

NARRAÇÃO SUBJETIVA E DESCRIÇÃO OBJETIVA: FORMAS INCONCILIÁVEIS EM *A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL* DE GUSTAVE FLAUBERT

Elvis Paulo COUTO*
Maria Celia de Moraes LEONEL**

RESUMO: Quando Flaubert escrevia *A educação sentimental*, enviou uma carta à escritora Leroyer de Chantepie relatando que a verdade histórica representada em seu romance poderia comprometer o elemento da diversão. Após a publicação do livro, Henry James e Brunetière alegaram sobre ele, respectivamente, monotonia e lentidão na intriga. Lukács, em sua fase marxista, formulou um juízo negativo segundo o qual haveria na história de Frédéric Moreau a expressão da falsa consciência de Flaubert acerca dos problemas da sociedade capitalista. Este artigo visa a retomar essas críticas e, a partir, sobretudo, da teoria literária de Lukács em “Narrar ou descrever”, propor uma hipótese – diferente da que foi formulada pelo filósofo húngaro – acerca da incompatibilidade entre os métodos narrativo e descritivo em *A educação sentimental*.

PALAVRAS-CHAVE: Gustave Flaubert. *A educação sentimental*. Narração. Descrição.

Introdução: a recepção de *A educação sentimental* e a autocrítica de Flaubert

Uma das funções tradicionais da crítica literária é a explicação de texto. O crítico é um leitor cuidadoso que revolve as obras em busca de sentidos nem

* Mestrando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – coutoelvis@yahoo.com.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – mc.leonel@unesp.br

sempre facilmente captáveis. Ele funde à experiência de leitura a sua experiência de vida, criando, desse modo, uma interpretação pessoal, embora frequentemente norteada por critérios científicos ou estéticos. Todavia, a crítica, desde Herder, não se contentou apenas em explicar; a sua ambição é maior: formar o cânone, hierarquizar os autores, relegar certos livros à glória ou ao esquecimento. O poeta T. S. Eliot (1958) afirmou que é função da crítica corrigir o gosto – atividade algo pedagógica que visa à atribuição de valor moral e cultural à literatura. Foi por meio desse exercício de determinação qualitativa que alguns críticos notaram o descompasso entre os romances *Madame Bovary* e *A educação sentimental*¹. Flaubert, quando iniciou a composição deste último, percebeu imediatamente as debilidades que poderiam distanciar a história de Frédéric Moreau do sucesso e da popularização da história de Emma Bovary. Numa carta à escritora Leroyer de Chantepie, escrita em 6 de outubro de 1864, o escritor alude ao processo composicional dificultoso por que estava passando:

Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de mœurs 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 qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet, tel quel je l'ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais à cause de cela même, peu amusant probablement? Les faits, le drame 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. Je resterai ici à la campagne une partie de l'hiver pour m'avancer un peu dans cette longue besogne. (FLAUBERT, 1903, p. 283)².

A declaração de Flaubert na missiva revela a intenção de narrar a trajetória de uma geração que passou pela transformação de sentimentos e valores morais. No livro, confluem a fantasia amorosa e a descrição realista da conjuntura política parisiense de meados do século XIX. O autor alega que a busca da verdade – e ele está falando da verdade histórica – pode comprometer negativamente o prazer

¹ Confirma Flaubert (1998, 1959).

² "Eis-me atualmente atrelado, há um mês, a um romance de costumes modernos que se passará em Paris. Eu quero compor a história moral dos homens da minha geração, na verdade, a história sentimental. É um livro de amor, de paixão; mas de paixão tal como pode existir hoje, isto é, inativa. O assunto, da maneira como o concebi, é, creio, profundamente verdadeiro, porém, devido a isso mesmo, provavelmente pouco divertido? Faltam fatos e drama; e, ademais, a ação estende-se em um lapso de tempo muito considerável. Enfim, tenho muitas dificuldades e estou cheio de preocupações. Eu ficarei aqui no campo durante uma parte do inverno para avançar um pouco nessa longa tarefa." (FLAUBERT, 1903, p. 283, tradução nossa).

da leitura, assim como a rarefação das peripécias, em nome da descrição objetiva, pode causar enfado. Essas objeções atestam que Flaubert anteviu o malogro de seu romance, isto é, pressentiu que a obsessão do delineamento sociológico de sua geração poderia tornar o entrecho fastidioso. Trata-se de um problema que ameaça o romance histórico e do qual o autor tentou esquivar-se, ao dissolver a representação da objetividade no universo romântico e escapista em que está submerso o protagonista.

Na crítica que Henry James (1904) fez ao romance *A educação sentimental*, encontramos um bom exemplo do que seja a correção do gosto no sentido eliotiano da expressão. Após a publicação do assim chamado romance dos romances, Flaubert prognosticou o declínio da qualidade artística de seu ofício de escritor e James ratificou esse momento de fraqueza proferindo um juízo imbuído de acidez e austeridade. De fato, em *Madame Bovary*, a atmosfera de aventura e a força do suspense convergem para a constituição de um enredo mais fluido e de uma leitura mais deleitante, algo diverso do que ocorre na história de Frédéric, na qual a tentativa de levar o realismo ao seu grau máximo por meio do descritivismo dificulta a fruição estética.

*Here [in the novel *L'éducation sentimentale*] the form and method are the same as in *Madame Bovary*; the studied skill, the science, the accumulation of material, are even more striking; but the book is in a single word a dead one. *Madame Bovary* was spontaneous and sincere; but to read its successor is, to the finer sense, like masticating ashes and sawdust. *L'éducation sentimentale* is elaborately and massively dreary. That a novel should have a certain charm seems to us the most rudimentary of principles, and there is no more charm in this laborious monument to a treacherous ideal than there is interest in a heap of gravel.* (JAMES, 1904, p. 209-210, grifo do autor)³.

