87).

Relacionamos a representação do espaço no romance “A Educação sentimental” com questões de imagética e imaginação. Analisamos a desestabilização da voz narrativa e o deslocamento da narração para o campo da imaginação do personagem. Flaubert experimenta diferentes construções do lugar narrativo. Subverte o que distingue o discurso do narrador do discurso do personagem, criando um jogo de impressões e efeitos. Devaneios, sonhos e visões se sobrepõem a acontecimentos, em diferentes planos.

Palavras-chave: Flaubert, espaço, subjetividade, voz narrativa, imaginação.

Introdução

No século XIX, bibliotecas, museus e coleções expandem o repertório imagético da população urbana, especialmente em cidades como Paris e também Rouen, onde Flaubert nasceu e viveu. Os espaços ganham novas imagens, inclusive o espaço público. Cartazes, vitrines, gravuras e fotografias contribuem para formar uma nova cultura visual. A proliferação de imagens provoca mudanças no modo de leitura. Os olhos se movimentam em ziguezague, de modo aleatório e mais rápido, ao se folhear um álbum de fotografias, por exemplo. 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. Com a tecnologia de reprodução de imagens, surge uma nova estética literária. O romance de costumes, dessa época, 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. (HAMON, 2007. p. 14, 33, 38 a 40).

Flaubert escreveu “A Educação sentimental” entre 1864 e 1869, ano em que o livro foi publicado. Situou a trama entre 1840 e 1851. No penúltimo capítulo, o tempo narrativo acelera para 1867. O autor esteve nos lugares no momento em que se produziram alguns dos eventos descritos. Por meio da ficção, evoca a história no que se relaciona à vida de pessoas comuns. Os acontecimentos são percebidos quase sempre pelo olhar do protagonista, uma percepção sujeita a equívocos e interpretações. Sem explicações ou comentários do narrador, cabe ao leitor identificar o que há de particular nessa percepção.

Frédéric, protagonista do romance, não se transforma com as experiências e acontecimentos, não aprende nada que seja exemplar. Pelo contrário, o personagem provoca indignação. Frédéric é um anti-herói, espectador de acontecimentos históricos que são apresentados de maneira a não fazer sentido. Flaubert não procura reconstituir ou ordenar os eventos históricos a partir de uma lógica. 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 se move de forma obsessiva, mas se mantém em um estado de imobilidade diante de possíveis que não se realizam. Caminhadas por Paris e viagens entre a capital e o interior da França parecem ser mais um estímulo para a sua imaginação. Ao descrever sonhos e devaneios de Frédéric, com imagens vívidas, Flaubert compõe cenas que deslocam a narração para o que chamamos 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 cenografia do cinema, tecnologia desconhecida na época de Flaubert. A linguagem cinemato-

gráfica nos ajuda a explicar o efeito que observamos no texto: a passagem para diferentes ‘planos’. Descrições de lembranças e paisagem, alternadamente, por exemplo, se assemelham ao efeito produzido por uma câmera. A tecnologia do cinema possibilita selecionar diferentes ângulos e justapor planos de diferentes espaços para sugerir pensamento, lembranças, acontecimentos passados, simultaneidade etc.

Pela relação entre devaneio e caminhar (ou viajar), desejo (ou sonho) e realidade, “A Educação sentimental” se aproxima de obras tão diversas quanto “Dom Quixote”, de Cervantes, e “Devaneios de um caminhante solitário”, 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 objetivo de Rousseau não é fazer ficção, mas se analisar, por meio do devaneio e de caminhadas físicas e literárias. A incursão do sujeito, que se interroga sobre a experiência interior é traço de uma corrente presente na ficção de todo o século XIX.

Em correspondência de novembro de 1866, respondendo questões de Hippolyte Taine sobre processos de imaginação e criação de imagens, Flaubert utiliza os termos ‘visão interior’ e ‘visão poética’, ‘algo que passa diante dos olhos’. Escreve que a imagem é tão verdadeira quanto a realidade objetiva. Flaubert formula que imagem e realidade dependem do olhar, são subjetivas.

