



UNIVERSIDADE CATOLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
COORDENAÇÃO GERAL DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

## **LINGUAGEM E ERRÂNCIA EM MADAME BOVARY**

**ROBERTO CARLOS DE SANTANA JESÚS**

Prof<sup>a</sup>. Dra. MARIA DE FÁTIMA VILAR DE MELO  
(Orientadora)

Prof<sup>a</sup>. Dra. GLÓRIA MARIA MONTEIRO DE CARVALHO  
(Orientadora)

RECIFE  
2016

ROBERTO CARLOS DE SANTANA JESÚS

**LINGUAGEM E ERRÂNCIA EM MADAME BOVARY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem, sob a orientação das Professoras Maria de Fátima Vilar de Melo e Glória Maria Monteiro de Carvalho.

RECIFE  
2016

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA  
COORDENAÇÃO GERAL DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

**LINGUAGEM E ERRÂNCIA EM MADAME BOVARY**

ROBERTO CARLOS DE SANTANA JESÚS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. MARIA DE FÁTIMA VILAR DE MELO  
Orientadora - Universidade Católica de Pernambuco

---

Profa. Dra. GLÓRIA MARIA MONTEIRO DE CARVALHO  
Orientadora - Universidade Católica de Pernambuco

---

Profa. Dra. NADIA PEREIRADA SILVA G. AZEVEDO  
Examinadora interna - Universidade Católica de Pernambuco

---

Profa. Dra. MARIA FRANCISCA DE A. F. LIÉR-DEVITTO  
Examinadora externa - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Aos meus pais: Floristér e Agnaldo.  
À minha esposa Angela, minha paixão, minha companheira de exílio.

## AGRADECIMENTOS

Ao eterno de Abraão, Isaac e Jacó!

Meus sinceros agradecimentos às Professoras Dra. Maria de Fátima Vilar de Melo e Dra. Glória Maria Monteiro de Carvalho. Fui extremamente privilegiado pelas orientações precisas de duas grandes mestras num campo de saber muito sensível, localizado no interstício da Psicanálise e da Linguagem. Agradeço imensamente pela humana condução dos trabalhos, por todo o suporte científico, pelo apoio emocional nos momentos mais difíceis desta travessia, em que o mar se fez vagas, e a deriva, e mesmo assim, conseguimos atracar num porto seguro.

À Professora Dra. Roberta Varginha Caiado, pelo apoio que recebi, quando em situações tempestuosas, necessitei resolver questões de cunho administrativo.

À Professora Dra. Nadia Pereira da Silva. G. Azevedo, quem primeiro me acolheu, de forma muito gentil, no âmbito da UNICAP.

À Professora Dra. Paula Cristina Monteiro de Barros, pelas correções do trabalho, pelas indicações de biografias que deram outro norte e permitiu assim a mudança de rumo desta derroca, mesmo quando já se havia percorrido muitas milhas.

Ao Professor Dr. Sérgio Scotti, pela atenção e incentivo em prosseguir como os estudos na obra flaubertiana *Madame Bovary*.

À Professora Dra. Verônica Galindéz-Jorge, pela gentileza em me enviar um exemplar do livro da sua Tese de Doutorado.

É mais fácil fazer da tolice um regalo  
do que da sensatez.  
Tudo o que não invento é falso.  
Há muitas maneiras sérias de não dizer nada,  
Mas só a poesia é verdadeira.  
Tem mais presença em mim o que me falta  
Melhor jeito que achei para me conhecer foi  
fazendo o contrário.  
Sou muito preparado de conflitos.  
Não pode haver ausência de boca nas palavras:  
Nenhuma fique desemparrada do serque a revelou.  
O meu amanhecer vai ser de noite.  
(Manoel de Barros).

[...] Abraão, quando chamado, obedeceu e dirigiu-se a um lugar que mais tarde receberia como herança, embora não soubesse para onde estava indo.[...] peregrinou na terra prometida como se estivesse em terra estranha; viveu em tendas, bem como Isaque e Jacó.

(Hebreus 11:8,9).

## RESUMO

Emma Bovary é a heroína do romance de Gustave Flaubert que termina se suicidando. Esta dissertação surgiu a partir de inquietações profissionais que me conduziram a pesquisar pelo viés da Linguística, Psicanálise e Literatura, e formular como objetivo geral a errância do desejo e da palavra em Madame Bovary, especificando a relação errante de Emma Bovary com a palavra e a errância do desejo através dos processos metaforonímicos. Esta pesquisa é teórica-empírica e a metodologia que elegemos persegue o rastro freudiano da análise da obra literária “Gradiva - uma fantasia pompeiana”, cujo título ficou conhecido como “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” (1907 [1906]). Como a investigação teve por alvo da pesquisa uma obra literária, se fez necessário analisar em duas vertentes diferentes: uma que pudesse contemplar essencialmente o aspecto literário, e pela outra vertente, pesquisamos estes mesmos eventos nos campos da Linguística e da Psicanálise. Emma Bovary personifica a figura de uma histérica que, guiada por um não querer saber, tem sua vida calcada na repetição, no retorno dos significantes, como se andasse em círculos, numa espécie de jogo metaforonímico, em busca daquilo que é faltoso, impossível de ser assimilado. Da saída da casa dos pais para o convento, do retorno para o lar paterno; do casamento com Charles Bovary aos adultérios; e das mudanças de cidade em cidade, foi de onde extraímos material para analisar o significante morte, que no romance desliza sobre os significantes cemitério e veneno. A errância com a palavra não permitiu Emma suturar um ponto de basta, ainda que sua avidez pelos romances pudesse propiciar este bem. Na errância do desejo, a deriva, Emma embriaga-se, evenena-se nas paixões, e desliza para o suicídio.

**Palavras-chave:** Linguagem, Literatura, Psicanálise, Errância, Desejo, Inconsciente.

## ABSTRACT

Emma Bovary is the heroine of Gustave Flaubert's novel that ends up committing suicide. This dissertation arose from professional inaccuracies that led me to search for the bias of Linguistics, Psychoanalysis and Literature and formulate as general objective the wandering of desire and word in Madame Bovary, specifying Emma Bovary's errant relationship with the word and Wandering of desire through metaphorical processes. This research is theoretical-empirical and the methodology we choose pursues the Freudian trace of the analysis of the literary work "Gradiva - a Pompeian fantasy", whose title was known as "Deliriums and Dreams in Gradiva de Jensen" (1907 [1906]). As the research was a literary work, it was necessary to analyze in two different aspects: one that could essentially contemplate the literary aspect, and the other side, we investigated these same events in the fields of Linguistics and Psychoanalysis. Emma Bovary personifies the figure of a hysteric who, guided by a not wanting to know, has her life based on repetition, on the return of the signifiers, as if she walked in circles, in a kind of metaphorimic game, searching for what is lacking, impossible to Be assimilated. From the departure of the parents' house to the convent, the return to the paternal home; Of marriage with Charles Bovary to adulteries; And from city-to-city changes, it was from which we extracted material to analyze the significant death, which in the novel slips over the significant graveyard and poison. The wandering with the word did not allow Emma to suture a point of sufficient, although its avidity by the novels could propitiate this good. In the wandering of desire, drifting, Emma becomes drunk, even in the passions, and slips into suicide

**.Keywords:** Language. Literature.Psychoanalysis.Wanderings.I desire unconscious.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Signo Saussuriano.....	60
Figura 2. Combinação de unidades linguísticas.....	66
Figura 3. Modos de arranjo do signo.....	67
Figura 4. Nó Borromeu.....	83
Figura 5. Itinerário errante de Emma Bovary: da casa dos pais até o suicídio em Yonville.....	100
Figura 6. Amores e amantes de Emma Bovary.....	108
Figura 7. O significante veneno.....	109

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Desdobramento do Romance .....	19
Quadro 2. Cotejamento da obra de Flaubert segundo Vargas Llosa.....	25
Quadro 3. Legendas dos principais personagens e lugares.....	28
Quadro 4. Modo de arranjo das operações linguísticas e Saussure e Jakobson.....	67

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E ANÁLISE LITERÁRIA DO ROMANCE MADAME BOVARY</b> .....	18
1.1 Charles Bovary falado por Flaubert.....	36
1.2 Emma Bovary falada por Flaubert: os dizeres desejan-tes.....	39
1.2.1 Da vida de casada: as frustrações amorosas.....	44
1.2.2 Das paixões e das celebrações da vida.....	47
1.2.3 Da morte de Emma Bovary: o fim da errância.....	51
<b>2 OS SUBSÍDIOS DA LINGUÍSTICA DE SAUSSURE E JAKOBSON E DA PSICANÁLISE DE FREUD E LACAN PARA A ANÁLISE DE MADAME BOVARY</b> .....	57
2.1 Considerações sobre linguística saussuriana e jakobsoniana.....	57
2.2 Considerações da teoria freudiana.....	71
2.3 Considerações da teoria lacaniana.....	79
2.3.1 O Sujeito lacaniano.....	85
2.3.2 O discurso da histérica.....	88
<b>3 ANÁLISE DO ROMANCE MADAME BOVARY À LUZ DA LINGUÍSTICA E DA PSICANÁLISE</b> .....	94
3.1 A errância com a palavra em Emma Bovary.....	94
3.2 A errância do desejo: os processos metaforonímicos.....	101
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	111
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação trabalhamos com distintos campos do saber, Psicanálise, Linguagem e Literatura, sem que necessariamente formem *corpus* teóricos herméticos, metidos numa camisa-de-força conceitual e provoquem distorções teóricas. Assim, visamos antes a possibilidade de diálogo entre esses campos Linguística, Psicanálise e Literatura e os aspectos em comum que circundam suas respectivas teorias.

Para tanto, privilegiou-se, pelo viés da Linguística, o aporte teórico de Saussure e Jakobson, notadamente no que concerne à concepção de língua e seu funcionamento; pela Psicanálise o embasamento está sustentado nos trabalhos de Freud, Lacan e alguns dos seus seguidores.

Amiúde, recorreremos também aos trabalhos de Vargas Llosa (1979), Scotti (2003) e Galindéz-Jorge (2009), Titan Jr. (2010); Khel (2015); Rago (2016), dentre outros, que irão ampliar a nossa visão do romance *Madame Bovary* e formar um solo de conveniências para haja condições de diálogo entre saberes aqui referenciados.

As questões que exploramos na análise do romance flaubertiano dizem respeito à trágica história de uma jovem que, aos treze anos, levada pelo pai ao convento da cidade de Rouen<sup>1</sup>, personifica uma figura histórica de imaginação exuberante, com propensão a inventar histórias (pecados), criando um mundo imaginário e encarnando personagens romanescas.

Ao explorarmos estes aspectos, enfatizamos que Flaubert se utilizou do gênero literário em seu traço mais dramático para falar de forma inaudita de fatos que envolveram a vida e o suicídio da personagem central do romance, Emma Bovary.

Gustave Flaubert ao falar da vida errática de sua heroína, Emma Bovary, expõe-na em suas mais terríveis chagas, falhas e outros gêneros de imperfeições,

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação manteremos a grafia das palavras no Francês, tais como Rouen, Charles, Emma, Rodolphe, Léon, entre outros, exceto nos trechos de citação direta.

uma vez que a investigação de cunho psicanalítico tem ancoragem onde a linguagem tropeça, apontando para o fato de que em qualquer ponto do encadeamento significante há uma possibilidade de rotura, lapsos, fratura, produzindo

uma deriva do sentido. Deriva esta que se verifica tanto para aquele que fala ou escreve quanto para aquele que escuta ou lê.

Outrossim, das minhas reflexões na prática clínica, da escuta e no convívio com pacientes, cuja falas apresentavam queixas concernentes à insatisfação com a vida; das escolhas erráticas que supostamente as conduziam à ruína; dos desejos - confundidos com tendência natural - não correspondidos, que impunham sofrimentos sem localização precisa no corpo. É a partir destas pontuações que trago interrogações sobre o lugar da linguagem na constituição da personagem flaubertiana.

Estes questionamentos remetem ao tempo em que fui apresentado ao romance *Madame Bovary* pelo professor Sérgio Scotti, na disciplina *Introdução a Lacan*, ainda em tempos de estudante de graduação de Psicologia na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC.

Com efeito, foi assim: o professor Sérgio Scotti me conduziu das aulas para o filme *A vida de Madame Bovary*, depois veio o livro de sua autoria *Estrutura Histórica em Madame Bovary* e, por último, tive acesso ao romance *Madame Bovary*. Por isso, nutro especial sentimento pela personagem Ema Bovary, do autor francês Gustave Flaubert e junto-me a milhares de fãs e pesquisadores espalhados mundo afora.

Freud ressalta a genialidade de com os poetas e escritores criativos conseguem apreender e traduzir em linguagem as demandas do psiquismo humano, fugindo da linearidade previsível da ciência, até mesmo dos próprios psicanalista, a que Freud se incluiu.

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costuma conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que senutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1985, p. 5).

O próprio romancista Gustave Flaubert refere-se a questões de ordem intrínsecas ao ser humano, que “[...] chegam ao nosso conhecimento senão pela

tradução dos escritores” (FLAUBERT, 1979, p. 32).

Na concepção de Pontalys e Mango (2013, p. 201), “Freud não só reconhecia sua dívida com os escritores como julgava ter sido superado por eles em diversos pontos”.

Este reconhecimento aponta para uma importante contribuição que se tornou matéria prima do saber e do fazer psicanalítico, a saber, “escutar a língua falar, a língua dos sonhos [...] da paixão [...] a que tropeça ou descarrilha, que se esconde no silêncio [...] esse tesouro, na pluralidade de sentidos que a habita” (PONTALIS; MANGO, 2013, p. 206).

Neste caso, escutar a língua falar se constitui num exercício que os poetas e os escritores criativos nos facultam, fazendo com que a atividade de analisar e escrever, em determinados momento, venham se irmanar.

Na concepção de Fromm (1975), é nos delírios ou nas divagações que o artista - poetas e escritores - consegue disfarçar situações que, muitas vezes, têm fonte proibida - que na vida real evitamos - e, ao mesmo tempo, abre caminho para que outros retornem as suas próprias fontes inconscientes de prazer

Fromm lê nos delírios e nas divagações uma forma de driblar o censor e, por uma via outra, promover a descarga do aparelho psíquico e evitar o conflito, empurrando-o para inconsciente.

Esta forma de acesso ao inconsciente faz o artista produzir obras que de alguma maneira consegue capturar o público, num processo de identificação ao simbolizar e representar tais conteúdos inconscientes.

Esta temática vai aparecer com tamanha importância na obra freudiana, que cobre um período de 1905 até 1930/1942: “Os três ensaios” (1905), o Chiste e a relação com o inconsciente (1905), “Tipos psicopáticos no palco” (1905-1906, 1942), Gradiva (1907), “Escritores criativos e devaneios” (1908), “Leonardo da Vinci” (1910), Totem e tabu (1913), “Moisés de Michelangelo” (1914), “Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho analítico” (1916), “conferências Introdutórias” (1916-7), “O estranho” (1919), “Um estudo autobiográfico” (1925), O Futuro de uma ilusão (1927), “Dostoiévsky e o parricídio” (1928) e o Mal-estar na civilização (1930) (PONTALIS; MANGO, 2013, p. 96).

Livro II: as lições sobre a Carta roubada de de Edgar Poe (capítulos XV-XVI); Livro III: a análise de Boaz adormecido de Victor Hugo (Capítulos XVII-XVIII); Livro V: a análise do balcão de Jean Genet; Livro VI: sete lições sobre Hamlet

(publicadas na revista *Ornicar?* 24 a 27); Livro VII: análise de Antígona e de Édipo nem Colona, de Sófocles; Livro VIII: a análise da trilogia de Claudel (*O refém, O pão duro, O pai humilhado*); Livro IX: as análises sobre o quadro, a pintura; Livro XXII: sobre o sintoma: Joyce. Ao que se pode acrescentar: “Mocidade de Gide, publicado em 1958, e retomado nos Escritos” (MILLER, 1987).

O legado de Freud é assumido por seus seguidores, notadamente por Lacan, cuja obra é marcada de autores diversos do campo da literatura - apresentados nos Seminários - , dentre os quais destacamos Joyce, Claudel e Duras.

Assim, o objetivo geral desta dissertação é analisar a errância do desejo e da palavra em Madame Bovary.

A partir do objetivo geral, apresentamos os seguintes objetivos específicos:

- a) analisar a relação errante de Emma Bovary com a palavra.
- b) analisar a errância do desejo através do funcionamento dos processos metaforonímicos;

Esta pesquisa é teórica-empírica e a metodologia que elegemos persegue o rastro freudiano da análise da obra literária “*Gradiva - uma fantasia pompeiana*”<sup>2</sup>, cujo título ficou conhecido como “*Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*” (1907 [1906]).