James reconhece as qualidades indiscutíveis de Flaubert. Muito já se falou a respeito do trabalho minucioso de pesquisa com finalidade de caracterizar de maneira precisa personagens, cenas, objetos, teorias, ideologias, momentos

³ "Aqui, [no romance *A educação sentimental*] a forma e o método são os mesmos de *Madame Bovary*; a habilidade de pesquisa, a ciência, o acúmulo de temas são ainda mais impressionantes; mas o livro é, em uma única palavra, morto. *Madame Bovary* foi espontâneo e sincero; mas ler o seu sucessor é, para uma sensibilidade refinada, como mastigar cinzas e serragem. *L'éducation sentimentale* é elaborada e maciçamente monótono. Que um romance deva ter certo charme parece-nos o mais rudimentar dos princípios, e não há mais charme nesse monumento laborioso a respeito de um falso ideal do que no interesse por um monte de cascalho." (JAMES, 1904, p. 209-210, grifo do autor, tradução nossa).

históricos etc. Não podemos negar igualmente as inúmeras reflexões acerca do comportamento humano, da psicologia e da moral. Apesar de conter essa profusão de conteúdos, *A educação sentimental* é um livro desinteressante e sem encanto na visão jamesiana – um ponto de decadência no conjunto da criação flaubertiana. James, valendo-se de sua habilidade de escritor, sintetiza a sua opinião através de uma metáfora: ler o referido romance é como “mastigar cinzas e serragem”. Em outros termos: a satisfação cede lugar ao desprazer.

A crítica impressionista de James dá preeminência à capacidade que o texto literário tem de provocar emoção, de despertar sensações e sentimentos no leitor. Em oposição a esse tipo de julgamento quase pessoal, Brunetière escreve as suas análises, conforme salienta Carpeaux (2008, p. 20), sob a influência das ciências naturais e do positivismo. A Brunetière (1896) também não agradou *A educação sentimental*, mas o crítico, ao invés de justificar o seu ponto de vista por meio de impressões subjetivas, busca conformá-lo ao espírito cientificista da França finissecular. É assim que ele formula uma apreciação negativa do romance de Flaubert, argumentando em favor do desenvolvimento satisfatório de uma das categorias fundamentais da narrativa: a intriga.

L'intrigue, à chaque pas, est en danger, non seulement de se ralentir, mais de rompre, et de s'égrener tout entière. On notera qu'entre autres défauts, il n'en est pas qui contribue davantage à rendre la lecture de L'éducation sentimentale absolument insupportable. (BRUNETIÈRE, 1896, p. 164)⁴.

Paladino do rigor científico e da classificação dos gêneros, Brunetière não se deixa resvalar na senda da subjetividade. Evita o registro de ideias vagas e dá ênfase ao mau desenvolvimento da componente essencial do texto narrativo: a ação. Poderíamos dizer que o romance de Flaubert obsta a fabulação, pois a lentidão no desencadeamento dos fatos representados e a intriga quase evanescente promovem a dissolução do suspense tão característico da leitura romanesca. Quando o escritor suspende ou não adensa as expectativas comumente vivenciadas pelo leitor, o romance é encoberto pelo espectro da insipidez e da monotonia. Eis um problema que designaríamos, hoje, como estrutural, porém, não era próprio à época de Brunetière pensar-se a intriga em termos de estrutura.

⁴ “A intriga, a cada passo, está em perigo não somente de tornar-se mais lenta, mas de romper-se e de espedaçar-se completamente. Note-se que, entre outros defeitos, esse é o que mais contribui para tornar a leitura de *L'éducation sentimentale* absolutamente insuportável.” (BRUNETIÈRE, 1896, p. 164, tradução nossa).

Na realidade, tanto Flaubert como os críticos James e Brunetière indicaram a presença de um problema estrutural no romance, observável na obliteração do divertimento e do princípio da aventura, no esmorecimento da ação romanesca, isto é, da sucessão de acontecimentos. Foi Thibaudet (1935) quem não encontrou apenas negatividade na natureza fleumática da intriga. Ao comparar *Madame Bovary* com *A educação sentimental*, o autor elabora uma síntese bastante reveladora: “*Si Flaubert a dit: Madame Bovary, c’est moi, il aurait pu dire: L’éducation sentimentale, c’est mon temps.*” (THIBAUDET, 1935, p.149)⁵. Neste livro, o narrador apresenta ao leitor aquilo que os alemães chamam *Zeitgeist*. A tentativa de fazer com que a linguagem traduza o espírito de uma época – o tempo em sua acepção histórica – significa menos a exposição das vicissitudes psicológicas das personagens do que a caracterização do movimento das ideias, quer dizer, da transformação moral, política, econômica e social. E nisso reside a beleza do romance: “*On garde de L’éducation sentimentale l’image d’une génération humaine qui coule avec sa durée propre, d’une eau qui, en les confondant, emporte des hommes qui passent. Et c’est pourquoi l’exposition en est si admirable.*” (THIBAUDET, 1935, p. 151-152)⁶.

Ante a crítica recapitulada, é possível esboçarmos um problema: como poderíamos caracterizar a forma de um romance cuja crônica do tempo abafa enormemente a ação narrativa?