O termo impressão aparece nos relatos de viagem do romantismo. Depois, é associado à mudança estética na pintura, o impressionismo. Chateaubriand afirma, em prefácio da primeira edição de seu livro “Itinerário de Paris a Jerusalém” (1811), que foi ao Oriente buscar imagens. O título de Lamartine “Lembranças, impressões, pensamentos e paisagens durante uma viagem ao Oriente” (1832-1833) mostra a proximidade de imagem para ler e imagem para ver. (HAMON, 2007. p. 9 e 10). O termo impressão pressupõe a relação do que é observado com o sujeito que observa.

Em 1849, Flaubert, então com 27 anos, parte para o Oriente, com Maxime Du Camp. Escreve sobre a viagem de navio, de Paris a Marseille:

Quanto a mim, atormentado pela minha propensão à causalidade, eu passeava pelo convés do navio sem perder nenhum detalhe, procurando no meu intelecto em que categoria social inserir essas pessoas, e de vez em quando, para ajudar meu diagnóstico, dando uma olhada discreta sobre os endereços nos caixotes, caixas e embalagens empilhadas em desordem ao pé da chaminé.

Porque tenho essa mania de logo construir livros sobre as figuras que encontro. Uma invencível curiosidade, mais forte do que eu, me faz perguntar qual pode ser a vida do passante que eu cruzo. Eu gostaria de saber seu trabalho, seu país, seu nome, o que o ocupa a essa hora, do que se arrepende, o que espera, amores esquecidos, sonhos do presente [...] E se é uma mulher [...] Passeando os olhos sobre ela, você tece aventuras, faz suposições sobre seus sentimentos – pensamos no quarto que ela deve ter, mil coisas ainda, e o que sei?

(FLAUBERT, 2006. p. 65).²

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...). Refere-se à sua 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, constituem o que Foucault chama de heterotopia, uma espécie de utopia que se realiza, um lugar real que reflete e representa outros lugares. Foucault escreve que a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, posições que seriam incompatíveis entre si. 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 fun-

cionam plenamente quando os homens se encontram em estado de ruptura absoluta com o tempo tradicional. 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. (FOUCAULT, 1984).

Em carta datada de 13 de março de 1850, Flaubert escreve para Louis Bouilhet 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, “de camelos e tropas de bois a barcos que descem o rio em direção ao Cairo carregados de negros e de dentes de elefantes”. (BRUNEAU, 1973, p. 602). Em carta de 2 de junho, do mesmo ano, escreve para Louis Bouilhet: “Sentado na proa do barco, vendo a água correr, rumino minha vida passada com intensidades profundas”. (BRUNEAU, 1973, p. 627). Destacamos duas tendências na atividade contemplativa de Flaubert: a atividade de contemplar o que está fora (impresões do que vê: a paisagem, o que depreende de uma cultura diferente e exótica), e o olhar reflexivo do sujeito que contempla seu interior. Flaubert escreve que ruma o passado.

A palavra ‘ruminar’ aparece em cartas, relatos de viagem, rascunhos e livros de Flaubert. ‘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.

Concentramos nossa análise no que chamamos de espaço subjetivo, o espaço tal como é percebido pelo sujeito, carregado de valores, de tudo o que o sujeito associa ao espaço a partir de suas experiências, memória, desejos. Por essa noção, nos aproximamos de Bachelard. Neste estudo, o sujeito que percebe e se relaciona com o espaço é Frédéric. Nossa análise considera a relação entre espaço e sua virtualidade, o que o protagonista imagina, diferentes possibilidades que se sobrepõem no romance. Nossa atenção se dirige mais detidamente para duas situações em que o personagem contempla imagens do ambiente à sua volta, a situação de viajar e a de caminhar. Na perspectiva de quem está em movimento, caminhando ou viajando, 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 – paisagem, vitrines ou quadros em museus – dispara em Frédéric devaneios e processos da imaginação.