Jansen aborda a história que se desenvolve na cidade romana de Pompéia, onde um jovem arqueólogo abdica do seu interesse pela vida para dedicar-se aos remanescentes da antiguidade clássica, sendo por meios tortuosos e estranhos, embora perfeitamente lógicos, novamente atraído à vida real. O ponto de partida se

---

<sup>2</sup> Nota dos editores: Esta foi a primeira análise de uma obra de literatura feita por Freud a ser publicada, com exceção, naturalmente, de seus comentários sobre Édipo Rei e Hamlet em *A Interpretação de Sonhos* (1900a), IMAGO Editora, 1972. Entretanto, ele já escrevera anteriormente uma curta análise da obra de Conrad Ferdinand Meyer ‘*Die Richterin*’ [‘*A Juíza*’], e a enviara a Fliess, juntamente com a carta de 20 de junho de 1898 (Freud, 1950a, Carta 91). Através de Ernest Jones (1955, 382) sabemos que foi Jung quem chamou a atenção de Freud para o livro de Jensen. [...] Isso ocorreu no verão de 1906, vários meses antes do primeiro encontro dos dois, sendo esse episódio, assim, o prenúncio dos cinco ou seis anos de suas relações cordiais. O estudo de Freud foi publicado em maio de 1907, e pouco depois ele enviou um exemplar do mesmo a Jensen. Seguiu-se uma breve correspondência, à qual se faz alusão no ‘*Pós-Escrito*’ à segunda edição. As três pequenas cartas que Jensen enviou a Freud em 13 de maio, 25 de maio e 14 de dezembro de 1907 foram publicadas em *Psychoanalytische Bewegung*, 1 (1929), 207-211. Trata-se de cartas muito cordiais, as quais fazem crer que Jensen tenha ficado lisonjeado com a análise de Freud, parecendo inclusive ter aceito as linhas principais da interpretação. Declara, em particular, não se lembrar de ter dado uma resposta ‘um tanto brusca’ ao lhe ser perguntado (parece que por Jung) se acaso conhecia as teorias de Freud. [...] Inseridos no exame de *Gradiva* encontram-se não só um sumário da explanação de Freud sobre os sonhos, mas também o que talvez seja a primeira de suas exposições semipopulares de sua teoria das neuroses e da ação terapêutica da psicanálise. “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos Vol. IX (1906 – 1908).

dá no momento em que o arqueólogo passa a observar uma determinada escultura:

A escultura representava uma jovem adulta, cujas vestes esvoaçantes revelavam os pés calçados com leves sandálias, surpreendida ao caminhar. Um dos pés repousava no solo, enquanto o outro, já flexionado para o próximo passo, apoiava-se somente na ponta dos dedos, estando a planta e o calcanhar perpendiculares ao solo. Provavelmente foi esse modo de andar incomum e particularmente gracioso que atraiu a atenção do escultor e que, tantos séculos depois, seduziu seu admirador arqueólogo (FREUD, 1985, p. 6).

Após o estudo (1907), Freud enviou um exemplar do trabalho ao escritor alemão Wilhelm Jensen que respondeu em forma de cartas, demonstrando não somente ter aprovado o tipo de análise, mas também salientou a admiração por tantos detalhes ocultos existentes na obra, revelados idilicamente por Freud.

Posteriormente Freud faz o seguinte comentário:

Tomando a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, uma pequena novelanão muito valiosa em si mesma, pude demonstrar quesonhos inventados admitem as mesmas interpretações que os sonhos reais, e que, portanto, na produção do autor literário atuam os mecanismos do inconsciente que nos são conhecidosdo trabalho do sonho (FREUD, 1985, p. 130).

Neste empreendimento, Freud se viu capturado por questões antigas e inconscientesque amalgamavam sentimentos para com a cidade de Pompéia, onde transcorreu o romance idealizado por Jansen. Essas questões diziam respeito ao fascínio experimentado por Freud pelas fabulações pompeianas ao supor que havia pressupostos análogos, a saber:- destino histórico da cidadede Pompéia – osoterramento e a posterior escavação; - e eventos mentais que lhe eram familiares - o soterramento pela repressão e a escavação pela análise.

Estes fatos – ossonhos em que os escritores fazem sonhar seus personagens que, a princípio, nos parecem tão díspares, tão utópicos, não o foram para o pai psicanálise<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>A palavra “psicanálise” fez sua aparição em 1896, num texto de Sigmund Freud redigido em francês. Um ano antes, com seu amigo Josef Breuer, ele havia publicado seus famosos *Estudos sobre a histeria*, livro em que se relatava o caso de uma moça judia e vienense que sofria de uma estranha doença de origem psíquica, na qual eram postas em cena fantasias sexuais através de contorções do corpo. A paciente chamava-se Bertha Pappenheim, e seu médico, Breuer, que vinha cuidando dela pelo chamado método “catártico”, deu-lhe o nome de Anna O. A história dessa paciente viria a se tornar lendária, pois é a Anna O., isto é, a uma mulher, e não a um cientista, que se atribui a invenção do método psicanalítico: um tratamento baseado na fala, um tratamento em que o fato de



Na análise da *Gradiva* de Jensen, as vicissitudes que atravessavam o pensamento oniriforme de Freud e a emergência de eventos mentais estranhos/familiares, para além do dizer da palavra, metaforicamente passaram *ipsis litteris* para um dizer vivo que engendra o aspecto teórico-clínico da psicanálise: o inconsciente.

A tese central de Freud em seu ensaio sobre a *Gradiva* consiste em afirmar que os sonhos inventados pelos escritores são passíveis de ser interpretados, da mesma maneira que os sonhos reais (ROUDINESCO; PLON, 1998).

Apesar de sabermos da incomensurável contribuição dos poetas escritores criativos, que no dizer de Freud, são isentos de qualquer tipo de teorização mais profunda, as limitações com que lidamos neste trabalho estão em consonância com a conclusão freudiana: “Mas paremos por aqui, ou poderemos esquecer que Harold e *Gradiva* [personagens centrais do romance de Jensen] são apenas criações da mente de seu autor” (FREUD, 1985, p. 185). A heroína flaubertiana, *Emma Bovary*, apesar do realismo com que é descrita, é obra fictícia, produção da mente criativa do autor.

Amiúde, somos desafiados a manejar com velhos e novos constructos, e trilhar por caminhos sulcados, em buscas das espigas deixadas (ver canção da *Nanette*) por outros tantos que nos antecederam, ao passo que a ciência como campo que faz vicejar saberes, não valida a máxima popular que alguém disse em algum lugar: “quem põe a mão no arado não pode mais olhar para trás”.

De acordo com Milner (1996, p. 74): “passar das línguas ao sujeito é o que permite a doutrina do inconsciente, enquanto estruturado como uma linguagem. Compreender isso é compreender a relação com o estruturalismo”.

Sem nenhuma pretensão de estabelecer uma ordem cronológica, nem tão pouco de determinar nenhum tipo de hierarquização entre os teóricos que embasam esta pesquisa, apresentamos a estrutura deste trabalho:

No primeiro capítulo apresentamos o autor do romance *Gustave Flaubert* e o romance *Madame Bovary*. A biografia resumida do autor nos dá uma visão ampla desta escritura, que, apesar de não ser um romance autobiográfico, é carregado de muitos eventos que marcaram a vida do autor, o que confere um acento ainda mais

---

se verbalizar o sofrimento, de encontrar palavras para expressá-lo, permite, se não curá-lo, ao menos tomar consciência de sua origem e, portanto, assumi-lo (ROUDINESCO, 1997, p. 8).

realista.

Preferimos expor o romance nas partes e nos capítulos que o compõem, ainda que de forma resumida, objetivando fornecer um guia dos tópicos mais relevantes para discutirmos o uso da linguagem utilizada por Flaubert na composição das personagens.

O quadro de cotejamento em Vargas Llosa tem o objetivo de revelar os bastidores do grande canteiro de obra do “edifício” flaubertiano, bem como os revezes sofridos pelo autor, quando da construção do romance. Na sequência, apresentamos o anti-herói do romance, Charles Bovary, e a forma como ele é dito por Flaubert.

A vida de Emma Bovary completa o primeiro capítulo dessa dissertação. Fizemos a seleção de alguns trechos do romance para analisarmos primeiramente pelo viés literário, e subsidiar a análise do último capítulo.

Por este motivo, expomos a estrutura do romance em partes, capítulos e temáticas, com as entradas principais, com intuito de balizar os trechos que nos interessa, de acordo com objetivos propostos neste trabalho.

Na seção seguinte, apresentamos em primeiro plano Charles Bovary, uma espécie de anti-herói do romance, esculpido pela mente criativa de Flaubert. Muito embora Emma Bovary seja a protagonista principal do romance, não é a partir dela que o autor inicia sua obra. Em oposição a forte presença de Emma, Charles Bovary (Char-Bovary) em seu modo insulso de ser, realça a figura da esposa durante todo o tempo, mas não consegue impedi-la de cometer suicídio.

Na sequência comentamos os “dizeres” desejanter de Emma, que englobam a vida de casada, passando pelas frustrações, paixões e celebrações, até a morte da heroína do romance.

No capítulo dois, traçamos uma linha entre as teorias da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure e do linguista russo Roman Jakobson<sup>1</sup>, e para psicanálise, trazemos Freud e Lacan, para em seguida, introduzir o leitor nas considerações mais específicas a respeito do sujeito e do discurso da histérica.

Finalizamos esta pesquisa, fazendo a análise do romance *Madame Bovary*, à luz da linguística, com ênfase na clínica lacaniana.

## 1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E ANÁLISE LITERÁRIA DO ROMANCE *MADAME BOVARY*

Para apresentarmos o autor Gustave Flaubert e sua obra, inicialmente nos reportamos ao escritor peruano Vargas Llosa, que em seu livro *Orgia Perpétua*, faz o seguinte recorte:

O mais irredutível dos seus críticos, o inimigo mais resoluto (**Sartre**) do que Flaubert representou como atitudes face à história e à arte, dedica vinte anos da sua vida e três mil páginas para estudar seu ‘caso’ e reconhece que o homem de Croisset (**Flaubert**) fundou, junto com Baudelaire, a sensibilidade moderna (LLOSA, 1979, p. 37)(grifos nossos).

Sartre gastou parte considerável da sua vida - escreveu três volumes com mais de três mil páginas -e morreu sem terminar a obra que consistiam uma crítica das mais ácidas de que se tem notícias a respeito de Gustave Flaubert, obra que ele deu o título de *idiota da família*<sup>4</sup>, em que analisa e faz especulações sobre a vida íntima de Flaubert, o que foge completamente do objetivo do nosso trabalho.

Segundo nota dos editores, Gustave Flaubert nasceu em Rouen, França, a 12 de dezembro de 1821, e faleceu em Croisset, perto de Rouen, a 8 de maio de 1880. Filho de cirurgião, Flaubert cresceu entre “todas as misérias humanas”. Delas se afastou ao ingressar no, então, Colégio Real, onde foi tomado de entusiasmo e encantamento pela poesia, pelas histórias e pelos romances.

Aos quinze anos, apaixonou-se por Elisa Schlésinger, mulher 15 anos mais velha que ele, casada e com um filho. A paixão por Elisa acompanhou-o por toda vida, inspirando, anos depois, uma literatura romântica, entremeada de confissões melancólicas: *Memórias de um Louco* (1838), *Novembro* (1842) e a primeira educação *Sentimental* (1945). Em 1840, obedecendo ao desejo paterno, Flaubert viaja para Paris, onde frequentou cursos da Faculdade de Direito. Porém, abandonou cedo os estudos, desiludido pelos trágicos acontecimentos da Revolução Liberal de 1848. Em seguida, talvez para superar os equívocos de um amor impossível, viajou para a África do Norte e o Oriente Próximo. Retirou-se depois para o seu sítio em Croisset, dedicando os restantes 30 anos de vida ao trabalho literário, em solidão quase total. Um caso de adultério, seguido de adultério da mulher, inspirou seu

---

<sup>4</sup> Para maiores informações consultar: Sartre(2014).

romance *Madame Bovary*, que começou a sair em 1836 na *Revue de Paris* e foi publicado como livro em 1857. A obra acarretou-lhe um processo por “ofensa à moral pública e religiosa”. Pouco compreendido em sua época, *Madame Bovary* é considerado como o mais importante romance da literatura francesa. Em 1862, abandonando a temática realista, Flaubert publicou *Salambô*, romance histórico sobre a queda de Cartago. Seguiram-se a segunda *Educação Sentimental* (1869) romance autobiográfico, de introspecção psicológica, e a *Tentação de Santo Antônio* (1874). Antes de morrer, ainda escreveu os contos *A Lenda de São Julião Hospitaleiro*, *Heródias* e *Um Coração Simples*, reunidos no volume de *Três Contos* (1877). Dedicou os últimos anos de sua vida a um romance que deixou inacabado: *Bouvard et Pécouchet* (1881).

Para melhor caracterizar o romance, elaboramos um quadro que desvela o “canteiro de obras” flaubertiano.

**Quadro 1.** Desdobramento do Romance

IDEIA PRINCIPAL		DESDOBRAMENTO
01	Romance realista	Se desdobra no contexto social da França, na província da Normandia, onde as expectativas de homens e mulheres acodem à interesses concernentes ao império de Napoleão. As transformações que se espalhavam pelas cidades, pelas ruas, etc., destes aspectos reais que Flaubert extraiu seu material de trabalho. A vida na capital Paris e a vida no campo. A importante cena do comício agrícola: Flaubert constrói o primeiro encontro de Emma com seu amante Rodolphe. Em francês, Comices agrícolas, nome das associações livres que se formaram entre fazendeiros e proprietário de terras pela primeira vez na França em 1875, a fim de favorecer os progressos da agricultura.
02	Qual foi o ponto de partida de Mme. Bovary?	Aparentemente uma frustração. Em meados de setembro de 1849, dois amigos escritores da um veredito sobre uma obra, um romance de Flaubert (anterior a Mme. Bovary): uma tragédia.
03	De que maneira se deu a transformação literária de Flaubert que culminaria em Mme. Bovary?	A decepção foi muito dura, e Flaubert demorou a recuperar-se. A 5 de janeiro de 1850, do Cairo, Flaubert e um dos seus amigos/críticos, empreenderam uma viagem ao Oriente. De lá, Flaubert concluiu: Interessa-me a observação final, essa falta de planos de estruturação é algo que não acontecerá no romance que estou escrevendo. Ao mesmo tempo tentará “esquecer” de si mesmo no personagem; procurará guardar uma distância entre ele e a sua criatura a fim de compô-la, descrevê-la, animá-la, fazê-la sentir e pensar melhor. Flaubert começou a escrever Mme. Bovary no dia 19 de setembro de 1851, à noite.
05	Quanto tempo Flaubert levou escrevendo Mme. Bovary e quais são as características do manuscrito	Começou a escrevê-lo na noite de sexta-feira, 19 de setembro de 1851 e terminou em 30 de abril de 1856. Todo trabalho se conserva na biblioteca Municipal de Rouen, dispostas da seguinte forma: folhas grandes, de cenário, o plano da obra, argumentos e caracteres dos personagens, divisão e capítulos etc. São 788 folhas rascunhadas, escritas dos dois lados e coberta, com anotações de corte e acréscimo.

Continua

continuação

IDEIA PRINCIPAL		DESDOBRAMENTO
06	Que fontes existem para acompanhar o trabalho de Flaubert	A principal é a correspondência com Louise Colet, com quem mantinha uma relação amorosa. Outra fonte é Louis Boulhet, que morava em Paris. Nestes' cinco anos, Flaubert escreve para um amigo de infância, Ernest Chevalier. E também carta a Victor Hugo. (Madame Bovary, Sommaire biographique, introduction, note bibliographique, relève des variantes et notes par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Garnier, 1971, pp. 359-364)
07	Flaubert padecia de ataques de sua enfermidade nervosa durante os anos de Mme. Bovary?	Algumas vezes, o excesso de trabalho, a tremenda excitação que o afunda em um estado de desequilíbrio emocional, de ira frenética, e ele chega à beira do colapso. Por exemplo, no dia 23 de dezembro de 1853 trabalha doze horas seguidas – com uma pausa de 25 minutos para comer alguma coisa - no passeio de Emma com Rodolphe pelo bosque, e, por volta das seis da tarde, está muito exaltado, lendo em voz alta suas frases [...] Com a cabeça aturdida, põe-se de pé, vai cambaleando até a janela e permanece assim, aspirando à brisa do rio, até que se acalma. Fica com o corpo todo dolorido. (Carta a Louise, de 23 de dezembro de 1853).
08	Qual era o método de trabalho de Flaubert?	O método flaubertiano é considerado lento, escrupuloso, sistemático, obsessiva, teimosa, documental, fria e ardente construção de uma história, igual a sua poética, Gustave descobriu (inventou) seu sistema de trabalho enquanto escrevia Madame Bovary. Embora seus textos anteriores tenham exigido esforço e disciplina – sobretudo a primeira Tentation -, só a partir deste romance ficaria perfeitamente definida essa soma de rotina, manias, preocupações e ocupações que lhe permitiam o máximo do seu rendimento. Uma maneira de viver em um meio dado: essa profunda compenetração com um “meio”, para recriá-lo verbalmente, é algo que Flaubert consegue mediante entrega absoluta de sua energia e seu tempo, à vontade e inteligência à tarefa criadora. Levanta-se por volta do meio-dia e, depois de tomar o café da manhã com a mãe, ou só com o cachorro, e de ler a correspondência (as cartas de Louise chegavam diariamente) [...]. Às duas da tarde, fecha-se em peças contíguas, que são dormitório e o seu escritório; este último tem um terraço que lhe permite ver (nessa ocasião) bela e tranquila paisagem: as águas do Sena, a terra fértil, as suaves colinas com álamos. Permanece ao escritório onde, frente à janela, está a sua grande mesa redonda e um banco de carvalho. No inverno mantém acesa a lareira e, no verão trabalha com as janelas abertas, vestido quase sempre com uma bata de seda branca que lhe cai até os pés. Escreve até às sete ou oito da noite, hora em que sai para jantar com a mãe e, em seguida, faz uma pausa com ela. Volta ao escritório e continua entregue ao romance até as duas ou três da madrugada. Até outubro de 1853, este rígido horário mudava ligeiramente nos fins de semana, quando Louis Bouilhet visitava Croisset. Há épocas em que as dificuldades e o sentimento de impotência que deve afrontar são tão grandes que se tem a impressão de que vai perder o juízo.
09	O zelo documental de Flaubert alcança neste romance os extremos de Salamô, L'Education sentimental e Bouvard et Pécuchet?	Não, as viagens, leituras, consultas e verificações que fez Flaubert para Madame Bovary não são tão importantes quanto as das suas obras posteriores, se se pensa, por exemplo, nos mil e quinhentos livros que, se diz, leu e anotou para escrever Bouvard et Pécuchet. Mas também na realização deste livro aparece este aspecto fundamental do método flaubertiano: o saque consciente da realidade real para a edificação da realidade fictícia. Por exemplo, para descrever as leituras infantis de Emma, releu os velhos livros escritos de contos e história que ele e seus irmãos tinham lido na infância.