A objetividade de *A educação sentimental*

Frédéric Moreau é a personagem central de um *Bildungsroman* publicado por Flaubert em 1869. A narração da trajetória de aprendizagem moral do herói inicia-se quando ele deixa a sua cidade de origem, Nogent-sur-Seine, para morar em Paris, onde estudará Direito. É na capital francesa que o protagonista entra em contacto com diversos tipos sociais, que enumeramos a seguir conforme a ordem de aparição no romance: 1) Jacques Arnoux – burguês proprietário da loja *Art Industriel*, estabelecimento em que, além de se comercializarem artigos relativos à arte, como estátuas, desenhos, gravuras, pinturas, revistas de arte, porcelanas, lustres etc., reúne-se a plêiade artística parisiense: Anténor Braive, o

⁵ “Se Flaubert disse: *Madame Bovary* sou eu, ele poderia ter dito: *A educação sentimental* é meu tempo.” (THIBAUDET, 1935, p.149, tradução nossa).

⁶ “Obtemos de *A educação sentimental* a imagem de uma geração humana que corre com o seu próprio tempo, de uma água que arrebatada, sem distinção, os homens que passam. E é por isso que a exposição é tão admirável.” (THIBAUDET, 1935, p. 151-152, tradução nossa).

retratista dos reis; Jules Burrieu, o desenhista da Guerra da Argélia; o caricaturista Sombaz; o escultor Vourdat; o escritor místico Louvarias e Dittmer, o pintor de paisagens orientais; 2) Marie Arnoux – esposa de Jacques Arnoux, figura maternal e angélica que se dedica exclusivamente a cuidar de seus dois filhos, Eugène e Marthe, e por quem Frédéric nutre uma paixão ardorosa, um amor platônico; 3) Charles Deslauriers – amigo de colégio de Frédéric que estudou muito para ascender socialmente e tornar-se advogado; é um verdadeiro arrivista e entusiasta da Revolução Francesa; 4) Sr. Dambreuse – burguês orleanista, grande capitalista do ramo industrial, deputado e oficial da Legião da Honra; 5) Sra. Dambreuse – esposa do Sr. Dambreuse e presidente de associações de caridade; suas vestimentas servem de referência aos jornais de moda; 6) Baptiste Martinon – jovem monarquista, abastado, que almeja uma carreira brilhante na magistratura; 7) Sr. de Cisy – jovem desenhista gótico de família aristocrática; 8) Sénécal – professor de matemática politicamente engajado cujas convicções socialistas levam-no a ser um dos insurretos mais incendiários da Revolução de Junho de 1848; 8) Dussardier – caixeiro da loja de rendas Valinçart Irmãos, operário que desperta admiração nos estudantes de Direito devido à sua coragem ao enfrentar violentamente os policiais nos motins antigovernistas; 9) Hussonnet – estudante de Direito que trabalha para jornais de moda e confecciona anúncios para a loja *Art Industriel*; sonha enriquecer-se através da composição de *vaudevilles*; 10) Pellerin – artista plástico, amante da arte clássica e especialista em estética que trabalha para a *Art Industriel*; em vez do lucro, busca a expressão do belo e é explorado por Jacques Arnoux, que vê na arte apenas uma forma de enriquecimento; 11) Regimbart – figura arquetípica do século XIX: o *flâneur*; vaga pelas ruas parisienses, frequenta cafés, restaurantes e galerias de arte; passa o tempo embriagando-se e criticando o governo; 12) Srta. Vatnaz – professora que escreve em pequenos jornais, propagandista do socialismo e feminismo; 13) Rosanette – cortesã cuja subsistência é financiada por Jacques Arnoux, pelo cantor Delmar e pelo milionário Sr. Oudry (FLAUBERT, 1884, 1959).

Essas personagens não têm profundidade psicológica, suas ações são previsíveis e representativas de grupos sociais. Elas simulam aquilo que Flaubert denomina “minha geração”. É por isso que não podem ter a sua psicologia explorada: ilustram o tempo histórico e não a complexidade da consciência. *Madame Bovary* é a história de Emma Bovary, mas *A educação sentimental* não é a história de Frédéric Moreau – é a história do tempo em que ele viveu. Lukács (1963), assim como Thibaudet, percebeu que a experiência do tempo é o baluarte da trama romanesca:

[...] o autor não tenta nenhum esforço para dominar, por um processo qualquer, o desmembramento da realidade exterior em fragmentos heterogêneos e corroidos, nem também para remediar a falta de ligação e de símbolos sensíveis por meio de uma pintura lírica de estados de alma: os fragmentos de real mantêm-se simplesmente justapostos na sua duração, na sua incoerência, no seu isolamento. E o autor não confere ao herói do romance uma importância particular nem limitando o número dos protagonistas e fazendo convergir rigorosamente toda a composição para a personagem central, nem realçando a sua personalidade a fim de ela se destacar de todas as outras; a vida de Frédéric Moreau é tão inconsistente como o mundo que o rodeia; nem na arrumação do lirismo nem no plano da contestação da sua interioridade possui força patética capaz de fazer contrapeso a essa inaniidade. E contudo este livro, o mais típico do seu século no que concerne à problemática do romance, é o único que, com o seu conteúdo desolante que nada vem edulcorar, alcançou a verdadeira objetividade épica e, graças a ela, a positividade e a força afirmadora de uma forma perfeitamente realizada. (LUKÁCS, 1963, p.131-132).