1. Viajar

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.

No dia 15 de setembro de 1840, por volta das seis horas da manhã, o *Ville-de-Montereau*, prestes a partir, exalava turbilhões de fumaça diante do cais Saint-Bernard.

Pessoas chegavam sem fôlego; barris, cabos, cestos de roupas atrapalhavam a circulação [...]

Um rapaz de dezoito anos, de cabelos longos e que tinha um álbum sob seu braço, mantinha-se junto ao leme, imóvel. Através da neblina, ele contemplava campanários, edifícios dos quais não sabia os nomes; depois envolveu, em um último olhar, a ilha Saint-Louis, a Cité, Notre Dame; e logo, Paris desaparecendo, soltou um grande suspiro.

O senhor Frédéric Moreau [...] retornava a Nogent-sur-Seine, onde devia se entedear por dois meses, antes de ir fazer seu curso de direito. Sua mãe, com a

quantia indispensável, o havia enviado ao Havre ver um tio, de quem ela esperava, para ele, a herança [...]

(FLAUBERT, 2001. p. 49).

Por um momento, após as primeiras frases, o leitor se deixa conduzir não mais pela visão panorâmica do narrador, mas pelo olhar de Frédéric que, através da neblina, focaliza um ângulo da cena maior, a ilha Saint-Louis, a Cité, Notre Dame. E Paris desaparece. O efeito se assemelha ao corte realizado por uma câmera cinematográfica. Pouco adiante no texto, talvez o leitor seja tentado a seguir o pensamento de Frédéric, que rapidamente se desloca: “Frédéric pensava no quarto que ocuparia lá, no projeto de um drama, em temas de quadros, em paixões futuras. [...] ele andava pelo convés com passos rápidos [...]”. (FLAUBERT, 2001. p. 50). Há uma correspondência entre a rapidez dos movimentos externo e interno. Ao andar, o personagem passa de um pensamento a outro.

Fredéric vê a senhora Arnoux no navio, ela estava bordando.

Ele apreciava sua cesta de trabalhos manuais com admiração, como uma coisa extraordinária. Quais eram seu nome, sua casa, sua vida, seu passado? Ele desejava conhecer os móveis do seu quarto, todos os vestidos que ela havia usado, as pessoas com quem ela convivia; e o desejo da posse física, propriamente, desaparecia sob uma vontade mais profunda, em uma curiosidade dolorosa que não tinha limites.

(FLAUBERT, 2001. p. 53 e 54).

A curiosidade de Frédéric e as perguntas em relação à mulher que vê, pela primeira vez, nos fazem pensar no jovem Flaubert, que menciona no relato da viagem de Paris a Marseille sua ‘invencível curiosidade’ e tudo o que quer saber a respeito das pessoas que encontra no navio. Em “A Educação sentimental”, o narrador formula a pergunta, que parece corresponder à curiosidade de Frédéric: “Quais eram seu nome, sua casa, sua vida, seu passado?” A pergunta insere personagem, narrador e leitor no processo de criação do texto, evidenciando assim o entrecruzamento de processos imaginativos. O leitor se identifica com a situação de não saber. Perguntas e possibilidades envolvem o leitor no movimento de imaginar o que está sendo criado. O desejo de saber e a ‘curiosidade dolorosa que não tinha limites’ parecem indicar não só o interesse pela senhora Arnoux mas também a imaginação do personagem. O escritor parece criar um campo de ressonância e estímulo para a imaginação do leitor. 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 transcendência, transgressão.

O pensamento de Frédéric se mistura à narração dando um contorno para o que, no início do livro, começa a se definir.

Ela devia, muitas vezes, no meio do mar, durante as noites úmidas, envolver sua cintura nesse xale, cobrir os pés com ele, dormir dentro dele! Mas, levado pelas franjas, ele escorregava pouco a pouco, ia cair na água, Frédéric deu um salto e o apanhou. Ela lhe disse:

– «Eu agradeço, senhor.»