continua

continuação

IDEIA PRINCIPAL		DESDOBRAMENTO
10	Que autor leu nesses anos?	O revolucionário da forma, o fundador da vanguarda narrativa do seu tempo, foi leitor desdenhoso da atualidade e apaixonado do seu tempo. Sua máxima admiração, o autor sobre o qual volta uma vez e sempre e que lhe arranca sempre trinados de alegria pela riqueza e “impessoalidade” de seu mundo é Shakespeare [...]. (Carta a Louise Colet, depois de reler O Rei Lear, de 30 de março de 1954). Entre os franceses, o autor que mais amou e releu foi Montaigne, chama-o “mon père nourricier”, cita-o de memória e parafraseia-o em suas cartas. Lê também, com altos e baixos de entusiasmo, Racine, Rousseau (a quem tolera, mas logo detestará), Boileau, Buffon, Ronsard, Voltaire, Goethe e Byron (amores da adolescência), Victor Hugo, Balzac, Leconte de Lisle. Plutarco, Leu também Dom Quixote e livros de medicina.
11	Como escreveu Flaubert Mme. Bovary? De que etapas consta a elaboração do romance?	Flaubert trabalha, é quase certo, com duas páginas em branco, uma ao lado da outra. Na primeira, escreve – com letra igual e pequena, deixando grandes margens – a primeira versão do episódio, sem dúvida muito depressa desenvolvendo as ideias tal como brotam, sem se preocupar demasiado com a forma. Assim, rabisca algumas folhas. Então, retorna ao princípio e dá início à correção metódica, lentíssima, frase por frase, palavra por palavra. A página vai se cobrindo de emendas, acréscimos, repetições, camadas superpostas de palavras que chegam a fazê-la incompreensível. Avança muito devagar e esta nova versão é submetida à prova do gueuloit, que seria mais exato chamar do ouvido. Sua convicção é a seguinte: só se consegue uma frase com musicalidade perfeita. Por isso quando uma frase parece-lhe mais ou menos concluída, ele a lê em voz alta, interpreta-a, aumentando muito o tom, passeando pela peça e gesticulando como um ator. Se não soa bem, se não é melodiosa e envolvente, se suas virtualidades sonoras não constituem em si mesmas um valor, não é correta, as palavras não são exatas, a “ideia” não foi cabalmente expressa.
12	Flaubert utilizou elementos reais em Mme. Bovary? Tinha consciência disso?	Em uma carta a sua amiga Mme. Rogerdes Gnette, Flaubert explicou-lhe algo que é evidente a quem escreve romances, mas difícil de compreender para os outros: a intervenção decisiva que tem, na escolha do tema, o fator irracional, aquele domínio em que a vontade e a consciência não mandam, mas obedecem, e a partir do qual certas experiências-chaves, armazenadas ali e, frequentemente, esquecidas, operam secretamente sobre as ações, pensamentos, e sonhos humanos, com sua remota raiz, sua profunda explicação.
13	No censo de elementos subtraídos à realidade por Mme. Bovary, quais foi possível identificar?	Uma exegese completa dos materiais reais usados por Flaubert não apenas é impossível; seria tão extensa que ocuparia gerações. Certos temas impõem-se a ele, tal qual o amor e o sofrimento, os desejos e os pesadelos. Isto não quer dizer naturalmente que a “inspiração” desça até ele como um eflúvio celestial, senão, simplesmente, que tem um passado e um presente, uma soma de experiências, algumas das quais lhe servem de material de trabalho. Certos assuntos tocam fibras profundas de seu ser, excitam sua sensibilidade, provocam nele a vontade de criar, e outros em troca, deixam-no indiferente.
14	Por que, então, se escreveu e como foi parar nas mãos de Flaubert?	Esther de Bovary – mulher que foi estopim de duas mortes por envenenamento em Rouen – é uma das raízes atribuídas ao sobrenome do oficial de saúde de Yonville. Há muitas outras, e é divertido revisar a constelação de teorias tecidas pelos intérpretes sobre a verdadeira procedência. Há a teoria linguística segundo a qual Bovary é um nome inventado a partir da palavra Bovarium, boarium, relativas a boi: Flaubert teria querido insinuar no patronímico as características densas, bovinas, deselegantes de espírito de Charles (marido de Emma)

Continua

continuação

IDEIA PRINCIPAL		DESDOBRAMENTO
15	De que forma a vida pessoal e familiar de Flaubert se projetou em Mme. Bovary?	Flaubert não se limitou a esgravatar em vidas alheias para sua ficção; sua própria existência alarga-se como uma mancha na realidade fictícia, manifestando-se nas situações e personagens mais diversos e, às vezes, da maneira mais insuspeitada. Pelo menos duas das mulheres que amou contribuíram à estrutura de Emma. Madame Bovary tem algo da sensualidade de Ulalie Foucaud, a misteriosa amante do Hotel de Marselha, que ensinou a Flaubert a embriaguez do prazer e a excitação do amor proibido quando tinha 18 anos. A desinibição e a aptidão voluptosa de Eulalie (pelo menos a ela atribuídos por Gustave em Novembro) fazem parte da personalidade de Madame Bovary. É também notória a dívida de Emma com Louise Cole, a amante dos anos de redação do livro, cujo caráter um pouco varonil e tempestuoso, bem como a disposição meridional para a truculência e o gesto constituem traços marcantes da heroína de Yonville. Há, de além disso, o possível aproveitamento de experiências mais transitórias. Para os adultérios de Emma e a imagem de Charles, puderam servir-lhe as aventuras de Madame Roger des Genettes, que mais tarde seria sua amiga. O doutor Achille-Cléophas Flaubert, pai de Gustave, foi também útil a Madame Bovary. Essa marca, todavia, não serve tanto para esclarecer o livro, como o inverso: romance mostra-se instrutivo a respeito das relações de Gustave como o Cirurgião-chefe Hotel-Dieu. Flaubert nasceu e viveu, menino e adolescente, em um hospital; o pai e o irmão foram médicos. Em sua memória abundava a imagem de enfermos, de sofrimento físico, de sangue e de morte. Não é lógico supor que a própria doença repercutiu também em Madame Bovary? Sartre pensa que os transtornos físicos que causa a Emma a sua situação amorosa e Rodhofs é uma produção literal da doença de Flaubert.
16	Quais são as principais fontes literárias de Mme. Bovary?	Se os modelos vivos (verdadeiros ou falsos) são incontáveis, algo semelhante acontece com os literários. Também nesta ordem, seria quimérico pretender esgotar as filiações provadas ou prováveis. Um paralelo em que todos os críticos insistiram, é o de Emma Bovary e Dom Quixote. O manchego foi um inadaptado à vida por culpa de sua imaginação e certas leituras, e, assim como a moça normanda, sua tragédia consistiu em querer inserir seus sonhos na realidade. As abundantes referências a Cervantes na Correspondance indicam que a história de Dom Quixote deslumbrou Gustave menino quando o tio Mignon a contou, e que todas as vezes que a releu, adulto, continuou sentindo o mesmo efeito. As afinidades entre ambos os romances não se limitam à condição dos protagonistas (cujo drama não consiste, como já se disse, em ser incapazes de perceber a realidade com exatidão, em confundir seus desejos com a vida objetiva, senão em tentar realizar estes desejos: nisso está sua loucura e grandeza); nas duas obras há a simbiose admirável que Flaubert via em Dom Quixote: "Ce qu'il y a de prodigieux dans Don Quichotte c'est l'absence d'art et cette perpétuelle fusion de l'illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique". (Carta a Louise Colet, de 22 de novembro de 1852), Em Madame Bovary produz-se a mesma mistura de ilusão e realidade: é tão importante o que acontece objetivamente quanto o que passa apenas na imaginação de Emma, tal como na história de Alonso Quijano. Balzac é outra das aproximações que a crítica faz ao falar de Madame Bovary. Gustave teve sentimentos opostos em relação ao criador de La Comédie Humaine A verdade é que, de um lado, admirava a extraordinária amplitude do mundo balzaquiano; de outro, seu perfeccionismo, sua mania do detalhe, sua concepção "artista" da palavra [...]. Por isso, os paralelismos que se pode estabelecer são sobretudo de caráter temático. Jean Pommier, por exemplo, provou que "um romance de províncias" de Balzac, La Muse du département, desenvolve o tema de mal casada de maneira similar a Madame Bovary: como Emma, a heroína de Balzac se aborrece mortalmente em um povoado perdido e sonha com uma vida superior, mas, à diferença de Madame Bovary, consegue abandonar a província e instalar-se em Paris.

continua

continuação

IDEIA PRINCIPAL		DESDOBRAMENTO
17	Alianças e substituições	Em Madame Bovary, encontram-se dois movimentos da criação novelesca, as realizações entre ficção e a realidade: 1- o ponto de partida é a realidade real (“tout ce que je vois”), a vida em sua mais ampla acepção (o que pode ser que ouço, leio, sonho); 2- mas este material nunca é narrado “com exatidão”, é sempre “transfigurado”, “enfeitado”. Uma das características fundamentais de Madame Bovary é a materialidade, a importância extraordinária que nele tem a realidade fictícia, o inerte. O instrumento mediante o qual se opera a transfiguração é o estilo. É verdade, há, em Madame Bovary, uma espécie de furor descritivo, a palavra ávida desaba sobre tudo e de tudo se apropria para expô-lo ao leitor com suas complexidades, destaques e detalhes. A materialidade do mundo fictício é consequência de uma adulteração, perpetrada pela palavra, desses objetos, pessoas, sentimentos, ações, pensamentos e inclusive palavras. Na realidade fictícia, caem as fronteiras que o separam; o sistema descritivo do romance, aplicado tendenciosamente aos homens e às coisas, produz essa maravilhosa inversão devido à qual, no mundo de Emma Bovary, à diferença do que ocorre no leitor, as emoções e as ideias dão a impressão de ter corpo, cor, sabor, e os objetos de possuir uma misteriosa classe, sem dizer um certo contra-senso.
21	Mme. Bovary, Homem.	Mas na realidade fictícia não apenas as coisas viram homens e os homens, coisas. Há outra inversão de substâncias, igualmente discreta: algumas mulheres e varões trocam de sexo. Emma é um personagem fundamentalmente ambíguo, em que coexistem sentimentos e apetites contrários – em certo momento o narrador diz que nela “l’on ne distingue plus l'égoïsme de la charité, ni la corruption de la vertu” – e isso, que, publicado o livro, pôde parecer absurdo a críticos acostumados à distribuição maniqueísta de vícios e virtudes em personagens diferentes, parece-nos hoje a melhor prova da sua humanidade.
22	O relator invisível	A maior parte da matéria narrada na terceira pessoa do singular é referida por uma ausência eloquente, um observador glacial e preciso que não se deixa ver, que se confunde com o objeto ou com o sujeito relatado. A regra a que lhe permite ser invisível é a objetividade: conta o que ocorre mas não o qualifica, limita-se a transmitir o que as personagens fazem, deixam de fazer, cometem a sós ou entre elas, sem revelar jamais seus próprios pensamentos, suas reações frente ao mundo narrado. Carece de subjetividade, é indiferente como uma câmara cinematográfica que também pudesse filmar o invisível; não quer demonstrar, apenas mostrar. O relator invisível é o eixo da teoria flaubertiana da impessoalidade, o instrumento que permitiu pôr essa ideia em prática. Foi quando escrevia Madame Bovary que Flaubert chegou à convicção de que a obra de arte devia dar a impressão de autossuficiência e de que para consegui-lo era indispensável que o narrador desaparecesse: “L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu” (Carta a Louise Colet, de 27 de março de 1852). Esta invisibilidade exige do narrador uma atitude impossível em face do que narra, proíbe-o de intrometer-se no relato para tirar conclusões ou ditar sentenças. Sua função é descrever, não absolver ou condenar. Quem se faz invisível, narrando na terceira pessoa, mantendo uma inexpugnável neutralidade a respeito do que ocorre da realidade fictícia, não opinando, não tirando ensinamentos morais nem sociais da história, não se comovendo ante as experiências dos personagens, é o narrador do romance, não o autor. O relator invisível, entretanto, embora o principal, não é o único narrador onisciente de Madame Bovary. Apesar de ter ideias muito firmes sobre a impassibilidade e a objetividade, Flaubert, felizmente, não as aplicou de maneira dogmática; Era um criador que às vezes teorizava, não um teórico que escrevia romances, e no domínio da criação como no da história, a prática sempre transborda a teoria.

Fonte: (VARGAS LLOSA, 1979).



Concordamos com o comentário de Scotti a respeito da dificuldade que encontramos em selecionar adequadamente os números de citações.

O risco que se corre quando se faz um trabalho sobre obra tão expressiva e de autor (Flaubert) tão genial é o de que se fica tão fascinado que as citações acabam por suplantar em número o que gostaríamos de, nós mesmos, estar escrevendo sobre o autor e suas personagens (SCOTTI, 2003, p. 208).

Por esta razão, elaboramos um quadro de cotejamento que desvela a estrutura do romance de Flaubert, e recortamos apenas o que nos interessa, observando a sequência das partes, capítulos e temáticas, conforme Llosa(1979).

**Quadro 2.** Cotejamento da obra de Flaubert

<b>Primeira parte</b>	<b>Temáticas</b>
Capítulo I	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Inicia-se com a narrativa do menino Charles no primeiro dia de aula;</li> <li>- apresentação do modo de vida dos seus pais;</li> <li>- o ingresso de Charles no colégio para estudar medicina.</li> <li>- A reprovação no exame de oficial de saúde;</li> <li>- cinco anos mais tarde, uma nova tentativa e finalmente alcança o diploma com alta nota; e</li> <li>-o casamento arranjado pela mãe, com uma viúva de 45 anos.</li> </ul>
Capítulo II	<ul style="list-style-type: none"> <li>-o encontro de Charles com o Sr. Rouault e Emma;</li> <li>- morte e sepultamento de Heloisa, primeira esposa de Charles.</li> </ul>
Capítulo III	<ul style="list-style-type: none"> <li>- retorno de Charles a herdade os dos Bertaux;</li> <li>- as queixas de Emma e</li> <li>- o pedido de casamento.</li> </ul>
Capítulo IV	<ul style="list-style-type: none"> <li>- o casamento de Charles e Emma; e</li> <li>- a chegada do casal à cidade de Tostes.</li> </ul>
Capítulo V	<ul style="list-style-type: none"> <li>- O novo lar em Tostes;</li> <li>-os discursos de felicidade de Charles;</li> <li>-os discursos de Emma com as desilusões do casamento.</li> </ul>
Capítulo VI	<ul style="list-style-type: none"> <li>-as leituras de Emma;</li> <li>- as narrativas da vida em convento. A lavadeira como portadora de veneno;</li> <li>-os dizeres campestres de Emma; e</li> <li>- a saída do convento e o retorno ao lar.</li> </ul>
Capítulo VII	<ul style="list-style-type: none"> <li>-as fantasias de Emma;</li> <li>- o desejo de ter alguém como confidente;</li> <li>- a falta de discernimento de Charles;</li> <li>- a vida apática e o desejo de mudança de Emma;</li> <li>-a inevitável pergunta de Emma: “Mas meu Deus! Por que me casei?”;</li> <li>- Emma cogita encontrar outro homem;</li> <li>-uma vida entediante: “a aranha silenciosa, ia tecendo sua teia na sombra de todos os cantos do seu coração”; e</li> <li>-um momento de alegria: convite para ir ao baile no palácio do Marquês d'Andervilliers, em Vaubyessard;</li> </ul>
Capítulo VII	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a chegada no palácio do Marquês d'Andervilliers, em Vaubyessard;</li> <li>-a narrativa do modo de vida da sociedade burguesa;</li> <li>-o grande jantar e os convidados;</li> <li>-Charles é repreendido por Emma quanto ao baile;</li> <li>-o baile, a valsa com o visconde;</li> <li>- o retorno para casa: “a sua viagem a Vaubyessard abriu-lhe uma brecha na vida [...]”.</li> </ul>