A realidade desintegrada de que fala Lukács nada mais é senão a representação da experiência do herói na sociedade capitalista. Enquanto o herói da epopeia clássica era o indivíduo integrado ao universo axiológico perfeitamente acabado de que fazia parte, o herói do romance – gênero resultante, na visão de Lukács, da adequação formal da grande épica à modernidade – é o sujeito que se vê constantemente desorientado num mundo em que os valores dissiparam-se, os costumes enfraqueceram e a tradição irracionalista foi expurgada. O fato de Kant ter demonstrando que a metafísica clássica é epistemologicamente frágil e Weber ter identificado o período moderno com o processo irreversível de desencantamento do mundo calou profundamente na consciência de Lukács. Não é à toa que a fase de juventude do filósofo húngaro, na qual ele escreveu, em 1911, *A alma e as formas*⁷ e, em 1916, *A teoria do romance*, é amiúde qualificada como kantiana ou weberiana. Se a mitologia perdeu força e a razão tornou-se incumbida de abarcar a totalidade da existência, a realidade objetiva representada nas obras romanescas nada pode oferecer ao herói senão a possibilidade de construção de novos valores ante a decadência moral. É por isso que Lucien Goldmann (1964), influenciado por Lukács, afirma que o

⁷ Confira Lukács (2015).

[...] *héros démoniaque du roman est un fou ou un criminel, [...] un personnage problématique dont la recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention, constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé "roman"* (GOLDMANN, 1964, p.17, grifo do autor)⁸.

Frédéric é uma personagem louca no sentido goldmanniano do termo. Ele é incapaz de despertar do sono romântico em que vive e aceitar a realidade tal como ela é, ou seja, objetivamente. Enquanto os jovens estudantes de Direito organizavam-se politicamente a fim de buscar estratégias para combater o governo de Luís Filipe, Frédéric tentava compreender “*ses troubles intérieurs*” (FLAUBERT, 1959, p.31)⁹, a paixão que sentia por Marie Arnoux. Para isso, o jovem Moreau mergulhava na leitura de “*Werther, René, Franck, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres*” (FLAUBERT, 1884, p.27)¹⁰. Tanto as ações de Werther como as de Frédéric são movimentos de recusa à realidade do mundo burguês desprovido da coerção divina. O ímpeto literário de Goethe contra a racionalidade antimetáfrica e a moral calculista de Kant foi uma referência significativa para Flaubert. O sentimentalismo e a sublimação do amor cultivados por Frédéric são uma forma de negar o prestígio do *homo oeconomicus*, uma maneira de resguardar os seus “valores autênticos” da degradação moral.

Lukács aborda a questão da realidade fragmentária insuperável que existe dentro e fora da personagem central. Com isso, ele mostra que a força arrebatadora da dissolução dos paradigmas transcendentais e espirituais atinge Frédéric, desestabilizando-o, tornando-o “problemático”, haja vista que ele se vê incapaz de conciliar o modelo de comportamento sentimental que preserva dentro de si com a amoralidade autorizada pela sociedade burguesa esclarecida. A fragmentação simultânea da interioridade do protagonista e da exterioridade – o mundo burguês – é apresentada também de modo fragmentário, sem que o narrador dê unidade aos fragmentos. E esse procedimento formal – a representação

⁸ “[...] herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada, e por isso mesmo inautêntica, de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e ao qual chamaram ‘romance.’” (GOLDMANN, 1964, p.17, grifo do autor, tradução nossa).

⁹ “[...] a sua perturbação interior” (FLAUBERT, 1959, p. 31, tradução nossa).

¹⁰ “[...] Werther, René, Franck, Lara, Lélia e outros mais mediocres”. (FLAUBERT, 1959, p.31, tradução nossa).

da desintegração da experiência por meio da narração desintegrada – fez, para Lukács, com que Flaubert alcançasse a “objetividade épica”.

É preciso lembrar, entretanto, que estamos tratando de *A teoria do romance*, obra ainda não caudatária do marxismo. A partir da publicação, em 1923, de *História e consciência de classe*¹¹, os ensaios de Lukács sobre literatura passam a amoldar-se à ortodoxia marxista e o antigo ponto de vista acerca de *A educação sentimental* cede lugar a um julgamento que já não salienta mais os caracteres comprobatórios da “objetividade épica”. Ao contrário, Lukács, em “Narrar ou descrever”¹², ensaio de 1936, coloca em xeque essa mesma objetividade; mais do que isso: desabilita a essência realista do romance. A mudança de opinião, todavia, tem justificativa: ao converter-se ao marxismo, Lukács passa a compreender a realidade de forma unívoca, ou seja, a História só pode ser revelada se a concebermos como decorrência da luta de classes. Desse modo, todo o esforço de apreender a natureza da forma estética é abandonado em nome da submissão das manifestações artísticas a um esquema analítico que busca verificar se o objeto estético reproduz ou opugna a ideologia burguesa.

Lukács, marxismo e a falsa consciência de Flaubert

Lukács, em “Narrar ou descrever”, toma como ponto de partida de sua análise a autocrítica de Flaubert em relação ao romance *A educação sentimental*:

Ele (o romance) é excessivamente verdadeiro e, do ponto de vista estético, padece de um erro de perspectiva. O plano era bem pensado, mas terminou por desaparecer. Toda obra de arte deve ter um vértice, um cume; deve formar uma pirâmide, ou um fecho de luz que caia sobre um ponto da esfera. Na vida não há nada disso. A arte, contudo, não é a natureza. Não importa: acredito que ninguém foi mais longe em matéria de sinceridade. (FLAUBERT apud LUKÁCS, 1968, p. 59).