Seus olhos se encontraram.

(FLAUBERT, 2001. p. 54).

O verbo ‘devia’ introduz uma hipótese. O texto abre possibilidades que abrangem o passado da senhora Arnoux.

Olhando a paisagem, ainda no navio, Frédéric sonha.

Uma planície se estendia à direita; à esquerda um prado ia se juntar suavemente a uma colina, onde se percebiam vinhedos, nogueiras, um moinho em meio ao verde, e pequenas trilhas adiante, formando ziguezagues sobre a rocha branca que tocava a ponta do céu. Que felicidade subir lado a lado, o braço em torno à sua cintura, enquanto seu vestido varreria as folhas amareladas, escutando sua voz, sob o fulgor de seus olhos! O barco podia parar, eles só tinham que descer; e, entretanto, essa coisa bem simples não era mais fácil que deslocar o sol!

Um pouco mais longe, descobrimos um castelo, de teto pontudo, com torres quadradas. Um canteiro de flores se estendia em frente sua fachada [...] Depois tudo desapareceu. (FLAUBERT, 2001. p. 56).

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

Campos ceifados se prolongavam a não ter mais fim. Duas fileiras de árvores margeavam a estrada, os cascalhos se sucediam aos montes; e pouco a pouco, Ville-neuve-Saint-Georges, Ablon, Châtillon, Corbeil e os outros lugares, toda a sua viagem lhe voltou à memória, de uma maneira tão nítida que ele distinguia agora detalhes novos, particularidades mais íntimas; sob o último babado do seu vestido, seu pé entrava em uma fina botina de seda, de cor marrom [...]

Ela se parecia com as mulheres dos livros românticos. Ele não teria desejado acrescentar nada, tirar nada da sua pessoa. Subitamente, o universo tinha acabado de se expandir. Ela era o ponto luminoso para onde convergia o conjunto das coisas; – e, embalado pelo movimento da carruagem, as pálpebras semicerradas, o olhar nas nuvens, ele se abandonava a uma alegria sonhadora e infinita.

(FLAUBERT, 2001. p. 58).

Frédéric contempla a paisagem, primeiro no navio e, depois, na carruagem. A partir da contemplação, o personagem se transporta a um espaço de devaneio. No primeiro texto, Frédéric se insere na paisagem, quando imagina a ação de subir pela trilha com a senhora Arnoux. 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 a senhora Arnoux, Frédéric se transporta para a paisagem, para a ‘tela’ do filme que contempla. Fazemos essa comparação a partir de um 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. Flaubert antecipa na linguagem literária efeitos de focalização e mudança de planos, que o cinema desenvolve depois, com outra tecnologia, outra linguagem. No segundo texto, durante a viagem de Montereau a Nogent, o personagem repassa em pensamento detalhes do que viu da senhora Arnoux no navio. Ao contemplar os campos, as árvores que margeiam a estrada e as pedras da estrada, Frédéric se lembra de toda a sua viagem, o trajeto percorrido, detalhes de cenas com a senhora Arnoux. A partir da contemplação, com os olhos semi-fechados para o exterior, o olhar nas nuvens, ele se entrega a uma alegria de sonho, infinita.

Há uma sobreposição e entrelaçamento de espaços: onde está o personagem (navio e carruagem), o que o personagem contempla (a paisagem), memória, imaginação. Contemplar a paisagem inspira a passagem criativa para o que identificamos como espaços da memória e da imaginação. O personagem atribui qualidades subjetivas ao espaço, que é representado segundo seu desejo e percepções. 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 mundo interior do personagem. 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. Não notamos uma mudança particular de linguagem na passagem 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’.

Ao chegar em casa, Frédéric toma uma sopa com a mãe. Observamos nessa forma mista de diálogo e discurso indireto livre a desestabilização da voz narrativa e um efeito de deslocamento.

– «E, então?»