Continua

continuação

<b>Primeira parte</b>	<b>Temáticas</b>
Capítulo VIII	<ul style="list-style-type: none"> <li>-o desejo de Emma por Paris;</li> <li>- Emma compra e faz assinaturas de revistas parisienses;</li> <li>- os devaneios de Emma: “Tinha desejos de viajar, de voltar para o convento. Ambicionava, ao mesmo tempo, morrer e residir em Paris”;</li> <li>-características de Charles: simples, sem ambições; começa a engordar e se torna desprezível aos olhos da esposa;</li> <li>- os desejos e as irritações de Emma para com Charles; a vontade de espancá-lo;</li> <li>- a esperança em meio a uma vida cercada pela esmagadora rotina do dia-a-dia;</li> <li>- o desânimo: “Agora ela deixava tudo em casa ir ao leu”;</li> <li>- a crise severa e as doenças de Emma;</li> <li>- Charles planeja mudar de Tostes para <i>Yonville-l'Abbaye</i>.</li> </ul>
<b>Segunda parte</b>	<b>Temáticas</b>
Capítulo I	<ul style="list-style-type: none"> <li>- As características da cidade de <i>Yonville-l'Abbaye</i>; e</li> <li>- a chegada dos Bovary e o encontro com os principais protagonistas da cidade de <i>Yonville-l'Abbaye</i>;</li> </ul>
Capítulo II	<ul style="list-style-type: none"> <li>- o encontro e diálogo de Emma com Léon Dupuis (primeiro amante);</li> <li>- A sugestão de leitura que o farmacêutico Homais faz para Emma Bovary</li> </ul>
Capítulo III	<ul style="list-style-type: none"> <li>- o desejo de Emma por um filho do sexo masculino;</li> <li>- o nascimento da filha de Emma (Bertha) e a cena do desmaio;</li> <li>- a visita de Emma a casa da ama de Bertha, acompanhada por Léon.;</li> </ul>
Capítulo IV	O romance de Emma e Léon.
Capítulo V	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Os gastos e o endividamento de Emma;</li> <li>- O relato das crises de Emma.</li> </ul>
Capítulo VI	- o encontro com o cura: médico do corpo e médico da alma.
Capítulo VII	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a melancolia de Emma, o lamento pela partida de Léon;</li> <li>- a mãe de Charles reclama das leituras que Emma fazia. O livreiro como o segundo envenenador;</li> <li>- Rodolphe Boulanger (segundo amante de Emma) leva o criado para consulta com Charles;</li> </ul>
Capítulo VIII	<ul style="list-style-type: none"> <li>- o comício sobre agricultura; e</li> <li>- o primeiro encontro amoroso de Emma e Rodolphe</li> </ul>
Capítulo IX	<ul style="list-style-type: none"> <li>- mais um encontro de Emma e Rodolphe;</li> <li>- o passeio a cavalo de Emma e Rodolphe, com o aval de Charles;</li> <li>- a conclusão de Emma: “tenho um amante, tenho um amante;</li> <li>- Emma volta a sentir-se feliz: paixão, êxtase, delírio; e</li> <li>- Emma lembra das heroínas dos livros que havia lido.</li> </ul>
Capítulo X	<ul style="list-style-type: none"> <li>- as escapulidas amorosas de Emma; e</li> <li>- a carta de Rouault (o pai), as reflexões e o arrependimento de Emma;</li> </ul>
<b>Segunda parte</b>	<b>Temáticas</b>
Capítulo XI	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Emma insta com o marido para operar a perna de Hipólito;</li> <li>- o Dr. Canivet amputa a perna de Hipólito; e</li> <li>- Emma volta a se encontrar com Rodolphe.</li> </ul>
Capítulo XII	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a proposta de fuga com Rodolphe;</li> <li>- As cobranças do Sr. L'Heureux, credor de Emma;</li> <li>- Emma se diz perdidamente apaixonada pelo amante Rodolphe e muda completamente de comportamento;e</li> <li>- A preparação para fugir com Rodolphe.</li> </ul>
Capítulo XIII	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a carta de Rodolphe: “Emma, esqueça-me! [...] quando leres estas linhas estarei longe [...] adeus!”; e</li> <li>- Emma lê a carta de forma dramática, tomba ao solo na presença de Charles.</li> </ul>
Capítulo XIV	<ul style="list-style-type: none"> <li>- comerciante L'heureux faz Charles assinar uma letra, dobrando o valor do débito e estabelecendo prazo para o pagamento;</li> <li>- o estado de saúde de Emma se agrava;</li> <li>- Emma se restabelece e muda de comportamento se inclinando para a religião.</li> </ul>

continua

continuação

<b>Segunda parte</b>		<b>Temáticas</b>
Capítulo XV	- a narrativa da Ópera e as recordações de Emma; - o reencontro com Léon (após 3 anos) com o consentimento de Charles; - o cântico do cego: <i>"Nanette vai-se inclinando-se, Sobre os sulcos que vão ficando"</i> . A sensação de morte na alma.	
<b>Terceira parte</b>		<b>Temáticas</b>
Capítulo I	- o diálogo apaixonado entre Emma e Léon: o beijo; - o encontro de Emma e Léon na igreja; - a narrativa dumacenaescandalosadentro da fiacre.	
Capítulo II	- Emma toma conhecimento de que na farmácia do Sr. Homais há arsênico, veneno; - na presença de Emma, o farmacêutico Sr. Homais repreende o seu ajudante por estar lendo o livro "amor conjugal", considerado imoral; - Charles permite que Emma vá visitar Léon em Rouen, em consulta técnica. Lá ela permaneceu por três dias.	
Capítulo III	- a narrativa dos momentos amorosos entre Emma e Léon.	
Capítulo IV	- Emma combina encontros com Léon uma vez por semana.	
Capítulo V	- propositadamente Emma abandona o piano; - o Sr. Homais farmacêutico diz para Charles aconselhar Emma a observar os ensinamentos de Rousseau quanto à amamentação; - a narrativa de como Emma conseguiu permissão de seu esposo para ir à cidade uma vez por semana, para ver o amante; - Emma passa a passear abertamente pelas ruas com o Léon (o amante) e a noite, não regressa para casa como de costume.	
Capítulo VI	- o desencontro com Léon. Emma passa a desprezá-lo, ao mesmo tempo em que exerce sobre ele ciúme doentio; - a vida financeira do casal Bovary está em frangalhos, por conta dos gastos descomedidos de Emma. Os credores apertam o cerco. Começa a penhora dos bens do casal; - Emma se isola no quarto, alega estar doente, e já não dorme com o marido; - a relação de Emma e Léon se deteriora.	
Capítulo VII	- a visita do oficial de justiça: os bens são penhorados; - em desespero, Emma procura Léon e propõe um plano de roubo	
Capítulo VIII	- Emma procura Rodolphe: "pois bem estou arruinada, Rodolphe, tu vai emprestar-me 3.000 francos"; - a alucinação de Emma. Errante, não toma o caminho de casa, desvia-se rumo à farmácia do Sr. Homais; - Cafarnaum: a chave que dá acesso ao veneno; - a cena do envenenamento.	
Capítulo IX	- o sofrimento de Emma ante a proximidade da morte; - o aparato fúnebre: a filha Bertha, o esposo Charles, o Padre, os médicos e a vizinhança; - o cântico do cego: <i>"Nanette vai-se inclinando-se, Sobre os sulcos que vão ficando"</i> <i>"Emma não existia mais"</i> . A morte de Emma Bovary.	
Capítulo X	- o lamento do pai de Emma; e - o destino dos amantes de Emma, Léon e Rodolphe	
Capítulo XI	- o casamento de Léon; - Charles acha a carta de Rodolphe para Emma; - Charles abre a escrivania de Emma e acha todas as cartas amorosas de Léon; - morte de Charles.	

No quadro acima, buscamos desvelar os bastidores da confecção do romance flaubertiano, que o próprio autor denominava de “canteiro de obras”. Nosso intuito é revelar os meandros do romance, bem como a metodologia das narrativas; as temáticas que mais lhe interessava; e onde ele recolhia o material para a construção das personagens em *Madame Bovary*.

Os trabalhos iniciaram-se em 1851 e foi publicado em volume em 1857, na capital Paris. Houve também uma publicação em revista francesa em vários números em 1856, de acordo com as pesquisas de Llosa (1979).

A seguir, as legendas dos principais personagens e os lugares onde se desenvolve o romance flaubertiano.

**Quadro 3.** Legendas dos principais personagens e lugares

	<b>Personagem/cidade</b>	<b>Descrição</b>
1	Emma Bovary	Personagem central
2	Charles Bovary	Marido de Emma
3	Sr. Rouault Bertaux	Pai de Emma
4	Dr. Canivet	Médico
5	Sr. Homais	Farmacêutico de Yonville
6	Sr. Lheureux	Comerciante
7	Rodolphe Boulanger	Amante de Emma
8	Léon Dupuis	Amante de Emma
9	Bertha	Filha do casal Charles e Emma Bovary
10	Tostes	Cidade onde Charles e Emma se casaram e residiram por quatro anos
11	Yonville	Cidade onde Charles e Emma se mudaram após o casamento
12	Rouen	Cidade mais desenvolvida, onde Emma participava de festas, dos bailes e se divertia com o amante Léon

Fonte: (FLAUBERT, 1979).

A partir deste ponto, recorreremos frequentemente aos trabalhos de Vargas Llosa (1979); Galindéz-Jorge (2009); Titan Jr. (2010); Rago (2016), dentre outros, com o objetivo de alargar e atualizar o contexto do romance em vários quadrantes, capazes de suscitar uma criticidade das mais profundas da obra de Flaubert, para além do século XIX.

Em última instância, objetivamos abrir uma janela para que possamos observar, a curta distância, os meandros da vida aparentemente inconsequente da heroína que divaga, e sem destino, se suicida:

Mas Emma representa e defende de modo exemplar um lado do humano brutalmente negado por quase todas as religiões, filosofias e ideologias, e apresentado por elas como motivo de vergonha para a espécie. Sua

repressão tem sido uma causa de infelicidade tão difundida quanto a exploração econômica, o sectarismo religioso ou a sede e conquista entre os homens. Com o correr do tempo, setores cada vez mais amplos – agora até a igreja – chegaram a admitir que o homem tinha direito a comer, a pensar e a expressar suas ideias livremente, à saúde, a uma velhice segura. Mas todavia, como nos tempos de Emma Bovary, os mesmos tabus são mantidos – e nisto a direita e a esquerda se dão a mão – para universalmente negar aos homens o direito ao prazer, à realização de seus desejos. A história cega, teimosa, desesperada rebelião contra a violência social que sufoca esse direito (LLOSA, 1979, p. 18).

Madame Bovary ou Emma Bovary é a personagem que tece o drama flaubertiano, do qual o próprio denuncia o aprisionamento dos homens, que seja por instituições dominantes, ou por ideologias vigentes.

Neste romance, Flaubert busca de forma obsessiva o ideal de uma literatura em que a presença do autor passasse despercebida, de forma que a metodologia a empregada, somando-se aos fortes ventos do ideal realista vigente na França de então, Madame Bovary, se notabilizou como o romance dos romances e como a obra mais representativa do realismo francês.

Llosa nos apresenta um denso resumo das demandas que engendram a vida atribulada da jovem camponesa, personagem central da obra de Flaubert, bem como as consequências sofridas pelo autor após a publicação do romance:

A rebeldia, no caso de Emma, não tem semblante épico dos heróis viris do século XIX, mas não é menos heróica. Trata-se de uma rebeldia individual e, em aparência, egoísta: ela violenta os códigos do meio estimulada por problemas estritamente seus, não em nome da humanidade, de certa ética ou ideologia. Porque sua fantasia e corpo, sonhos e apetites sentem-se oprimidos pela sociedade, é que Emma sofre, é adúltera, mente, rouba, e, finalmente, suicida-se. Sua derrota não prova que ela estava em erro e os burgueses certos, que Deus a castiga por seu crime, como sustentou no julgamento Maître Sénard, o defensor do romance (sua defesa é tão fariseia como a acusação do Promotor Pinard, secreto redator de versos pornográficos), mas, simplesmente que a luta era desigual. Emma estava só, e, por impulsiva e sentimental, costumava errar o caminho, empenhar-se em ações que, em última instância, favorecia o inimigo (Maître Sénard, com argumentos que o próprio Flaubert pôs em sua boca, assegurou no julgamento que a moral do romance é: os perigos de uma jovem receber educação superior à de sua classe). Essa derrota, fatídica pelas condições em que se travava o combate, tem arroubos de tragédia e folhetim [...] (VARGAS LLOSA, 1979, p. 17).

Flaubert não se preocupa em revelar a infância de Emma como fez com Charles Bovary no primeiro capítulo do livro; no entanto, começa com a trágica história da jovem heroína que, aos treze anos, é levada pelo pai ao convento de Rouen.

Compreende-se que um convento não é o local mais adequado para se dar

vazão às excitações de uma moça que, como se diz, está na flor da idade. Apesar do ambiente de clausura conventual, havia uma senhora idosa que frequentava o local semanalmente para fazer trabalhos na rouparia. Era Solteirona, de antiga família fidalga empobrecida após a revolução, encarregava-se de fazer o deslizamento entre o claustro e o mundo externo.

Diz Flaubert que ela: “contava histórias, trazia novidades, levava recadinhos para fora e, em segredo, emprestava às mais crescidas algum romance que levava sempre no bolso do avental [...]”(FLAUBERT, 1979, p. 33). Romances e histórias que encontraram no coração de Emma terreno fértil para florescer “a atraente fantasmagoria das realidades sentimentais”(FLAUBERT, 1979, p. 33). Esta idosa senhora que se mesclava entre as noviças, inoculou veneno produzido pela literatura romanesca no íntimo da jovem Emma, de forma capilar.

A estadia de Emma no convento se encerra após a morte da mãe, seguida de curto período de luto teatralizado, que parece, na verdade, dar ocasião ao surgimento de uma rebeldia e indisciplina que levaram Rouault, o pai, a retirá-la do internato.

A volta de Emma para casa é descrita por Flaubertem linguagem depressiva: “[...] ela se considerava grandemente desiludida, nada mais tendo para aprender, não tendo mais nada para sentir” (FLAUBERT, 1979, p. 56).

Mas, é justamente aqui que aparece Charles Bovary na vida de Emma, para salvá-la, ou analisando por outro ângulo, poderíamos insinuar que Flaubert (1979) introduz a figura de Charles com características um tanto evasivas, mas absolutamente alienado na vida matrimonial, sem se dar conta, empurra Emma precipício abaixo, contrastando entre dois polos vida e morte.

É da seguinte forma que se dá a cena inicial: Charles é chamado à casa dos Bertaux para trabalhar a perna quebrada de Rouault, pai de Emma, e aí começa o *flirt*. Ele ainda se encontra casado com uma viúva que acaba falecendo pouco tempo depois, oferecendo-se, assim, a ocasião para a aproximação definitiva de Emma, com quem mais tarde se casaria.

No romance, Flaubert (1979), utiliza toda a riqueza da linguagem e abusa das metáforas - se bem que a corrente literária chamada de “realismo”<sup>5</sup> é

---

<sup>5</sup>O que é o realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propôs com seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança.

caracterizada pela operação do tropo metonímico, que, segundo Haroldo de Campos (2004), permite ao escritor mover-se da ação ao segundo plano, das personagens às representações espaciais e temporais. Flaubert utiliza em larga medida este recurso para reproduzir fatos da vida comum: casamento, adultérios, viagens, bailes, passeios, logros, doenças, espetáculos e o suicídio de Emma Bovary.

Mas Flaubert (1979), foge completamente às expectativas romanescas dos seus predecessores e tangencia com sua heroína plasmando uma espécie de suicídio que a eterniza.

Os tropos engendrados pelo autor não nos permitem vê-la morrer senil, caquética, demente, como a sociedade francesa escandalizada, esperava como exemplar punição um destino cruel para uma mulher adúltera.

Antes, para o horror dos algozes, Flaubert permite que a sua errante heroína tome a dianteira e, numa rota de fuga espetacular, passa ao ato, ao sair da história por si mesma, pelo suicídio.

Outrossim, Flaubert (1979), exagera em Emma Bovary e a projeta para além do seu tempo, vestindo-a com roupas extravagantes, dando-lhe sonhos descomedidos aos padrões brejeiros, (bovaryanos).

Vargas Llosa (1979, p. 17), comenta esta incongruência de que Emma procurava se cercar “[...] de elementos supérfluos e gratos, a elegância, o refinamento, materializar em objetos o apetite de beleza que fizeram brotar nela imaginação, sensibilidade e leituras”.

Utilizando-se de todos os argumentos que personificam uma histérica, Flaubert dita Emma como uma mulher que buscava incessantemente o glamour e, ao demandar um viver absolutamente teatral, confundia-se a si mesma.

Sentia necessidade de poder tirar das coisas uma espécie de proveito próprio, e repelir como inútil tudo que não contribuísse para alegria imediata do coração, porque tinha um temperamento mais

---

Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fieis a realidade. [...] Os clássicos, os sentimentalistas, em parte os românticos, mesmos os realistas do século XIX, em larga medida os decadentistas, e em fim os futuristas, os impressionistas e etc., afirmaram frequentemente com insistência que a fidelidade à realidade, o máximo de verossimilhança, numa palavra, o realismo, é um princípio fundamental do seu programa estético. No século XIX, este *slogan* deu seu nome a uma corrente artística. São essencialmente os epígonos desta corrente que criaram a história atual da arte, e sobretudo da literatura [...] (JAKOBSON, 1976, p. 129).

sentimental que artístico, procurando emoções e não paisagens. Quanto mais próximas lhe ficavam as coisas, mais o seu pensamento se afastava delas. Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecís, a mediocridade da existência, parecia uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões. Confundia, no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos (FLAUBERT, 1979, p. 32).

Estas confusões vão deslizando na narrativa de Flaubert para alcançar outros aspectos do viver de Emma:

Às vezes tagarelava com uma abundância febril; a estas exaltações sucediam torpores repentinos, em que permanecia sem falar e sem se mover. Para reanimar-se derramava então, nos braços, um frasco de água-de-colônia (FLAUBERT, 1979, p. 54).