Esse depoimento de Flaubert autoriza as interpretações mais variadas. As metáforas de que o autor se vale para caracterizar a composição literária conduzem à polissemia, mas o sentido que nos parece cômico é o que se segue. O romance é “excessivamente verdadeiro” porque descreve com riqueza de detalhes a fermentação das ideias revolucionárias no círculo intelectual e proletário. O livro

¹¹ Confira Lukács (2003).

¹² Confira Lukács (1968).

encontra-se sobrecarregado de informações sobre a formação do comportamento social avesso à monarquia e sequioso do advento da república. Foi o descritivismo contumaz do processo de consolidação do ódio da classe estudantil contra as medidas impopulares de Luís Filipe e dos ministros Thiers e Guizot que engolfou o “plano” de que fala Flaubert. Aliás, esse “plano” mais não é que a história do amor utópico que Frédéric sente pela Sra. Arnoux. Se há um fio narrativo que conduz a expressão do narrador, esse fio é a aposição dos episódios em que o herói tenta aproximar-se de sua musa e ter algum contato físico com ela. O clímax do enredo é o encostar de lábios entre as duas personagens, nada mais do que isso. Todos os outros encontros resumem-se a uma admiração dilacerante de Frédéric pela figura sublime de Marie. Esse nome não está no livro por acaso: o protagonista não sente pela mulher amada desejo no sentido erótico da palavra; quando ele a vê, é dominado pela epifania: a beleza da Sra. Arnoux parece ser uma manifestação divina, a essência do belo materializada. Veja-se esta passagem:

Il ne parlait guère pendant ces dîners; il la contemplait. Elle avait à droite, contre la tempe, un petit grain de beauté; ses bandeaux étaient plus noirs que le reste de sa chevelure et toujours comme un peu humides sur les bords; elle les flattait de temps à autre, avec deux doigts seulement. Il connaissait la forme de chacun de ses ongles, il se délectait à écouter le sifflement de sa robe de soie quand elle passait auprès des portes, il humait en cachette la senteur de son mouchoir; son peigne, ses gants, ses bagues étaient pour lui des choses particulières, importantes comme des oeuvres d'art, presque animées comme des personnes; toutes lui prenaient le coeur et augmentaient sa passion. (FLAUBERT, 1884, p. 99-100)¹³.

O tema da beleza humana como objeto de amor espiritual existia antes de Flaubert – recorde-se o amor de Werther por Charlotte em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (2016) – e continuou a existir depois de Flaubert – lembre-se do amor de Aschenbach por Tadzio em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann (1971). Trata-se do amor ao belo. Nesses romances, a arte literária está a serviço da investigação dos aspectos fundamentais da beleza humana.

¹³ “Quase não falava durante aqueles jantares; contemplava-a. Ela tinha uma pinta, do lado direito, junto da têmpora; os seus bandós eram mais negros do que o resto do cabelo, e estavam sempre como que úmidos nas extremidades; ela ajeitava-os de vez em quando, com dois dedos apenas. Frédéric conhecia a forma de cada uma de suas unhas, deleitava-o ouvir o roçar do vestido de seda quando ela passava junto das portas, aspirava às ocultas o perfume do seu lenço; o pente, as luvas, os anéis dela, eram para Frédéric coisas especiais, importantes como se fossem obras de arte, quase vivas, como pessoas; a todas tinha afeto, e todas faziam crescer a sua paixão.” (FLAUBERT, 1959, p.74).

Na autocrítica que expusemos, Flaubert diz que *A educação sentimental* é uma composição de extrema sinceridade, algo que a aproximaria mais da vida, da realidade objetiva, do que da arte. O autor afirma, ainda, que esse realismo demasiado obscureceu o “facho de luz” que toda obra deve ter, expungiu o “vértice” que somente existe na arte. Contudo, para Lukács (1968), a declaração de Flaubert é falsa, pois também na vida haveria momentos de apogeu:

Essa confissão flaubertiana, tão integralmente sincera, não nos interessa somente como autocrítica relativa ao seu romance, mas sobretudo porque ela nos revela a sua errônea concepção da realidade, da essência objetiva da sociedade, da relação entre arte e natureza. Sua concepção, segundo a qual os “pontos culminantes” existem apenas na arte e vêm, portanto, criados pelo artista (que pode decidir criá-los ou não, a seu bel prazer), é um puro e simples preconceito subjetivo. Trata-se de uma concepção que é um preconceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa, uma observação que faz abstração das forças motrizes do desenvolvimento social e da ação que estas continuamente exercem, inclusive sobre a superfície da vida. Considerada desse modo abstrato, a vida aparece como um rio que corre sempre de maneira igual, como uma lisa e monótona superfície sem articulações. Embora, de tanto em tanto, essa monotonia seja interrompida por brutais catástrofes “improvisadas”. (LUKÁCS, 1968, p.60).

Seguindo o raciocínio de Lukács: se Flaubert tem uma “errônea concepção de realidade”, *A educação sentimental*, uma vez que é a consubstanciação de um projeto ambicioso de representação com alto coeficiente de realismo, não detém a sinceridade e a verdade advogadas pelo escritor, ou, caso as detenha, apresenta-as de maneira desfigurada, subjetiva, preconceituosa e superficial. Suposto que, segundo Flaubert, não haja culminância no mundo objetivo, ela não pode igualmente existir no mundo objetivamente representado. É aí que se encontra a concepção deformada de realidade. Nela haveria, assim como no universo das formas, momentos apoteóticos, mas esses momentos, de acordo com Lukács (1968, p.61), não são percebidos por Flaubert, haja vista que tanto ele como Zola “[...] são filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das ideias do tempo.” A posição de Lukács é clara: Flaubert não vê um contorno piramidal na realidade, a partir do qual seja possível distinguir o cume e a base, o clímax e a vida ordinária, porque a