O velho o havia recebido muito cordialmente, mas sem mostrar suas intenções.

A senhora Moreau suspirou.

– «Onde ela está, nesse momento?» ele pensava.

A diligência seguia, e envolta no xale, provavelmente, ela apoiava contra o estofamento da cabine sua linda cabeça adormecida.

(FLAUBERT, 2001. p. 61).

Entendemos que a senhora 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 senhora Arnoux está entre aspas, depois de um travessão. Identificamos sinais de diálogo 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 da senhora Arnoux na diligência. Novamente, narração e pensamento do personagem se misturam. Os procedimentos de representação da fala e do pensamento produzem um efeito de ambigüidade. Frédéric imagina a cena da diligência? Como podemos saber onde está a senhora Arnoux nesse momento, e se está ou não envolta no xale? A referência ao xale e a expressão ‘provavelmente’ alimentam nossa imaginação. A narração se aproxima do ponto de vista de Frédéric. Não identificamos um narrador onisciente, não identificamos nenhuma certeza, pelo contrário, vislumbramos possibilidades que começam a tomar forma.

Qual é a natureza do espaço que contém a senhora Arnoux na diligência? Podemos pensar essa cena como espaço imaginado, pensamento do personagem, e também como voz do narrador. A imagem da senhora Arnoux na diligência, envolta ou não no xale, talvez com a linda cabeça adormecida sobre o estofamento existe enquanto possibilidade. Enquanto possibilidade, alimenta processos imaginativos. A imagem propõe presença e ausência. A falta coloca o leitor em uma posição dinâmica, ativa, diante do texto. Localizamos essa imagem no que chamamos 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, um espaço fora do espaço, em um tempo fora do tempo. No espaço da imaginação, como o definimos, se entrelaçam os processos imaginativos do escritor e do leitor. No espaço da imaginação, escritor, leitor, personagem e narrador se encontram, trata-se de um ponto de intersecção, onde é possível a comunicação entre ordens de natureza diferente.

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 move no texto, por vezes adere ao ponto de vista de um personagem. Em determinados momentos, fica em um plano secundário ou oculto. No texto que analisamos, o diálogo é intermediado por uma voz narrativa híbrida, narrador e personagem ao mesmo tempo. O narrador parece interagir com os personagens.

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 presente e próxima ao leitor, característica do tratamento dramático. Flaubert mistura os tratamentos dramático e pictórico de narração. Alterna discurso direto, indireto e indireto livre, alterna cenas e acontecimentos sem a mediação de um narrador. O narrador de Flaubert não estabelece uma relação de mediação com o leitor, antes, parece estabelecer uma relação com os personagens, se mistura aos personagens.

Em “A Educação sentimental”, os personagens expressam uma pluralidade de vozes, que se confundem com posições sociais – o pintor, o burguês homem de negócios... Não há uma voz central que se aproprie dos diferentes discursos para apresentar um ponto de vista ou juízo de valores, o que obriga o leitor ao trabalho de fazer relações.

Ambigüidade e pluralidade de significados são valores de muitas estéticas contemporâneas. 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 no simbolismo da 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. (Eco, 2003. p. 44 a 46)

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. Desaparece o narrador que apresenta o personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito. A consciência do personagem passa a ocupar a tela imaginária do romance. Desaparece a estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos, base do enredo tradicional e seu encadeamento de motivos e situações. Ao analisar a arte moderna, Rosenfeld postula 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 ‘diante’ do mundo, tornam-se subjetivos. A mudança no romance é análoga à da pintura. Espaço e tempo fictícios começam a oscilar, aparecem 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. (ROSENFELD, 1996. p. 79 a 88).

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:

A partir do dia seguinte, ele passou a trabalhar com todas as suas forças.