Esta personagem errante, posta pelo autor na contra mão da sociedade, “estava só, e, por impulsiva e sentimental, costumava errar o caminho, e empenhar-se em ações que, em última instância, favoreciam o inimigo” (VARGAS LLOSA, 1979, p. 17).

Titan Jr. (2010), assegura que, antes da publicação de Flaubert, a direção dos romances realistas tinha a ver com o destino do indivíduo frente à sociedade burguesa emergente, quando da revolução do império napoleônico.

A linguagem utilizada para descrever as temáticas dos grandes romancistas franceses da época, tais como Victor Hugo, Stendhal, Balzac, Voltaire - da qual Flaubert foi epígono - buscavam aferir como se comportava e como interagiam os indivíduos neste grande cenário histórico.

O autor ressalta que a questão girava em torno de como os indivíduos poderiam construir um destino para si, livres das amarras e dos grilhões que formatavam as construções monárquicas e dinásticas em ascensão.

Neste novo quadro da vida social francesa<sup>6</sup>, faziam-se promessas aos

---

<sup>6</sup>É na França, logo após a Revolução de 1789, que o Estado se torna o avalista da autoridade paterna. O "direito de correção" tende então a substituir o costume das *lettres de cachet*, que antigamente permitiram às famílias do Antigo Regime se livrarem facilmente dos herdeiros rebeldes. Mas esse direito supõe, para ser bem aplicado, que o pai seja também um *bom pai* e que não abuse em nada do poder a ele outorgado; que obedeça à regra do "quem ama muito, castiga muito". Longe de destruir a família, os revolucionários buscaram portanto, ao contrário, fazer dela o pivô da nova sociedade. Mas como abolir a ordem monárquica sem novamente colocar em questão o poder paterno e a legitimidade do casamento sobre o qual repousava? Regenerando intrinsecamente os valores de outrora, a fim de que não servissem mais para perpetuar a ideologia nobiliária.



homens e às mulheres quanto ao casamento por amor, ou seja, o casamento que não seria ditado pelo poder pátrio, pelo poder dos pais sobre os filhos e que também não seria ditado por conveniências dinásticas, de linhagem, ou qualquer outra ordem em posição social.

Galindéz-Jorge (2009, pp. 78-79), esclarece que:

Flaubert transita entre uma tradição romântica, caracterizada pela inspiração, pela criação *ex nihilo*, e uma arte realista-naturalista em configuração, esta fortemente influenciada pela ciência do século XIX, caracterizada essencialmente pela observação.

Tintan Jr. (2010), acrescenta que a partir de Flaubert, há uma mudança absolutamente visível, pois o interesse central incide justamente como estes personagens (Charles e Emma Bovary) interagem e como o seu destino vai se configurando: agora não mais no grande teatro, nem na fulgurante vida da capital francesa, mas no lugar mais mesquinho que se possa imaginar, na província.

Khel (2015), comenta que os escritores da virada do século XIX para o XX já previam a sorte dessas “novas ricas” das conquistas amorosas. Os artistas mostraram que esta ousadia feminina podia custar caro.

Esta autora cita alguns exemplos de livros famosos como o romance Anna Kerienina do escritor russo Liev Tolstói. A personagem de Tolstói pagou muito caro pela sua ousadia. Suicida-se debaixo das rodas de um trem, como “a mais desgraçadas das mulheres”, porquanto deixou o seu marido por um amor romântico, um jovem que despertava os desejos dela. Anna descobre ao viver com este novo amor, desonrada, numa sociedade de alta classe - onde deixar o marido era uma desonra, - que o amor não é meio de vida, o amor não garante nada. Só o que garante é o casamento. Segundo Khel este era o pensamento vigente da época.

Neste cenário, Flaubert (1979) efetua as transposições na sua escritura e rearranja os personagens no sentido inverso, não os levando a capital Paris, mas

---

Reinvestido em seu poder, o pai será então um pai justo, submetido à lei e respeitoso dos novos direitos adquiridos em virtude da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Nessa perspectiva, o casamento mudou de natureza. Longe de ser um pacto da família indissolúvel e garantido pela presença divina, ele se torna um contrato livremente consentido entre um homem e uma mulher. Repousando no amor, dura apenas enquanto durar o amor. Essa mudança supõe o direito ao divórcio, instaurado em 1792, abolido pela Restauração e definitivamente conquistado a partir de 1884. Mas reconhece igualmente a ideia segundo a qual todo filho -ilegítimo, adúlterino ou abandonado - tem direito a uma família, a um pai e a uma mãe. É assim que se assistirá, na sociedade pós-revolucionária, a uma certa atualização dos princípios da paternidade adotiva. Para maiores informações consultar Roudinesco (2003).

forçando-os a permanecer na província, e assim, verificar como essas promessas, pretensões e sonhos se comportam num cenário de poucas possibilidades. É neste espaço escritural que se configura a beleza da obra flaubertiana.

Concordamos com Longo, e pressupomos que Flaubert certamente sabia que “a fala (o dizer) de um sujeito é necessariamente vascularizada pelas vozes da cultura [...]” (LONGO, 2006).

Portanto, o dizer flaubertiano incide sobre Charles e Emma Bovary, a saber, marido e mulher, cuja existência se dá num âmbito muito restrito. O casal inicia a vida na província da Normandia, numa cidadezinha francesa muito pequena de nome Tostes; depois mudam para outra cidadezinha, uma espécie de lugarejo um pouco maior, chamada de Yonville, onde se encerram, a saber, ambos morrem.

As ressalvas geográficas do romance cobrem um raio de ação muito estreito, especialmente o de Emma. Mas isso não se traduz um problema de maior envergadura para Flaubert. Pelo contrário, pois ele tem em mente algo de bovino e de brejeiro para os seus personagens, em oposição aos ideais franceses vigentes na época.

Côncio desta limitação, tanto espacial quanto do enredo propriamente dito, Flaubert, por meio da linguagem, operacionaliza um deslocamento de sentido dos heróis que seus predecessores cunharam em tempo de revolução, ou seja, em tempo bem mais congruente, mais heróico, em que vogava os arroubos napoleônicos de excitação e ebulição social e política da França, para um momento aparentemente de maior quietude, pós revolução, tão morrediço quanto a província supunha.

A partir deste ponto, Flaubert reexamina o contexto, e passa a descrever com toda polidez o que acontece com estes heróis quando eles se defrontam com um ambiente histórico, social e político transcorridos em tempos de ostensiva mornidão.

Por conseguinte, o autor dota Emma de todo dinamismo e de elã, que invariavelmente se torna o foco principal e espinha dorsal do romance, de tal forma que os demais personagens esmaecem diante dela: o seu próprio marido, inexpressivo médico de Yonville, o farmacêutico Sr. Homer, seus amantes, Leon e Rodolphe, todos sucumbiram às intransigências de Emma Bovary.

Quanto ao discurso que atravessa o romance flaubertiano, Galindez-Jorge (2009, p. 30), traz à tona a questão da leitura sintomática vigente:

O que encontramos em Flaubert é essencialmente diferente. Temos, na verdade, um discurso que, pela própria reflexividade muitas vezes

reduzida à simples ironia, permite explorar dados da criação de forma análoga à leitura dos sintomas no que tem de mais característico: a constituição pela linguagem, ou pela construção de linguagem.

A autora pressupõe que havia uma ideologia dominante, a saber, a ideologia médica, com uma linguagem que sustentou o idealismo flaubertiano, e o fez criar “protótipos ou instância da fala”, que representassem vários tipos de tratados médicos que se reportam a envenenamentos, alucinações, operações ortopédicas, inanição e histeria.

Supostamente, o modo de vida exigente, carregado manifestações históricas, faz com que o casal Charles e Emma Bovary, faça vários deslocamentos para que finalmente, assente moradia em uma nova cidade - um pouco melhor que as anteriores -, Yoville-l'Abbaye, vilarejo sem grandes atrativos, estacionado no tempo. Além de ser um local campestre, não possuía característica definida; a linguagem era tosca e certamente não oferecia condições ideais para construir uma vida estável e alavancar carreira de sucesso, como Emma desejava para o seu marido.

É assim que Flaubert descreve este local, utilizando-se de uma linguagem carregada nas metáforas<sup>7</sup>, pondo o leitor a par das frustrações da protagonista principal:

[...] é um burgo a 8 léguas de Ruão, entre a estrada de Abbeville, e a de Beauvais, ao fundo de um vale atravessado pelo Rieule, pequeno rio que deságua no Andelle, após fazer girar três moinhos perto de uma embocadura [...] o riacho que o atravessa (vale) faz dele assim como duas regiões de aspectos distintos: o que está à esquerda é pastagem, o que está à direita é lavoura. A campina se alonga entre uma cinta de colina baixa e vai ligar-se, do outro lado, às pastagens da região de Bray, ao mesmo tempo em que, do lado de oeste, a planície,

<sup>7</sup> “Ressaltamos os seguintes traços: primeiro traço – metáfora é algo que acontece ao nome [...]. Para explicar a metáfora, Aristóteles cria uma metáfora, emprestada à ordem do movimento: a *phora*, sabe-se, é uma espécie de mudança segundo o lugar. Mas ao dizer que a própria palavra metáfora é metafórica, na medida em que é emprestada a outra ordem que não a da linguagem [...] supomos com ela que: 1) a metáfora é um empréstimo; 2) que o sentido emprestado opõe-se ao sentido próprio, isto é, pertencente originalmente a certas palavras; 3) que se recorre a metáforas para se preencher um vazio semântico; 4) que a palavra emprestada toma o lugar da palavra própria ausente se esta existe. Segundo traço - a metáfora é definida em termos de movimento: a *epiphora* de uma palavra é descrita como uma sorte de deslocamento de... para... Terceiro traço - a metáfora é a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho (*allotrios*), isto é, ...“que designa outra coisa” (trad. Hardy) (1457 b 7), “que pertence a outra coisa” (1457 b 31). Este epíteto opõe-se a “ordinário”, “corrente” (*kyrion*) que Aristóteles assim define: “Nome 'corrente', chamo aquele de que ordinariamente se serve cada um de nós” (1457 b 3). A metáfora é assim definida em termos de desvio (*para to kyrion*, 1458 a 23); por isso o emprego metafórico aproxima-se do emprego de termos raros, ornados, inventados, alongados ou abreviados [...] Essa oposição e esse parentesco têm em germe importante desenvolvimento da retórica e da metáfora.” (RICOUEUR, 2000, p. 30-33).

numa subida suave, vai-se alargando e desenrolando até perder-se de vista as suas louras searas de trigo. A água, que corre à beira da erva, separa com uma faixa branca a cor dos prados e da terralavrada, e o campo, assim, assemelha-se a um grande manto estendido, com golade veludo verde agalada de prata. [...] e as escarpas da encosta de São João riscadas, de alto a baixo, por grandes sulcos vermelhos e desiguais; são vestígios das chuvas e aquelas tonalidades de tijolos, que, destacando-se, em traços delgados, da cor pardacenta da montanha, provêm da grande quantidade de fontes ferruginosas que correm do lado de lá, nas regiões vizinhas. Situa-se nos confins da Normandia, da Picardia e da Ile-de-France, região bastarda, onde a linguagem não tem acentuação, assim como a paisagem é sem característica. É um lugar onde se fazem os piores queijos de Neufchâtel, sendo, além disso, a cultura ali dispendiosa pois é necessário muito adubo para aquelas terras, triáveis e cheias de areia e calhaus. Até 1835 não havia estrada transitável para Yonville; mas posteriormente abriram um caminho vicinal que liga a estrada de Abbeville à de Amiens e que serve aos carreteiros que vão de Ruão ao Flandres. Yonville-l'Abbaye estacionou, apesar de seus meios de comunicação. Em vez de melhorar a lavoura, permanecia ainda nos pastos, apesar de depreciadíssimos; e o burgo rotineiro, afastando-se da planície, continuou naturalmente a alargar-se para a ribeira. Avista-se de longe, estendido ao longo da margem, um guardador de vacas fazendo a sesta à beira da água. Nada mais há para ver-se em Yonville. A rua (a única), da distância de um tiro de espingarda e pontilhada de algumas lojas, termina bruscamente no cotovelo da estrada. Deixando-o à direita e seguindo-se pela base da encosta de São João, em breve se chega ao cemitério (FLAUBERT, 1979, p. 55-57).

É neste local com características pouco atrativas - a poucos passos do cemitério - que o autor faz sua heroína perder maravilhosamente o rumo, torna-se uma adúltera, afunda a família em dívidas e segue por sendas absolutamente escorregadias e tortuosas e, no final do caminho, se suicida e é sepultada.

Sabe-se que um para produzir uma trama com tamanha sutileza, Flaubert trabalhou aproximadamente cinco anos em jornadas exaustivas, indo noite adentro, por cerca de doze horas com a pena entre os dedos.

Na descrição de Vargas Llosa (1979), foi às margens do Rio Sena, lá do amplo recôndito do escritório, que o autor compôs a sua obra. A luz do seu candeeiro era como um farol que reluzia à noite, iluminando sua mente, a singradura dos barcos e aclarando o trabalho dos catadores de caranguejos.

## 1.1 Charles Bovary falado por Flaubert

No dizer de Flaubert (1979), Charles é um moço do campo, de mui poucas pretensões na vida, supostamente complexado desde a infância, em resumo, um homem sem ambições.

Nesta perspectiva, podemos visualizar a senda do anti-herói flaubertiano em distintas fases, conforme destaca Hossne:

O tempo do colégio, em que se sentia inferiorizado pela fraqueza e pobreza em comparação com os colegas. A época de estudante de medicina em que este sentimento permanece em razão de recursos financeiros, que mal podia lhe proporcionar divertimento com a menos cara das amantes -‘qualquer petite ouvrière’. Segue-se o primeiro casamento, no qual perdura o sentimento de inferioridade (HOSSNE, 2000, p. 18).

E na última etapa da vida de Charles Bovary, segue-se o casamento com Emma, acompanhado da grande mediocridade como profissional da medicina; as traições de Emma a poucos metros do leito conjugal; e finalizando, o desalento completo culminando com a rápida morte, quase que imediatamente após o falecimento da sua amada.

Flaubert molda Charles Bovary como um homem insulso, negligente, de competências medianas, ao dizer que “não era de temperamento brincalhão; não se sobressaiu durante a boda. Respondeu mediocrementemente aos gracejos, aos trocadilhos, às palavras de duplo sentido”(FLAUBERT, 1979, p. 26).

No dizer de Flaubert:“a conversa de Charles era plana como o passeio da rua [...]”. A linguagem que Charles usava para se dizer, era previsível “e as ideias de toda a gente desfilavam nela (nas conversas) com deu feito vulgar, sem provocar comoção, riso ou devaneio”(FLAUBERT, 1979, p. 35).

Titan Jr. (2010), acrescenta que as características atribuídas por Flaubert (1979) a Charles, desde o início, desde os primeiros momentos no romance, é de alguém com uma absoluta falta de talento para qualquer coisa.

Charles Bovary não é um homem corrupto, nem tão pouco adúltero com sua companheira. Não é vil, nem aquele homem talhado pelo autor para ser uma espécie de vilão do romance, ele é menos que isso. Teria que ter mais energia, mais elã para chegar a ser vilão de romance. Ele é apenas um homem medíocre (idem).

O marido de Emma “nunca tivera curiosidade, dizia ele enquanto residira em Ruão, de ir ao teatro ver os atores de Paris”. Ademais, suas habilidades sempre

estiveram aquém do esperado para alguém com as características de sua mulher: “Não sabia nadar, nem esgrima, nem atirar, e não pôde um dia explicar-lhe certo termo de equitação que ela encontrara num romance”(FLAUBERT, 1979, p. 35).

Vargas Llosa sublinha que diferentemente de Emma, mulher de temperamento ardente, Charles é trivial, sem ambição:

Não tem um companheiro à altura no oficial de saúde, e essas insuficientes noites de amor precipitam a queda. Em troca, acontece ao contrário a Charles. Essa mulher bela e refinada o satisfaz de tal modo, a ele que aspira a tão pouco nesse campo que, paradoxalmente, anula nele toda inquietação, toda ambição: tem tudo, para que quer mais? Sua felicidade sexual explica em boa parte sua cegueira, seu conformismo, sua pertinaz mediocridade (VARGAS LLOSA, 1979, p. 24).

Não obstante, Charles é apresentado como um bom marido, de uma devoção perfeita por sua mulher Emma. “Vivia, pois feliz, e sem se importar com coisas alguma do mundo”(FLAUBERT, 1979, p. 29). Além do mais, conforme Flaubert, Charles era um bom pai. Fazia planos maravilhosos para a filhinha Bertha:

Charles contemplava tudo aquilo. Parecia-lhe ouvir a respiração ligeira da filha. Ia crescer agora: cada estação traria novos progressos. Podia já vê-la voltando da escola, no fim do dia toda risonha, com o avental manchado de tinta, a malinha no braço; depois, seria preciso pô-la no colégio; isso lhe custaria muito dinheiro. Como fazer? E ele refletia. Planejava alugar uma pequena granja pelas redondezas, de que ele mesmo cuidaria todas as manhãs, quando fosse ver seus doentes. Economizaria os lucros, pô-los-ia na caixa econômica; em seguida, compraria ações, de qualquer coisa, não importava de onde; a clientela aumentaria; além disso, ele assim esperava, queria que Bertha fosse educada, prendada, que aprendesse piano. Ah! Como seria bonito, mais tarde aos quinze anos, quando, parecida com a mãe, trouxesse, como esta grandes chapéus [...] E pensariam, afinal em seu casamento. Procurar-lhe-iam um excelente moço, de boa posição, que a tornasse feliz. E aquilo duraria sempre (FLAUBERT, 1979, p. 146-147).