sua consciência é condicionada pela ideologia burguesa. Ao invés de assumir um ponto de vista crítico sobre a burguesia e se libertar da falsa consciência, o autor de *A educação sentimental* reproduz em sua literatura as “ideias do tempo”, isto é, as ideias dominantes. Estamos diante de uma crítica que aponta para o caráter conformista da literatura. Ao tentar descrever minuciosamente os acontecimentos que giraram em torno do processo de decadência da Monarquia de Julho e de ascensão da Segunda República Francesa, Flaubert teria, se levamos a crítica de Lukács às últimas consequências, aderido a um descritivismo que não se harmoniza com a narração, a uma técnica literária naturalista de observação acrítica da realidade social.

“A literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a *praxis* e a vida interior.” (LUKÁCS, 1968, p.63). Basta esta afirmação para notarmos a concepção literária que Lukács passou a ter depois de tornar-se sequaz do marxismo. O autor, abandonando o ponto de vista de suas obras juvenis de inspiração kantiana e weberiana, converte-se num defensor indeclinável da literatura partidária, da literatura a serviço da *praxis*, isto é, da ação revolucionária, da ação capaz de emancipar o homem e de despertar nele a consciência verdadeira do mundo. Essa consciência emancipada consideraria, sobretudo, a força motriz da História, força essa gerada pela luta constante entre a classe dominante e a classe dominada, ou, em se tratando de tempos modernos, entre a classe proprietária dos meios sociais de produção privada e a classe proletária.

Não se quer, aqui, abordar a complexa questão da finalidade da arte, à qual a filosofia buscou ao longo do tempo dar respostas, mas não nos parece ser desígnio exclusivo da literatura a colocação em prática das ideias marxistas. Na verdade, Lukács fundamentou-se na teoria estética de Marx e Engels para criar uma concepção própria de realismo, que seria, para o pensador húngaro, uma técnica resultante da junção da tipicidade com o método narrativo. Aquela significa, segundo Celso Frederico (1997, p.50), a construção de “[...] personagens típicos, isto é, indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades individuais inconfundíveis [...]”, ao passo que este consiste em “[...] reproduzir com fidelidade os ‘destinos humanos’.” (FREDERICO, 1997, p.53). Se levamos em conta essas duas definições baseadas em “Narrar ou descrever”, entenderemos imediatamente o julgamento negativo de Lukács acerca de *A educação sentimental*: tirante o protagonista Frédéric Moreau, todas as outras personagens não são típicas, ou seja, são desprovidas de atributos constituintes da personalidade singular, são representativas de grupos sociais. Além disso, o excesso de descrição no romance o

afasta do método narrativo. Veja-se o problema da descrição para Lukács segundo Celso Frederico (1997, p. 53-54):

O romancista [...] não pode se contentar em “observar” o drama dos homens com a mesma postura distanciada com que o cientista natural observa o seu objeto de estudo. Se ele fizer isso, o resultado final será a monotonia e o tédio de uma situação estática em que o sujeito, o homem, deixou de ser um agente ativo e criador de significados. A descrição apenas consegue destruir o ordenamento hierárquico da realidade e esvaziar o sentido humano da vida social. Para Lukács, o método descritivo, próprio do naturalismo, é a expressão da impotência perante o mundo reificado, é a reprodução alienada de uma situação alienante.

Conforme a teoria literária de Lukács, *A educação sentimental* seria um romance monótono e tedioso porque o narrador porta-se como um observador acrítico dos fatos, como um reproduzidor inconsciente da perspectiva das classes dirigentes. Avultam, no romance, as descrições dos interiores das propriedades burguesas. A descrição seguinte, que faz o leitor adentrar de modo cenográfico na casa dos Arnoux, é um exemplo da técnica literária que Flaubert (1884, p.82) emprega exaustivamente:

*Les globes des lampes, recouverts d'une dentelle en papier, envoyaient un jour laiteux et qui attendrissait la couleur des murailles, tendues de satin mauve. A travers les lames du garde-feu, pareil à un gros éventail, on apercevait les charbons dans la cheminée; il y avait, contre la pendule, un coffret à fermoirs d'argent. Çà et là, des choses intimes traînaient: une poupée au milieu de la causeuse, un fichu contre le dossier d'une chaise, et, sur la table à ouvrage, un tricot de laine d'où pendaient en dehors deux aiguilles d'ivoire, la pointe en bas.*¹⁴

No trecho a seguir, o narrador descreve o Quartier Latin após a guerra civil:

¹⁴ “Os globos dos candeeiros, cobertos de papel rendado, espalhavam uma luz leitosa, que atenuava a cor das paredes, forradas de cetim lilás. Através das chapas do guarda-fogo, que pareciam um grande leque, viam-se as brasas da lareira; diante do relógio havia um cofrezinho com fechos de prata. Aqui e ali, espalhavam-se coisas íntimas: uma boneca no meio do canapé, um xale nas costas de uma cadeira, e, na mesa de costura, um tricô de lã com duas agulhas de marfim pendentes, de ponta para baixo.” (FLAUBERT, 1959, p. 64).