Ele se via em um tribunal, em uma tarde de inverno, ao fim das interpelações, quando os jurados estão pálidos e a multidão ofegante faz estalar as divisórias do pretório, falando há quatro horas já, resumindo todas as provas, descobrindo coisas novas, e sentindo a cada frase, a cada palavra, a cada gesto, a lâmina da guilhotina, suspensa atrás dele, se erguer; depois, na tribuna da Câmara, orador que leva em seus lábios a salvação de todo um povo, afogando seus adversários sob suas prosopopéias, esmagando-os em uma resposta, com objeções e entonações musicais na voz, irônico, patético, arrebatado, sublime; ela estaria lá, em algum lugar, no meio dos outros escondendo sob seu véu os choros de entusiasmo; eles se reencontrariam em seguida; – e os desencorajamentos, as calúnias, e as injúrias não

o atingiriam se ela dizia: – “Ah! isso é bonito!” passando-lhe sobre a testa suas mãos suaves.

Essas imagens fulguravam, como faróis, no horizonte da sua vida. Seu espírito, excitado, tornou-se mais ágil e mais forte. Até o mês de agosto, ele se instalou em um lugar isolado, e foi admitido no seu último exame.

(Flaubert, 2001. p. 151 e p.152).

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 a senhora 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 senhora 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 é muito mais intensa, cheia de efeitos sensoriais.

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

3. Caminhar

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 a imaginação do leitor. A leitura pode ser um meio de transporte para Paris do século XIX. Contribuem para esse processo de envolvimento com o texto (e o espaço representado) as experiências do leitor e sua relação com Paris ou com o que essa cidade evoca.

Em suas caminhadas, Frédéric espera um encontro súbito com a senhora Arnoux. O personagem relaciona Paris à senhora 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 a senhora Arnoux é o ponto central que organiza o espaço geográfico e imaginário do romance. (LECLERC, 1997. p. 62).

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

Frédéric imagina a senhora Arnoux em lugares e situações as mais diversas: lojas, pinturas no Louvre. Ele transporta a senhora Arnoux a séculos passados, substituindo personagens de quadros por sua imagem. Sua imaginação é extremamente abrangente. Contempla o tempo presente, o passado e o futuro. Ao caminhar, o personagem leva a senhora 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 – Frédéric se vê viajando com a amada em um iate e sobre dromedários e elefantes, outras vezes, sonha com a senhora Arnoux “com uma

calça de seda amarela, sobre as almofadas de um harém”. A imaginação do personagem não exclui nada, não se fixa em uma possibilidade, ao contrário, coloca várias possibilidades, lado a lado.

[...] todas as mulheres lhe faziam lembrar desta, por semelhanças ou por contrastes violentos. Ele olhava, ao longo das boutiques, os cachemires, as rendas e os berloques de pedrarias, imaginando-os fazendo drapeados em torno à sua cintura, costurados na parte de cima do seu vestido, fazendo mexas de fogo em sua cabeleira negra. [...] todas as ruas conduziam à sua casa; os carros só estacionavam nas praças para levar até sua casa mais depressa; Paris se dirigia à sua pessoa, e a grande cidade com todas as suas vozes, murmurava, como uma imensa orquestra em volta dela.

Quando ele ia ao Jardim das Plantas, a vista de uma palmeira o levava para lugares longínquos. Eles viajavam juntos no dorso dos dromedários, sob a tenda dos elefantes, na cabine de um iate pelos arquipélagos azuis, ou lado a lado sobre dois burros com sinetas, que tropeçam na ramagem de galhos quebrados. Às vezes, ele parava no Louvre diante de quadros antigos; e seu amor envolvendo-o até séculos passados, ele a substituiu aos personagens das pinturas. [...] Outras vezes, ele sonhava que ela estava com uma calça de seda amarela, sobre as almofadas de um harém; – e tudo o que era belo, o cintilar das estrelas, certas árias de música, o modo de uma frase, um contorno, traziam-na ao seu pensamento de uma maneira brusca e insensível.

(FLAUBERT, 2001. p. 131 e 132).