Se Charles demonstrava todo esse cuidado para com a filha, por outro lado, Flaubert diz do seu anti-herói um homem complacente, conivente com as mentiras e os deslizes da sua amada. Não reagia, débil, alienado, de nada suspeitava, não se mostra enciumado como Emma desejava, tão pouco correspondia aos seus desejos.

Se entretanto Charles, quisesse, se ele suspeitasse de semelhança, se o seu olhar, uma única vez fosse ao encontro do seu pensamento, talvez que uma súbita riqueza se lhe destacasse do coração, como caem os frutos de uma árvore que se sacode (FLAUBERT, 1979, p. 32).

Flaubert (1979), narra um episódio, em que após ter passado o dia em um quarto de hotel com seu amante Léon, Emma adentra a noite, e não regressa para casa, como fazia todas as quintas feiras.

A filha Bertha chora sentindo falta da mãe. Charles se apavora e sai em busca de sua mulher, de madrugada. Bate em várias portas onde imaginava que ela estivesse. Já no dia seguinte:

Quando ele estava nessa rua, Emma em pessoa surgia do outro lado; Carlos mais se deitou a ela do que a abraçou, exclamando:

- Por que voltaste ontem?

- Estive doente.

- De que?... Onde?... Como?

Emma passou a mão pela testa e respondeu:

- Em casa da Srta. Lempereur.

- Bem dizia eu! Ia lá...

É escusado - disse Ema, - saiu agora mesmo; mas para outra vez não te aflijas. Bem compreendes que não posso estar descansada, sabendo que a menor demora te transtorna desta maneira (FLAUBERT, 1979, p. 207).

Charles finalmente encontra sua mulher, e Flaubert descreve o diálogo entre os dois, cuja conclusão configura-se numa espécie de autorização oficial concedida por Charles, capaz de justificar todas as escapadelas e noitadas de amor extraconjugal de Emma, das quais ela descreve como “menor demora”.

Apesar de desempenhar a função de oficial de medicina, Flaubert comenta que o marido de Emma “[...] não era dos que descem ao fundo das coisas [...]” (FLAUBERT, 1979, p. 254). Charles era Bovary, bovino, raso, de vida superficial. Um homem absolutamente displicente, cujo proceder, por conta da total displicência, salva Emma de iminente perigo de morte em algumas ocasiões.

## 1.2 Emma Bovary falada por Flaubert: os dizeres desejantes

Nesta seção, faremos uma sequência de comentários que remetem aos desejos de Ema Bovary, a partir do entendimento de que “nenhum personagem fala, o próprio narrador formula esta lei geral” (VARGAS LLOSA, 1979, p. 145).

Em complemento a este raciocínio, Galindéz-Jorge, parafraseando Lacan, diz “que nós somos falados pela língua, o que não é sem consequências para a atividade literária” (LACAN *apud* GALINDÉZ-JORGE, 2009, p. 152).

Flaubert (1979), dita Emma como a principal protagonista do romance. Ela é amálgama de camadas variadas de coisas muito díspares, como acentua Galindéz-Jorge. Emma é ingênua, moça criada um pouco na casa paterna e um pouco no convento, que lê a literatura românica e se embriaga de romance de folhetim, ficando cheia de ideias românticas, para tentar viver um grande romance ao lado do seu marido. Estas camadas tão variadas em que Flaubert sobrepõe, desdobra e dita o perfil de Emma, faz com que ela viva numa espécie de montanha russa emocional, com bruscas mudanças, o que supostamente comprometeu as escolhas e as práticas de vida desta protagonista:

Nos dias que se seguiram [...] suas palavras e suas maneiras, tudo mudou. Viram-na tomar a peito seus cuidados domésticos, voltar a igreja regularmente e vigiar a criada com mais severidade [...] Quando Charles voltava para casa, achava seus chinelos a aquecer perto do fogo. Já agora não faltava mais forro em seus coletes, nem botões em suas camisas (FLAUBERT, 1979, p. 82).

Neste mesmo raciocínio, ocorreram mudanças não apenas no modo de Emma se dizer em seu mundo, como também nas características físicas, as quais são acentuadas por Flaubert, como se fossem reflexos de sentimentos atravessados que reverberam em seu próprio corpo:

Emma emagreceu, empalideceram-se as faces, fez-se-lhe mais fino o rosto. Com seus bandos negros, seus grandes olhos, seu nariz correto, seu andar de ave, e sempre silenciosa, agora não parecia ela atravessar a existência, tocando-a, apenas, e trazer na frente o vago indício de alguma predestinação sublime? Andava tão triste e tão perto dela um encanto gélido como o das igrejas, entre o perfume das flores e o frio dos mármore (FLAUBERT, 1979, p. 26).

Diz ainda Flaubert em tom um tanto exagerado que “mesmo os outros não escapavam a essa sedução”. Emma era desejada: “os burgueses admiravam-lhe a economia, os clientes a polidez os pobres a caridade” (FLAUBERT, 1979, p. 82).



Para Khel (2015) Emma Bovary é uma mulher que sofre de uma doença romanesca por que lia romances. Doenças no sentido de algo que levou a infelicidade. E ela dessas leituras de romances, desses desejos fortes que ela tem, desejo feminino que não se contenta com convenções todas num lugar...ela quer mais e vai conquistando homens enquanto ainda é jovem e bonita, e não simplesmente porque tem uma insatisfação sexual descomedida.

Pelo viés dos desejos, Emma é descrita por Flaubert como uma mulher extremamente sedutora e, por conta da sedução, ela suscitava desejos no coração de muitos, mas por outro lado, também demonstravaanseios por demais contraditórios:

Tinha desejos de viajar, de voltar para o convento. Ambicionava, ao mesmo tempo, morrer e residir em Paris. Quisera que aquele nome Bovary, que era seu, fosse ilustre; quisera vê-lo nas vitrinas das livrarias, repetido nos jornais, conhecido em toda a França (FLAUBERT, 1979, pp. 49-50).

Porém, incongruente, naquilo que Emma sabia de si mesma, sustentava um semblante que segredava no coração, prestes a escapar-lhe, exteriorizando um sofrimento que ameaçava a estabilidade de si, da sua família e de outros que a cercavam. De acordo com Flaubert:

Ela, porém, fremia de desejos, de raiva, de ódio. Aquele vestido de pregas simples escondia um coração revoltado, e aqueles lábios tão pudicos nada revelavam de seu íntimo tormento. Amava León e procurava a solidão para, mais livremente, deliciar-se a volúpia do recolhimento. Estremecia ao ruído de seus passos; depois, à sua presença, ia-se a emoção e nada mais lhe ficava que um grande espanto terminado em tristeza (FLAUBERT, 1979, p. 83).

Neste sentido, o autor revela que Emma sentia a necessidade de partilhar estes atravessamentos couraçados, que ele próprio considerava inteligíveis, impossível de se apreender com palavras, que se deslocavam e apareciam em outro lugar.

Flaubert narra que:

Desejava talvez fazer a alguém a confidência de todas estas coisas. Mas explicar um inexplicável mal-estar, que muda de aspecto como as nuvens e que se movem em turbilhão como vento? Faltavam-lhe, pois, palavras, ocasião e coragem (FLAUBERT, 1979, p. 35).

Flaubert sublinha os descaminhos de Emma, em que ela se mostra desejante “pelas suas excitações apaixonadas”, em detrimento da imersão no

mundo da literatura (FLAUBERT, 1979, p. 34).

É precisamente neste ponto que Rago (2016), salienta que Emma se comprazia sempre com a leitura, agarrando-a como tábua de salvação. Apesar de uma leitura bem variada, quase sempre sem qualidade, que não permitia distinguir os valores estéticos das obras.

Desta forma, a sede que Emma nutria pela literatura, se por um lado dava-lhe uma espécie de sobrevida, por outro, embotava-lhe a capacidade de discernir a realidade do imaginário, mostrando-se alguém que não tinha capacidade de usufruir da arte pela arte.

Rago (2016), analisa o tipo de leitora que Flaubert traz em *Madame Bovary* e conclui que, conforme os críticos, Emma destrói a obra de arte, porque faz uma apropriação muito utilitária, sendo assim, o valor estético da obra se perde, em função do valor de uso emocional. A autora acredita que Emma se apropria da obra em função do seu interesse narcísico. Em resumo, ela não sabia “ler” pois o fazia de forma muito utilitária.

Concordamos com Hossene que quando Flaubert deixa transparecer que as ideias desarvoradas que conduzem a vida de Emma, e faz com que ela tropece no casamento e na vida, tem fortes imbricações no tipo de literatura que ela se debruçou. “A dialética mito/esclarecimento e os padrões referentes aos papéis sexuais estão presentes na literatura lida por Emma” (HOSSENE, 2000, p. 30).

Ainda no convento, à noite, antes de dormir, a adolescente Emma sonhava. Vinham-lhe a memória fatos que saltavam das páginas dos livros:

O abajur do candeeiro pendurado à parede sobre a cabeça de Emma iluminava todas aquelas cenas mundanas, que passavam diante dela, umas após outras, no silêncio do dormitório, e o rumor longínquo de alguma carruagem que ainda rodava pelos bulevares (FLAUBERT, 1979, p. 33).

Apesar de Emma ser uma leitora contumaz, Rago (2016), acredita que a protagonista do romance *Madame Bovary* não consegue discernir a diferença de um grande autor, para outro autor, cuja literatura é pobre e inferior.

Esta é a grande crítica feita por Flaubert a respeito das leituras da qual se encantou sua heroína:

Tratava-se só de amores, de amantes de damas perseguidas que desmaiavam em pavilhões solitários [...] cavalos arrebatando todas as páginas [...] perturbações do coração, juramentos, soluços, lágrimas e beijos. [...]. Emma lera Paulo e Virginia, sonhara com a

cabana de bambus, com o preto Domingos, com o cão fiel e, principalmente, com a doce amizade de algum irmãozinho, que lhe colhesse frutos maduros em árvores mais altas que campanários ou que corresse descalço pela areia, para lhe trazer um ninho [...]. Durante seis meses, aos quinze anos Emma sujou as mãos no pó dos gabinetes de leitura. Mais tarde, com Walter Scott, apaixonou-se por coisas históricas, sonhou com armários, sala de guarda de menestréis. Quisera viver nalgum velho solar, como aquelas castelãs de corpetes compridos que, sob os ornatos das ogivas, passavam os dias com o cotovelo apoiado ao peitoril e o queixo na mão, à espera de ver surgir do extremo horizonte algum cavaleiro de pluma branca, galopando num cavalo preto. Por este tempo teve verdadeiro culto por Maria Stuart e veneração entusiástica pelas mulheres ilustres ou infelizes. Joana d'Arc, Heloísia, Inês Sorel, a bela Ferronnière e Clemência Isaura surgiram-lhe como meteoros, da imensidade tenebrosa da história, onde sobressaíram aqui e acolá, porém mais perdidas na sombra, e sem a menor relação entre si; São Luís com o seu carvalho, Bayard moribundo, algumas atrocidades de Luís XI (FLAUBERT, 1979, p. 26).

Segundo Flaubert, bem mais tarde, já depois de casada, Emma continuava a devorar literatura, até mesmo na hora da mesa, fazia as refeições ao lado dos seus dois companheiros: os livros e Charles:

Assinou a *Corbeille*, jornal de senhoras, e o *Silfo dos Salões*. Devorava, sem perder uma palavra, todas as notícias das primeiras representações, das corridas e das sessões de gala, interessando-se pela estréia de uma cantora e pela abertura de uma casa de modas. Estava a par do último figurino, sabia o endereço das melhores costureiras e quais os dias de passeio ou de ópera. Estudou Eugênio Sue, descrições de mobiliário; leu Balzac e George Sand, procurado satisfações imaginárias para os seus apetites pessoais. Até para a mesa levava o livro, do qual ia virando as folhas, enquanto Charles comia e conversava (FLAUBERT, 1979, p. 47-48).

Compreendemos que ao unir sua heroína com Charles Bovary, Flaubert faz enuncia Emma desejosa em relação ao casamento, como um grande cenário devida amorosa e deslumbrante. Não conseguindo responder aos eflúvios do coração de Emma, a mãe de Charles fora chamada para intervir na vida do casal. Flaubert demonstra os conselhos e as providências convencionadas:

- Ah! Ela se ocupa? Em que? Em ler romances, maus livros, obras contra a religião, em que se zomba dos padres com discursos tirados de Voltaire. Mas tudo tem um fim meu filho, e quem não tem religião termina sempre mal. Ficou, daí, resolvido que seria vedada a Emma a leitura de romances. A empresa não seria nada fácil. A boa senhora encarregou-se dela: quando passasse por Ruão, iria pessoalmente ao livreiro e dir-lhe-ia que Emma suspendera as assinaturas. Não seria o caso de avisar a polícia, se o **livreiro insistisse na sua função de envenenador?** (FLAUBERT, 1979, p. 97) (grifo nosso).

No enredo romanesco, Emma não é adúltera de saída. O desejo por uma experiência amorosa diferente, a conduz ao adultério, que vem depois, diante de sucessivos fracassos das tentativas de um matrimônio feliz.

Para dar conta dos devaneios desta personagem, Flaubert utiliza uma linguagem que não é retilínea nem transparente, e faz vários desvios para falar das frustrações que se multiplicam, pondo a vida em deriva.

Uma das grandes frustrações que fez Emma mergulhar em amargura foi o nascimento de Bertha. Emma sonhava e desejava um menino, cujas justificativas Flaubert nos apresenta da seguinte forma:

Desejava que fosse um menino, havia de ser forte e moreno e chamar-se-ia Jorge; Esta ideia de ter um filho varão era como que a desforra, em esperança, de todas as suas impotências passadas. Um homem, ao menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e gozar dos prazeres mais raros. Uma mulher anda continuamente rodeada de empecilhos. Inerte e ao mesmo tempo flexível, tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei. A sua vontade, como o véu de um chapéu preso pelo cordão, flutua a todos os ventos; e há sempre algum desejo que arrasta e alguma conveniência que detém (FLAUBERT, 1979, p. 71).

O nascimento do rebento dos Bovary é narrado por Flaubert, no momento em que Charles se dirige a Emma: “é uma menina. Ela virou a cabeça para o outro lado e desmaiou”(FLAUBERT, 1979, p. 70).

É neste inconformismo em relação à vida que Emma interroga todos os personagens que com quem dialoga: seus amantes, Léon e Rodolphe, Charles, seu marido, e até mesmo Bertha, sua filha.

Enfim, Emma vai resvalando de desejo em desejo, deambula até a morte, sem que todos estes fossem capazes de atender à sua demanda de amor.

Titan Jr. (2010), observa que Emma é camponesa demais, tosca demais, às vezes de uma brutalidade, pouco condizente com o perfil de uma heroína um pouco mais arrematada, mas sobre tudo, ela é provinciana, e praticamente não sai do ambiente rural onde nasceu.

Flaubert deixa claro que Emma ocupa um lugar de centralidade no romance, e que aos poucos tudo passa a girar em torno dela; vai empurrando os outros personagens para a sombra, ao acanhamento.

Emma é o motor do romance, e o que move Emma é uma espécie de paixão que aos poucos vai cobrando autonomia, ao passo que procura por satisfação

amorosa vicária, inventando cenários para si mesma e criando identidade que se adequa ao novo perfil. Ser apenas esposa do médico local era insuficiente.

Como enfatiza Titan Jr., Emma vai se imaginar como heroína de romance sentimental, nas terras altas escocesas, navegando pelos canais de Veneza ou ainda num harém oriental. Ela vai construir cenários e identidades sucessivas nos quais, de forma virtual ou vicariamente poderia se saciar.

Este modo de funcionamento da paixão, em Emma mais tarde ganhou o nome de síndrome patológica de bovarysismo<sup>8</sup>.

### 1.2.1 Da vida de casada: as frustrações amorosas

Não dura muito para que as frustrações do casamento de Emma Bovary logo se tornassem reais. Inicialmente, Emma pensava que afinal aqueles eram os mais belos dias da sua vida, a lua de mel, como diziam. Conforme narrativa de Flaubert (1979, p. 34): “para lhe saborear a doçura teria sido preciso sem dúvida, viajar-se por países de nomes sonoros, onde as manhãs das noites são cheias das mais suaves indolências”.

Como se fosse um golpe desferido contra os sonhos nutridos com o matrimônio, Flaubert põe na boca de Emma, palavras que sugerem arrependimento e decepção: “Meu Deus, por que me casei?” (FLAUBERT, 1979, p. 38).

O termômetro que Emma utilizava para mensurar o nível amoroso no casamento, balizar seus sentimentos, e de igual forma, as questões mais profundas da vida eram aquelas ditas pela literatura, conforme descreve Flaubert:

Antes de se casar, julgara sentir amor, mas, como a ventura resultante desse não aparecia, com certeza se enganara, pensava ela. E procurava saber qual era, afinal, o significado certo, nesta

---

<sup>8</sup> Em termos psicológicos, obovarysismo consiste em uma alteração do sentido da realidade, na qual uma pessoa possui uma deturpada autoimagem, na qual se considera outra (de características grandiosas e admiráveis), que não é. Em termos mais gerais, obovarysismo faz referência ao estado de insatisfação crônica de um ser humano, produzido pelo contraste entre suas ilusões e aspirações (que geralmente são desproporcionadas tendo em conta suas próprias possibilidades) e a realidade frustrante<sup>1</sup>. Pode ser caracterizada como uma forma demitomania. Essa designação de uma condição psicológica foi introduzida pelo filósofo francês Jules de Gaultier<sup>1</sup>, em seu estudo *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892), no qual se refere ao romance Madame Bovary de Gustave Flaubert, de 1857, principalmente em sua protagonista, *Emma Bovary*, que se converteu no protótipo da insatisfação conjugal. Ainda que o termo "bovarysismo" não seja reconhecido por alguns dicionários, este possui um uso relativamente frequente em obras ensaísticas, além de figurar em dicionários de psicologia. Informações: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bovarysismo>>.

vida, das palavras ‘felicidade’, ‘paixão’, ‘embriaguez’ **que nos livros pareciam tão belas**(FLAUBERT, 1979, p. 30)(grifo nosso).