L'insurrection avait laissé dans ce quartier-là des traces formidables. Le sol des rues se trouvait, d'un bout à l'autre, inégalement bosselé. Sur les barricades en ruines, il restait des omnibus, des tuyaux de gaz, des roues de charrettes; de petites flaques noires, en de certains endroits, devaient être du sang. Les maisons étaient criblées de projectiles, et leurs charpentes se montraient sous les écaillures du plâtre. Des jalousies, tenant par un clou, pendaient comme des haillons. Les escaliers ayant croulé, des portes s'ouvraient sur le vide. On apercevait l'intérieur des chambres avec leurs papiers en lambeaux; des choses délicates s'y étaient conservées, quelquefois. Frédéric observa une pendule, un bâton de perroquet, des gravures. (FLAUBERT, 1884, p. 167-168)¹⁵.

Segundo o esquema de Lukács (1968, p.48, p.52-53), esse tipo de descrição “[...] não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance [...]”, de uma “[...] casualidade dentro da representação [...]”, de uma “[...] obsessão [...] pelo caráter completo e monográfico”. Para ele, quando a descrição é acidental e acessória, responsável por reduzir as personagens a espectadoras em vez de participantes, ela é dispensável, pois não serve à narração dos acontecimentos, não é necessária ao desenvolvimento dos destinos humanos representados. Realmente, as descrições exaustivas em *A educação sentimental* em nada contribuem com a estilização da história do amor idealizado que Frédéric sente pela Sra. Arnoux. Todavia, se elas não existissem, em muito sairia prejudicada a representação do movimento de transformação da mentalidade social. A história do tempo de Frédéric precisa lançar mão do recurso descritivo para que o leitor imagine detalhadamente a efervescência ideológica que impulsionou as revoluções de 1848 na França, mas a história de Frédéric, a história de sua consternação sentimental, não se concilia com os quadros bélicos minuciosamente apresentados no romance.

Não se pode negar que Lukács desenvolveu uma espécie de normatividade literária. A militância do autor em prol de uma literatura que valorize a *praxis*, de um ideário estético movido a fins políticos – como a emancipação da classe proletária – vai ao encontro de programas de arte engajada, mas não é condizente com a liberdade no campo da criação. O Lukács marxista é um grande

¹⁵ “A insurreição deixara terríveis vestígios naquele bairro. As ruas mostravam-se, de ponta a ponta, acidentadas pelo serviço de trincheiras. Sobre as barricadas em ruínas viam-se ônibus, canos de gás, rodas de carroças; pequenas poças escuras, em certos lugares, deviam ser sangue. As casas estavam crivadas de projéteis, e via-se-lhes a estrutura, sob as fendas da cal. Gelasias, presas só por um prego, pendiam como farrapos. As escadas tinham desmoronado, havia portas que davam para o vazio. Via-se o interior de quartos com o papel das paredes às tiras; por vezes, coisas delicadas tinham ficado intactas. Frédéric notou um relógio, o poleiro de um papagaio, gravuras.” (FLAUBERT, 1959, p. 145).

adversário do *l'art pour l'art* e, conseqüentemente, um propugnador da ideia de arte teleológica. A teoria lukácsiana dos métodos narrativo e descritivo conduz-nos à identificação do espírito burguês que impregna *A educação sentimental*, e essa constatação em nada contribui com o entendimento da forma específica do romance. Porém, se abandonarmos os pressupostos ideológicos da doutrina de Lukács e nos ativermos exclusivamente às técnicas de narração e descrição por ele referidas, estaremos autorizados a concebê-las como procedimentos formais e, desse modo, poderemos compreender o desajuste estrutural da obra flaubertiana como um problema imanente, isto é, interno.

Conclusão: narração e descrição sob outra perspectiva

Vemo-nos diante do seguinte aspecto estrutural: o romance é um conjunto de descrições; a descrição é levada ao esgotamento. O narrador, que não está em primeira pessoa – mas é como se estivesse, pois a narração em terceira pessoa é enormemente invadida pelo discurso indireto livre – apresenta os elementos externos à trama (a representação dos acontecimentos históricos) pela perspectiva de Frédéric. A passividade do protagonista é um mero veículo para que o narrador mostre a realidade social sob a óptica de quem deseja apenas absorver o movimento dos fatos, sem intervir, sem posicionar-se, apenas assistindo à cena como um espectador conformista. Para contar a história moral de sua geração, Flaubert valeu-se de um ventríloquo apático, romanticamente febril e enclausurado numa torre de marfim. Este recurso do autor apenas mascara o essencial: a captação do espírito da época. A descrição pela descrição significaria o aniquilamento da substância legítima da forma, é por isso que Flaubert imprimiu no herói a tradição romântica, numa tentativa de suspender o tédio e aumentar a ansiedade do leitor em relação a um possível desenlace amoroso afortunado. O resultado desse procedimento é o mau êxito da ação romanesca: o casticismo angélico de Marie Arnoux, simbolizado em seus traços acentuadamente maternos, e a natureza passional de Frédéric transferem essas personagens para fora do fluxo principal da narrativa. A aridez de uma geração que falhou em seus objetivos políticos dificilmente se integra ao universo de escapismo que imanta a fantasia romântica da Sra. Arnoux e do jovem Moreau. Os fatos políticos sobressaem-se: durante a Revolução de Julho, Frédéric ouviu tiros vindos dos Champs-Élysées, observou as barricadas e os insurretos portando espingardas, viu cadáveres sendo retirados do Boulevard des Capucines e a multidão invadindo a delegacia do Château-d'Eau para libertar cinquenta presos. Frédéric parecia apreciar os

homens munidos de cartucheiras a trocar balas. Em certo ponto da descrição, o seu verdadeiro objetivo diante da conflagração se evidencia:

Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle. (FLAUBERT, 1884, p. 82-83)¹⁶.