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’. Hamon escreve sobre a ‘estética da rua’: imagens a serviço do comércio em cartazes, folhetos etc.; a industrialização da arte; a linguagem reduzida a *slogans*, a desvalorização da palavra. (HAMON, 2007. p. 91 e 160) Flaubert problematiza essas questões em “A Educação sentimental”. No início do livro, por exemplo, o senhor Arnoux é proprietário de um estabelecimento com o nome ‘Arte industrial’, “estabelecimento híbrido, compreendendo um jornal de pintura e uma loja de quadros”. (Flaubert, 2001. p. 52) O termo ‘híbrido’ caracteriza o estabelecimento, que reúne em seu nome ‘arte’ e ‘indústria’. Na reunião desses elementos, que parece algo contraditório e polêmico, transparece a crítica e a ironia de Flaubert.

Em relação à sua posição, o caminhante constitui um próximo, ‘cá’, e um distante, ‘lá’. 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 tripla 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). (CERTEAU, 1994. p. 177)

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 por 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), mas 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, por exemplo, o caminhante transgride a ordem espacial. (CERTEAU, 1994. p. 177 e 178)

Destacamos nos textos de Flaubert o entrecruzamento dos espaços externo e interno: a paisagem, o movimento nas ruas e tudo o mais que o Frédéric observa ao caminhar se mistura a pensamentos e devaneios. As imagens do espaço por onde Frédéric caminha se misturam ao que ele imagina. A consciência do personagem se torna o ponto de referência para cenas que o autor constrói a partir da relação entre o personagem e o que ele observa, alternando paisagem e imaginação. As imagens realizam uma síntese em cenas, que tendem a constituir quadros.

Notamos no movimento do personagem a correspondência entre os atos de caminhar e enunciação, formulada por Certeau, e notamos a transgressão do autor, que subverte a forma do romance, trazendo para o centro da trama o devaneio do personagem, evidenciando a linguagem como matéria do romance.

Devaneios, sonhos e visões de Frédéric se sobrepõem a acontecimentos, em diferentes planos, criando um efeito de profundidade e perspectiva. A subjetividade, objeto de experiência e representação, é levada ao extremo. Descrições e narração não respondem a uma ordem de necessidade do enredo. Flaubert abandona o ponto de vista fixo e relações de causalidade na composição. Descreve, por vezes minuciosamente, possibilidades e desejos de Frédéric. Menos do que o conflito entre mundo interior e exterior, o que observamos 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 cheias de nuance e ambigüidade as relações entre sonho, fantasia, fatos e percepções supostamente mais concretas. Nesse romance, o espaço se define enquanto relação com o sujeito, noção que também se vincula à imaginação e à consciência, possibilitando 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.

Referências Bibliográficas

- [1] CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. [1980] Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- [2] ECO, Umberto. *Obra Aberta*. [primeiro ensaio: 1958] Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [3] FLAUBERT, Gustave. [1869] *L'Éducation sentimentale*. Edição apresentada por Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: GF Flammarion, 2001.
- [4] _____. *Voyages en Orient*. Edição apresentada e estabelecida por Claudine Gothot-Mersch. Anotações de Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Gallimard, 2006.
- [5] _____. *Correspondance*. v.1 Ed. Estabelecida por Jean Bruneau. Paris: Gallimard, 1973.
- [6] FOUCAULT, Michel. (1967) *Des espaces autres*. Conferência proferida no *Cercle d'études architecturales*, em 14 de março de 1967, publicado in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, outubro de 1984, p. 46-49.
- [7] HAMON, Philippe. (2007) *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*. Paris: José Corti, 2007.
- [8] LECLERC, Yvan. (1997) *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale. Études littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

[9] ROSENFELD, Anatol. (1996) *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto / Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Autora

¹Lúcia Amaral de Oliveira RIBEIRO, Mestranda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)

Departamento de Letras Modernas

E-mail: ribeirolucia@hotmail.com

² Os textos de Flaubert citados neste artigo foram traduzidos por Lúcia Amaral de Oliveira Ribeiro