Dito de outra forma, era Charles motivo das muitas decepções. Emma se enganou com o homem com quem se casara e, “Charles já não lhe parecia mais amoroso nem agitado”(FLAUBERT, 1979, p. 37).

Flaubert faz Emma se questionar e colocar em xeque certezas teóricas, que segundo sua conclusão, não se sustentava na vida prática ao lado de Charles: “à proporção que ela o encarava (Charles) a monotonia daquele espetáculo bania-lhe pouco a pouco do coração toda espécie de entretenimento”(FLAUBERT, 1979, p. 188). Mas, novamente, ela encontra em Yonville uma outra compensação, que é Léon, um jovem escrevente, estudante de Direito, com quem compartilha o gosto pelos romances .

Léon apaixona-se logo por Emma, que não esconde seu interesse pelo rapaz, prodigando-lhe presentes e fazendo passeios juntos, às vistas de todos.

Embora Charles permaneça indiferente ao enamoramento de sua mulher com o jovem Léon, segundo Flaubert as falácias se espalham:

A senhora Tuvache, mulher do prefeito, declarou diante de sua criada que a senhora Bovary se comprometia, [e mais:] por que a mulher do médico, dava ao escrevente tais generosidades? O fato pareceu divertir e todos pensaram definitivamente que ela devia ser sua amiguinha(FLAUBERT, 1979, p. 109, 77).

As frustrações viriam mais tarde. Enquanto isso, num jogo de provocação e sedução, Emma enredava-se a si e a Léon numa mistura de desejo e culpa, de aproximações e afastamentos, em que os dois, ao mesmo tempo, gozavam e sofriam, como narra Flaubert: “Ele se torturava para descobrir como poderia fazer-lhe sua declaração; e, sempre hesitando entre o temor de desagradar-lhe e a vergonha de ser tão pusilânime, chorava de desânimo e de desejo”(FLAUBERT, 1979, p. 118).

As oscilações de Emma transpareciam de forma difusa. Quanto mais o desejo por Léon crescia, mais virtuosa queria parecer, numa espécie de disfarce.

Emma parecia travar uma luta contra seus desejos cada vez mais intensa. Já não conseguia controlar suas paixões e seus sentimentos eram extremamente confusos: “mais Emma percebia seu amor, mais o recalcava, a fim de que ele não se evidenciasse e para diminuí-lo [...] não conseguia frear seus sentimentos nem abdicar de sua paixão”(FLAUBERT, 1979, p. 84).

Em determinado momento, Emma sai em defesa do marido que havia sido humilhado por um colega de profissão. Em agradecimento, Charles a beija e chora. Flaubert diz que ela teve vontade de espancá-lo: “- Que pobre diabo! Que pobre diabo! - dizia ela em voz baixa, mordendo os lábios. Sentia-se de resto cada vez mais irritada”(FLAUBERT, 1979, p. 26).

Gradativamente, Emma também se decepciona com o amante Léon. Aqueles encontros amorosos inicialmente esporádicos, e que depois tornaram-se frequentes, rotineiros, já não possuíam os mesmos encantos. Insatisfeita, Emma começa a convencer-se de que também deveria abandoná-lo:

Acabava de partir, desesperada. Agora o detestava. Aquela falta de palavra ao encontro parecia-lhe um ultraje e ela procurava outras razões ainda para se desligar dele. Ele era incapaz de heroísmo, fraco, banal, mais brando que uma mulher(FLAUBERT, 1979, p. 210).

Flaubert (1979), expõe o comportamento absolutamente sedutor e desvairado de sua heroína, feito de escolhas fugidias e erráticas. As atitudes dramáticas que exigiam a apreciação do público, desembocam na infelicidade de Emma, ao passo que nada dessedentava-lhe; a vida parecia estar marcada pela existência de um vazio que nunca era preenchido, e jamais saciado.

Segundo narrativa de Flaubert:

Não era feliz, nunca o fora. De onde vinha, pois aquela insuficiência da vida, aquele apodrecimento instantâneo das coisas em que apoiava? Mas se existia, fosse onde fosse, um belo e forte uma natureza valorosa, cheia ao mesmo tempo de exaltação e de requintes, um coração de poeta com forma de anjo, lira com cordas de bronze, desferindo para o céu epitalâmios elegíacos, por que acaso não encontraria ele? Que impossibilidade! Nada, afinal, valia a pena procurar-se; tudo mentia! Cada sorriso ocultava um bocejo de enfado, cada alegria uma maldição, todo prazer o seu desgosto, e os melhores de todos os beijos não deixava nos lábios senão uma irrealizável ânsia de voluptosidades mais intensas(FLAUBERT, 1979, p. 212).

A fugaz felicidade de Emma, parecia se sustentar naquilo que era efêmero, que se deteriorava muito rapidamente. Flaubert (1979, p. 37), narra que: “contudo, segundo teorias que ela tinha por boas, quis entregar-se ao amor”.

Para Emma tudo deveria ser uma eterna celebração. A vida e as paixões seriam uma via de mão única.

### 1.2.2 Das paixões e das celebrações da vida

Segundo Flaubert: “objetou a Sra. Bovary. Não! Porque bradar contra as paixões? Não são a única coisa bela que há sobre a terra, a origem do heroísmo, do entusiasmo, da poesia, da música, das artes, de tudo, enfim?”(FLAUBERT, 1979, p. 109).

O modo de viver de Emma, segundo Flaubert, extravasa em paixões. Em muitos momentos de mornidão da vida de casada, somente após os encontros amorosos com Léon, o ânimo assomava-se novamente ao coração de Emma:

Emma era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas a vaga, ‘ela’ de todos os volumes e versos. Achava-lhe nos ombros a cor de âmbar da ‘odalisca no banho’; tinha o colete pontiagudo das castelãs feudais; assemelhava-se também à ‘mulher pálida de Barcelona’, mas erasobretudo anjo!(FLAUBERT, 1979, p. 198).

A forma com que Emma lidava com a paixão. Flaubert diz da paixão que acudia o coração de Emma por Léon, como se ela tomasse a dianteira, como se amasse como o faz um homem, de tal forma a sufocar a relação. Dito de outra forma, era uma paixão intransigente, que estava sempre a interrogar o outro:

Era forçoso que Léon lhe contasse tudo que fizera, desde a sua última entrevista. Pediu versos, para ela, um poema de amor em sua honra. Léon não conseguiu jamais achar rima do segundo verso e acabou por copiar o soneto de um álbum. Fê-lo menos por vaidade do que com o fito de lhe agradar. Não discutia as ideias dela e aceitava-lhe todos os gostos; ele era mais amante dela do que o era sua. Emma dizia palavras ternas acompanhadas de carícias que lhe arrebatavam a alma. Onde aprendera aquela corrupção, quase imaterial à força de ser profunda e dissimulada?(FLAUBERT, 1979, p. 207).

Mas o destino não deixa de providenciar novas aventuras para nossa heroína. Rodolphe Boulanger, que morava num castelo recém-adquirido nas proximidades da vila, leva um campônio para consultar-se com Charles, e aproveitado o momento, resolve seduzi Emma.

A aproveitando-se de um comício que se realizava em Yonville, Rodolphe aproxima-se de Emma com frases insinuantes, fazendo-se de amargurado e precisando de conforto: “Sim! Tantas coisas me faltaram! Sempre sozinho! Ah! Se tivesse tido uma finalidade na vida, se tivesse encontrado um afeto, se tivesse encontrado alguém”(FLAUBERT, 1979, p. 100).



Ao final do comício Rodolphe já havia conseguido realizar parcialmente seu intento e, segurando as mãos de Madame Bovary, dizia: “- Oh! Obrigado! A senhora não me repele! A senhora é boa! Compreende que lhe pertencço! Permita que a veja, que a contemple!”(FLAUBERT, 1979, p. 113).

Após um período de ausência estratégica, ele volta a visitar a casa de Emma e, propondo um passeio a cavalo, que é incentivado pelo próprio Charles, Rodolphe finalmente consegue que ela se entregue: “em prantos, com um longo frêmito e escondendo o rosto, ela se abandonou”(FLAUBERT, 1979, p. 117). Depois, como se estivesse, finalmente, realizando as fantasias da puberdade,

**Lembrou então as heroínas dos livros que lera** e a legião lírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como uma parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejara ser (FLAUBERT, 1979, p. 122)(grifo nosso).

Como num grito de vitória, dizia para si mesma: - “tenho um amante! Um amante! - deleitando-se com essa ideia, como se fora uma nova puberdade que lhe sobreviesse”(FLAUBERT, 1979, p. 122).

Flaubert acrescenta que “em consequência de suas relações amorosas, a Sra. Bovary mudou de conduta. Seu olhar se fez mais ousado, mais livres as palavras” (FLAUBERT, 1979, p. 144).

A partir de então, os encontros multiplicaram-se: “na casa de Rodolphe ou mesmo, à noite, sob o caramanchão da casa de Emma, **quando Charles já dormia**”(FLAUBERT, 1979, p. 127)(grifo nosso).

Para visitá-la, Rodolphe jogava um punhado de areia nas venezianas. Ela se erguia, sobressaltada. Mas, algumas vezes, era preciso esperar, pois Charles tinha a mania de tagarelar n canto do fogo, e não acabava mais. Ela se consumia de impaciência; se os olhos o pudessem, tê-lo-iam feito saltar pela janela. Por fim ela começava sua toailete noturna. Tomava, depois, **um livro e continuava ler, muito tranquila, como se a leitura lhe agradasse**. Mas Charles, já na cama, chamava-a para deitar:

- Venha, Emma. Está na hora.

- Sim, já vou - respondia ela.

Entretanto, como a luz das velas o ofuscava, ele se voltava para a parede e adormecia. Ela escapulia, então, retendo o fôlego, sorridente, palpitante [...]. Rodolphetinha uma ampla capa, com que lhe envolvia o corpo inteiro e, passando-lhe o braço pela cintura, levava-a sem falar para o fundo do jardim. Era no caramanchão, no mesmo banco rústico onde outrora Léon a olhava tão amorosamente, durante as tardes de verão. Agora, ela nem se lembrava dele(FLAUBERT, 1979, p. 144, grifo nosso).

Convencida, Emma fala de sua paixão por Rodolphe com palavras absolutamente comprometedoras: “[...] há mulheres mais belas, masse amar-te melhor! Sou tua serva e tua concubina! Tu és meu rei, meu ídolo! Tu és bom, és belo, és inteligente, és forte!”(FLAUBERT, 1979, p. 144).

O discurso amoroso de Emma avança em direção aos aspectos mais sentimentais da vida do amante. Rodolphe sente-se sufocado.

Aliás, ela tornava-se bem sentimental [...], falava-lhe de sua mãe e da mãe dele. Rodolphe a perdera havia vinte anos. Emma, contudo, consolava-o com **linguagem afetada** como se teria feito com um menino abandonado e dizia-lhe mesmo às vezes, olhando a lua: ‘- Tenho a certeza de que, lá em cima, elas aprovam nosso amor’(FLAUBERT, 1979, p. 185) (grifo nosso).

Mas, a aprovação das matriarcas imaginadas por Emma, não foi suficiente, e Rodolphe, já cansando da relação, tornou-se indiferente: “o grande amor de ambos em que ela vivia mergulhada, parecia diminuir como a água de um rio que era absorvida em seu próprio leito, e ela percebeu o lodo”(FLAUBERT, 1979, p. 186).

Completamente a deriva, após vários aborrecimentos com Charles e discussões com a sogra, Emma busca juntamente com Rodolphe um plano de fuga. Iria abandonar o lar em busca de novas aventuras:

- Que havemos de fazer? Que queres tu?  
 - Leva-me contigo. Rapta-me! Oh! Eu te suplico! E beijava-o na boca, para obter dele o consentimento inesperado que surgiu num beijo.  
 - Mas objetou Rodolphe.  
 - E a tua filha?  
 Ela pensou um instante e respondeu: - levamo-la conosco!  
 - Quando estivermos na diligência! Que tal! Já pensaste nisso? Será possível? Tenho a impressão de que, quando a carruagem partir, será como se subíssemos num balão, como se nos elevássemos às nuvens. Sabes que conto os dias? E tu - também contas?  
 (FLAUBERT, 1979, p. 146).

De forma fantasmagórica, Flaubert descreve como seria o novo lar dos dois amantes e o viver de harmonia, e extrema felicidade:

Era ai que iam viver. Habitariam uma casa baixa, de teto chato, à sombra de uma palmeira, no fundo de um golfo, à beira-mar. Passeariam de gônoda, balançar-se-iam em rede. Sua existência seria fácil e ampla como suas vestes de seda, quentes e estreladas como as noites suaves que iriam contemplar. E, enquanto isso, no esplendor deste porvir comque ela sonhava, nada de particular adviria: os dias, todos eles magníficos, seriam iguais como ondas. E aquilo tudo bailava - harmonioso, azulado, coberto de sol, no horizonte infinito (FLAUBERT, 1979, p. 147).

Estabeleceram o prazo de um mês para os preparativos. A fuga se daria no mês de agosto, e tinha por destino algum lugar na Itália. “Partiriam de Yonville como para fazer compras em Ruão”. De lá iriam até Paris, para depois se deslocar para Marselha, passando pela estrada de Gênova, até o destino final. Quanto a Bertha, “[...] nunca se cogitou da pequena. Rodolphe evitava tocar no assunto. Ela (Emma)mesmatalvez nem pensasse nisso” (FLAUBERT, 1979, p. 148).

Rodolphe dava sinais claros de arrependimento, e demonstra querer desistir do plano. Primeiro, pede mais duas semanas para os preparativos, alegando precisar “concluir alguns negócios”, depois pediu mais quinze dias, dizendo estar doente. Passou todo o mês de agosto, forçando-os a remarcar a “fuga para o dia 4 de setembro, uma segunda-feira, irrevogavelmente” (FLAUBERT, 1979, p. 148).

Finalmente, Rodolphe desistiu. Escreveu uma carta de despedida: “Coragem, Emma! Coragem! Não queria fazer a desgraça da tua existência [...]” É o fim e, após ler a carta:

‘Estarei longe quando você ler estas tristes linhas’. [...] Emma não se conteve mais [...] abriu-a e, como se houvesse atrásde si um pavorosoincêndio, pôs-se a fugir em direção ao quarto, esbaforida. Encontrou Charles de passagem, que lhe falou. Ela não ouviu, porém continuou a subir as escadas num tropel, ofegante, atônita, ébria, segurando sempre aquela horrível folha de papel (FLAUBERT, 1979, p. 153).

Parece-nos que o desejo de suicídio é marcado a partir da leitura da Carta de despedida de Rodolphe. Emma, por um momento, pensou em por fim a sua vida, porém, Charles a salvou:

Lançou os olhos em volta, no desejo de que a terra desmoronasse. Por que não daria fim a tudo? Que assustava, ainda? Era livre, podia fazê-lo. Avançou e olhou a calçada, dizendo consigo mesma:  
- Vamos, vamos!  
O raio luminoso que vinha diretamente de baixo atraía para o abismo o peso de seu corpo. Parecia-lhe que o solo da praça, oscilando, subisse pelas paredes, e que o sobrado se inclinasse à maneira dum navio que joga. Emma sustinha-se na beira, quase pendurada, rodeada pelo vácuo. O azul do céu empolgava-a, o ar circulava-lhe na cabeça oca; nada mais teria de fazer senão ceder, deixar-se levar; [...].  
- Emma! Emma! - gritou Charles. Ela se deteve(FLAUBERT, 1979, p. 153-154).

Mas também por Charles, ficou sabendo que Rodolphe iria viajar sozinho. E enquanto estava na mesa, “De repente, um tálburi azul passou, rápido pela praça, Emma soltou um grito e caiu ao solo, de bruços” (FLAUBERT, 1979, p. 155).

Foi uma cena típica dos grandes clássicos da histeria. A partir daí, Emma adoeceu, e um sofrimento atroz a paralisava quase que completamente.

“Durante quarenta e três dias Charles não se afastou [...], pois ela não falava, não ouvia nada e parecia mesmo não sofrer, como se seu corpo e sua alma descansassem juntos de todas as suas agitações”(FLAUBERT, 1979, p. 157).

Emma se faz de morta para o mundo que a rodeia, para o marido, para a filha, para tudo. Duas coisas a manteve viva: os cuidados de Charles e as fantasias dela, que permaneciam no recôndito de seu ser, mesmo durante curto período de fé religiosa.

Quando se ajoelhava no genuflexório gótico, dirigia ao Senhor as mesmas palavras de suavidade que murmurava outrora ao amante nas efusões do adultério. Era para provocar a fé; mas nenhum deleite descia dos céus e ela levantava-se novamente, com os membros cansados, com um vago sentimento de um imenso logro (FLAUBERT, 1979, p. 161).