Noutro trecho, vemos o seguinte: “*Les marchands de vins étaient ouverts; on allait de temps à autre y fumer une pipe, boire une chope, puis on retournait se battre. Un chien perdu hurlait. Cela faisait rire.*” (FLAUBERT, 1884, p.84, grifo nosso)¹⁷. Nesse ponto, percebemos o discurso indireto livre. O conteúdo do pensamento de Frédéric ratifica o que é essencial em sua personalidade: ele não possui interesse pela objetividade das revoluções de 1848; a sua psicologia titubeante e escapista – aspecto proveniente da estética *Sturm und Drang* – favoreceu o ato de permanecer absorto, de modo a encontrar na tragédia urbana o motivo para escárnio. Frédéric viu a guerra como quem vê um espetáculo de comédia grega: as personagens reais pareciam risíveis porque eram para ele inferiores, desprezíveis.

Há duas esferas na expressão romanesca que são antitéticas e traduzem a descontinuidade entre dois estilos de época. De um lado, existe a narração das desventuras emocionais de Frédéric, de seu deslocamento do plano objetivo para o plano subjetivo e individualista, no qual o desencadeamento das tentativas fracassadas de ação nutre-se da sua perspectiva onírica e difusa, algo que se nota em seu dilaceramento sentimental. A narração, nesse caso, é a manifestação da consciência de Frédéric, de sua contemplação do mundo externo moralmente corrompido, o que de certa forma reflete a sua conturbação mental. O sentimentalismo egocêntrico, o comportamento escapista e o ócio contemplativo fazem de Frédéric um romântico fiel à tradição literária do início do século XIX.

Por outro lado, o descritivismo de *A educação sentimental*, caracterizado por muitas páginas de exposição da conjuntura histórica, representa o momento de transição para um novo estilo, no qual a crônica do tempo adquire mais força estética do que a aflição amorosa. O próprio projeto literário de Flaubert foi

¹⁶ “Frédéric, apanhado entre duas massas compactas, não se mexia, fascinado, aliás, e divertindo-se imenso. Os que caíam feridos, os mortos ali estendidos não pareciam verdadeiros feridos, nem verdadeiros mortos. Parecia-lhe estar assistindo a um espetáculo.” (FLAUBERT, 1959, p. 95).

¹⁷ “Os armazéns de vinho estavam abertos; ia-se lá, de quando em quando, fumar uma cachimbada, beber um chope, para depois voltar ao combate. Um cão perdido uivava. Dava vontade de rir.” (FLAUBERT, 1959, p. 95).

Narração subjetiva e descrição objetiva: formas inconciliáveis em *A educação sentimental* de Gustave Flaubert

destruturado por essa contradição: o herói romântico perdeu o sentido social à medida que as revoluções de 1848 irromperam e transformaram em realista parte significativa dos escritores franceses românticos. O símbolo dessa ruptura é a morte de Chateaubriand no mesmo ano da revolução. A dissecação entre a forma narrativa – expressão do universo subjetivo de Frédéric – e a forma descritiva – expressão da guerra civil – é um movimento pendular que vai do romantismo liberal e individualista ao realismo esquerdizante e coletivista.

***SUBJECTIVE NARRATION AND OBJECTIVE
DESCRIPTION: IRRECONCILABLE FORMS IN
SENTIMENTAL EDUCATION, BY GUSTAVE FLAUBERT***

ABSTRACT: *When Flaubert was writing "Sentimental Education", he sent a letter to the writer Leroyer de Chantepie reporting that the historical truth represented in his novel could compromise the element of fun. After the publication of the book, Henry James and Brunetière pointed out, respectively, its monotony and slowness in intrigue. Lukács, in his Marxist phase, formulated a negative judgment according to which there would be in Frédéric Moreau's story the expression of Flaubert's false consciousness about the problems of the capitalist society. This paper aims to reconsider these criticisms and, based mainly on Lukács' literary theory in "Narrate or Describe", to propose a hypothesis – different from the one formulated by the Hungarian philosopher – about the incompatibility between the narrative and the descriptive methods in "Sentimental Education".*

KEYWORDS: *Gustave Flaubert. Sentimental Education. Narration. Description.*

REFERÊNCIAS

- BRUNETIÈRE, F. **Le roman naturaliste**. 7ème. éd. Paris: Calmann Lévy, 1896.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. 3.ed. Brasília: Senado Federal, 2008.
- ELIOT, T. S. **Selected essays**. London: Faber and Faber, 1958.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- _____. **A educação sentimental**: história de um moço. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959. (Coleção Clássicos Garnier).
- _____. **Correspondance**: troisième série (1854-1869). Paris: Charpentier, 1903.
- _____. **L'éducation sentimentale**: histoire d'un jeune homme. Paris: Alphonse Lemerre, 1884.

FREDERICO, C. **Lukács**: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos).

GOETHE, J. W. von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução Marcelo Backes. São Paulo: MediaFashion, 2016.

GOLDMANN, L. **Pour une sociologie du roman**. Paris: Gallimard, 1964.

JAMES, H. **French poets and novelists**. London: Macmillan, 1904.

LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Introdução de Judith Butler. Tradução, notas e posfácio de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **História e consciência de classe**: estudos de dialética marxista. Tradução Rodnei Nascimento. Revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo: M. Fontes 2003.

_____. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaaios sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

_____. **A teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1963. (Coleção Divulgação e Ensaio).

MANN, T. **Tônio Kroeger. A morte em Veneza**. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

THIBAUDET, A. **Gustave Flaubert**. Paris: Gallimard, 1935.