Esta falta de discernimento, este dizer infantil, este modo de viver errante, fazia Emma transitar entre ambientes tão distintos, sem o menor constrangimento. Do quarto de hotel onde sussurava palavras frívolas aos ouvidos do amante, ao santuário onde dobrava os joelhos na tentativa de fazer orações ao Senhor.

### **1.2.3 Da morte de Emma Bovary: o fim da errância**

No capítulo oitavo da terceira parte do romance, Flaubert dá indícios de que uma grande tempestade se aproxima. Emma está prestes a tomar uma decisão das mais drásticas. Logo após sair palácio de Rodolphe. Aturdida, completamente fora si, a nossa heroína deambulava, caminhava trôpega, prestes a fazer o fechamento da sua errante história.

Emma endivida-se com aquisição de roupas, móveis e outros bens supérfluos, o que ocasionou a penhora de todos os bens dos Bovary, frutos de um proceder descomedido e de desejos por possuir coisas para além de suas reais necessidades.

Emma mostrou-se estóica no dia seguinte, quando o oficial de justiça Hareng se lhe apresentou em casa duas testemunhas para lavra o ato de penhora. Começaram pelo gabinete de Bovary (o marido que era médico) e não inscreveram a cabeça frenológica, por a considerarem “instrumento de sua profissão; mas arrolaram na cozinha os pratos, as panelas, as cadeiras, os castiçais, e no quarto

de dormir todas as bugigangas das prateleiras. Examinaram-lhe as saias, a roupa branca, o quarto de vestir; e a sua existência, incluindo os recantos mais íntimos, foi como um cadáver que se autopsiasse, exposta sem recato aos olhares daqueles três homens (FLAUBERT, 1979, p. 220).

Sem sucesso, Emma sai em busca de todos os banqueiros para pedir empréstimos. “[...] e aos que encontrou pediu dinheiro, protestando que precisava muito dele e que restituiria. Alguns lhe riram na cara; todos lho recusaram” (FLAUBERT, 1979, p. 121).

Emma então lembrou-se de Léon: “mais uma razão para intentar alguma coisa; era impossível que não se pudesse obter 3.000 francos. Além disso, Léon podia ficar responsável por ela. [...] Fui à casa de três pessoas... inutilmente!”, disse Léon (FLAUBERT, 1979, p. 121).

Em total desespero, Emma procura por Rodolphe, e com um discurso bem sedutor, busca ajuda financeira: “- Pois bem! Estou arruinada Rodolphe! E tu vai emprestar-me 3.000 francos. [...] Não os tenho minha querida senhora”(FLAUBERT, 1979, p. 121). Ao ouvir as frias palavras do amante de que não podia ajudar-lhe, ela faz discurso em forma de desabafo em tom dramático, enviesado por decepções, relembrando as juras de amor outrora feitas entre os dois.

Mas eu ter-te-ia dado tudo, teria vendido tudo! Teria trabalhado com as próprias mãos, teria mendigado nas estradas, por um sorriso, por um olhar, por te ouvir dizer: ‘obrigado’ e tu te conservas aí tranquilamente na poltrona, como se não tivesses feito sofrer bastante! Sem ti, fica-o sabendo, teria podido viver feliz! Quem te levou a isto? Era alguma aposta? E contudo amavas-me, dizias tu... E ainda a pouco Era preferível que me tivesses posto fora! A fora! Ainda tenho as mãos quentes dos teus beijos, e aqui está no tapete o lugar onde tu me juraste de joelhos uma eternidade de amor. E fizeste-me acreditar durante dois anos, arrastaste-me no sonho mais esplêndido e suave! [...] E os nossos projetos de viagem, lembra-te? Oh! A tua carta, a tua carta, que despedaçou meu coração! E pois quando volto a vê-lo, a ele, que é rico, feliz, livre! Para lhe implorar um auxílio que qualquer me prestaria, suplicante e trazendo-lhe toda a minha ternura, ele me repele, porque isso lhe custava 3.000 francos (FLAUBERT, 1979, p. 232).

Um das cenas mais dramáticas do romance é narrada por Flaubert o momento em que Emma sai da casa de Rodolphe. Em pura alucinação, perdida, tentando achar o caminho de casa.

Emma saiu. As paredes tremiam, o teto esmagava-a; e tornou a percorrer a extensa aléia, tropeçando os montões de folhas secas que o vento dispersava. Afinal, chegou à valeta ao pé da

cancela e quebrou as unhas de encontro à fechadura, tal a pressacomque queria abri-la. Depois, cem passos mais adiante, esbaforida, prestes cair, parou. E, então, voltando-se, olhou mais uma vez o impassível castelo, com o parque, o jardim, os três pátios e todas as suas janelas da fachada. Permaneceu perdida de pasmo, não tendo já consciência de si, senão pelo bater das suas artérias, que julgava ouvir escaparem-se-lhe, como música ensurdecadora que enchesse os campos. O solo, debaixo dos pés, era mais movediço que uma onda, e os valados pareciam-lhe imensas vagas escuras, num cachoar contínuo. Tudo quanto tinha na cabeça de reminiscências, de ideia, se lhe escapava de uma vez, como as mil peças de um fogo de artifício. Viu seu pai, o gabinete de L'Heureux, o seu quarto, outra paisagem. A loucura invadiu-a, teve medo e afinal conseguiu retomar posse de si, de maneira confusa, porque não se lembrava da causa do seu horrível estado, quer dizer, da questão do dinheiro. Não sofria senão no seu amor, e conhecia que a alma a abandonava por essa recordação, como os feridos, ao agonizar, sentem que a existência se lhes vai pela chaga que sangra (FLAUBERT, 1979, p. 233).

Mas Emma não toma o caminho de casa. Completamente alucinada, desvia-se, segue outro rumo, pois naquela noite, selaria seu destino final. Flaubert descreve este momento composto por cenas fantasmagóricas de difícil apreensão:

A noite caía, gralhas voavam. De repente parecia-lhe que via glóbulos brancos de cor de fogo estalarem no ar como bolasfulminantes, achatando-se, rodopiando, rodopiando, para afinafundirem na neve, entre os galhos das árvores. No meio de cadaum deles, a figuradeRodolphe aparecia. Multiplicavam-se, aproximavam-se-lhe, penetravam-na e, depois de tudo, desapareciam. Ela reconheceu as luzes das casas, que brilhavam ao longe do nevoeiro. Então a sua situação como um abismo, deparou-se-lhe. O peito arfava-lhe como se fosse despedaçar-se. Depois, num arrojo, de heroísmo que a tornou quase jovial, desceu a encosta a correr, atravessou a pranchadas vacas, a alameda, o mercado, e chegou à farmácia de Homais (FLAUBERT, 1979, p. 233).

Em meio a escuridão da noite, Emma sai em busca de um outro tipo de veneno para si. Vai em direção a farmácia do Sr. Homais. Mas, ao ser interpelada pelo funcionário, argumentou que era para os ratos que tanto incomodava e não a deixava dormir.

Curiosamente, “cafarnaum” - (desordem) -, era a palavra que se lia no rótulo da chave que dava acesso ao compartimento onde se achava o pó venenoso. Uma espécie de armário onde o farmacêutico Homais acondicionava vários tipos substâncias para manipulação.

Seguida por Justino (o funcionário da farmácia), Emma entrou no compartimento, destampou um frasco azul, toma nas mãos um punhado do pó

branco e imediatamente se põe a comê-lo. Depois segue o caminho de casa.

De início Emma se recusa a explicar para Charles o que aconteceu, por onde andou, quais decisões havia tomado. A semelhança do que fez o amante Rodolphe ao desistir do plano de fuga, Emma tomou a pena, escreveu um carta para o marido, com a seguinte recomendação:

“- Lê isto amanhã; daqui até lá, peço-te que não e perguntas nada! Absolutamente nada! [...]” (FLAUBERT, 1979, p. 234).

A partir de então, Emma passa a sofrer as agonias da morte, muito diferente do que ela imaginava. Gradativamente o veneno começa a fazer efeito: sede, falta de ar, náusea, frio, vômitos.

Sobre sua própria morte, Emma faz uma avaliação muito aquém do que realmente iria acontecer. Como em tantos outros episódios, o errar parece ilustrar os inúmeros equívocos que se seguem a longo da curta vida de Emma Bovary.

Da morte, imaginava algo rápido e o fim de todos os problemas. “- ah! A morte é bem pouca coisa, pensava ela: vou dormir e tudo estará acabado!” Dizia ela em seu leito fúnebre (FLAUBERT, 1979, p. 234).

No relato de Flaubert Charles se via atônito, assustado, sem saber o que estava acontecendo com a mulher, sem saber o que fazer, nem dizer, permanecia estático.

Em momentos que esboçou algum tipo de reação, tenta ajudá-la, mas recua ante aos protestos de Emma que começa a gemer, “[...] sacudiam-lhes os ombros grandes arrepios e tornou-se mais branca que o lençol em que cravava as unhas. O pulso irregular era agora quase insensível” (FLAUBERT, 1979, p. 235).

Nos momentos que antecedem a morte de Emma Bovary, a densa narrativa de Flaubert ganha um tom sacro, como se um quadro retirado dos evangelhos sinóticos: “tenho sede”; “gotas de suor banhava-lhe o rosto”; - Ah! É horrível meu Deus!”, dizia Emma (FLAUBERT, 1979, p. 235).

Finalmente, diante da cena de Charles impotente ajoelhado ao pé da cama, Emma pediu para que se lesse a carta. “Ele correu para a secretária, quebrou o lacre e leu em voz alta: ‘não acuse ninguém [...]’” (FLAUBERT, 1979, p. 235). Em poucas linhas Emma dizia ter ingerido um pó venenoso conhecido pelo nome de arsênico.

- Como?!... Socorro! [...] envenenada! Envenenada!” (idem). Grita Charles enlouquecido. Desorientado, balbuciando, preste a cair.

Charles girava sem cessar pelo quarto; tropeçavam os móveis, arrancava os cabelos, e o farmacêutico jamais julgou que pudesse haver espetáculo tão medonho (FLAUBERT, 1979, p. 236).

Esbaforido, Charles tenta encontrar respostas no dicionário de medicina; manda chamar o Dr. Canivet, o Dr. Larivière e o farmacêutico. Se desespera, chora, soluça. Tudo inútil, não havia nada mais que se pudesse fazer!”- Não chores! - disse ela. -Em breve deixarei de te atormentar” (FLAUBERT, 1979, p. 236).

Em seu pensamento errático, Emma julgara ter posto fim a tudo, restando-lhe ainda alguns acordes, algo familiar que viria de algum lugar distinto no momento da travessia.

Emma sonhava haver terminado com todas as traições, baixezas e inúmeras ansiedades que a torturavam. Já não odiava ninguém, **Rodolphe e outros tantos desafetos**: uma confusão de crepúsculo empenava-lhe o pensamento e, de todos os ruídos da terra, não ouvia senão o intermitente lamento do seu pobre coração, meigo e indistinto, como o último eco de uma sinfonia longínqua (FLAUBERT, 1979, p. 236) (grifo nosso).

Mas antes de haver terminado tudo, Emma pediu para ver a filha Bertha pela última vez. A filha se recusa ir aos braços da mãe, pois tem medo da sua aparência. Titan Jr. (2010.), acrescenta que a paixão da Emma na cena final alimenta a si própria, dispensa neste momento extremamente paradoxal a presença física, concreta dos seus objetos.

Ali a paixão se move sozinha e já não precisa de Léon, de Rodolphe, de Charles Bovary, nem tão pouco de Bertha. Não precisa de mais nada. Ela já estava numa espécie de uma moto-contínua que só a morte vem interromper.

A dramaticidade segue nossa heroína até o final. Na cena da morte, Emma Bovary aparece inteira diante da genial narrativa de Flaubert. “Depois, começou a gritar horrivelmente. Amaldiçoava o veneno, injuriava-o, pedia que se apressasse e repelia com os braços inteiriçados tudo o que Charles mais agonizante que ela, queria obrigá-la a tomar” (FLAUBERT, 1979, p. 237).

De repente a casa dos Bovary está cheia. Os vizinhos e todo o povo das redondezas. O quarto tomado por “solenidade lúgubre”. Charles a segurar a mão de Emma, estremece a cada batida do frágil coração da esposa; o padre com suas orações “[...] às vezes tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas que tangiam como dobres de finados” (FLAUBERT, 1979, p. 241).

Neste momento, Flaubert desliza cena para fora do quarto, tudo se apagou



diante de Emma. No fundo, surge: uma voz rouca vindo da rua que a captura. Em seu último suspiro, aquela parece desejar embalar a passagem da nossa heroína. “Muitas vezes, dum belo dia o calor faz que as moças sonhem com o amor” (FLAUBERT, 1979, p. 242).

Emma ainda consegue se erguer um pouco da cama. Mesmo fraca, desfigurada, parece reconhecer aquela voz que fazia vibrar as palavras, eco dum cântico enigmático de ceifa, dos sulcos aberto sob o seio da terra, de morte.

Para colher, diligentemente, as espigas que a foice vai ceifando. Nanette vai-se inclinando-se sobre os sulcos que vão ficando. Emma grita, agora reconhece a voz, não há dúvidas: - o cego! (FLAUBERT, 1979, p. 242).

Ouve-se o riso de Emma: “[...] frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro. Nesse dia tanto ventou, que a saia curta voou!” (FLAUBERT, 1979, p. 242).

Este mesmo cego já havia cantado esta mesma canção aos ouvidos de Emma em outras ocasiões, especialmente depois dos encontros amorosos com Léon. O cego aparecia do nada e provocava em Emma sensações estranhas de [...] cada vez mais frio nos pés e a morte na alma (FLAUBERT, 1979, p. 200).

Novamente, aquela voz rouca lhe soa familiar e canta novamente um ritual de passagem. Emma corresponde: uma forte convulsão faz Emma soltar seu corpo de volta à cama. “todos se aproximam. Emma não existe mais” (FLAUBERT, 1979, p. 200).

Estranhamente Llosa vai dizer que “embora morra jovem e tenha uma morte atroz, Emma, pelo menos, graça a sua valentia, para aceitar-se como é, vive experiências profundas [...]” (LLOSA, 1979, p. 25).

## **2 OS SUBSÍDIOS DA LINGUÍSTICA DE SAUSSURE E JAKOBSON E DA PSICANÁLISE DE FREUD E LACAN PARA A ANÁLISE DE *MADAME BOVARY***

Neste capítulo, faremos considerações a partir da linguística saussuriana e jakobsoniana, bem como da teoria psicanalítica de Freud e Lacan, como fontes teóricas utilizadas nesta dissertação para balizar a análise da obra literária de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

A partir dos dois mecanismos básicos de funcionamento do inconsciente apontados por Freud - condensação e deslocamento -, e Jacques Lacan, foram encontrar as duas figuras da linguística: a metáfora e a metonímia.

Ao estudar o problema da afasia, o linguista Roman Jakobson assinalou que todo distúrbio afásico se distribui em torno de dois polos: o metafórico e o metonímico, que levam aos distúrbios da similaridade ou da contiguidade.

Enquanto a metáfora é incompatível com o distúrbio da similaridade, a metonímia é incompatível com o distúrbio da contiguidade (JAKOBSON, 1969). E foi o próprio Jakobson quem relacionou os polos metafórico e metonímico descritos pela linguística com condensação e o deslocamento apontados por Freud como mecanismos básicos da elaboração onírica.

É o próprio inconsciente que é movido seguindo os mecanismos da condensação e do deslocamento, mecanismos esses que Lacan, seguindo Jakobson, vai interpretar como análogos às figuras linguísticas da metáfora e da metonímia, para afirmar em seguida que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” .

### **2.1 Considerações sobre linguística saussuriana e jakobsoniana**

Sabemos que Saussure não se referiu diretamente à estrutura e sim a sistema, muito embora seja considerado, por muitos, com o “pai do estruturalismo”. Sabe-se também que o termo estruturalismo somente aparece por volta de 1928.

O pensamento científico do século XX foi grandemente influenciado pelo desenvolvimento da linguística estrutural, acontecimento dos mais importantes para o cenário intelectual europeu da época<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>Toda uma geração de pensadores, entre os quais Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis

Em grande parte os conceitos Ferdinand de Saussure (1857-1913) sobre linguística tornaram-se públicos após a publicação do Curso de Linguística Geral (CLG) - que, de certa, forma inspirou o estruturalismo - e, posteriormente, rendeu-lhe o título do pai da Linguística moderna científica.

O CLG foi publicado em 1916, três anos após a morte de Saussure. Esse compêndio cujo conteúdo é atribuído a Saussure, é na verdade a reconstrução, a partir de notas redigidas por alguns de seus alunos, resultado de três cursos ministrados pelo próprio Saussure entre 1907 e 1911, na Universidade de Genebra.

Os responsáveis pela edição do CLG foram seus discípulos, os suíços Charles Bally (1865-1947) e Albert Sechehaye (1870-1946), que recolheram os cadernos dos demais colegas, compilaram o pensamento do mestre, a partir das anotações das aulas e de poucas notas pessoais de Saussure a que tiveram acesso.

Diferentemente de outras ciências que trabalham com objetos dados previamente, “[...] bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto [...]”(SAUSSURE, 2006, p. 15)<sup>10</sup>.

A definição basilar de Saussure é que o objeto da Linguística é a língua e não a linguagem. Esse objeto ainda carecia de ser separado da fala por ser desta distinto e constituir um objeto passível de ser estudado separadamente (SAUSSURE, 2006, p. 22), embora, segundo o próprio Saussure não possam ser conhecidos independentemente um do outro.

Quanto a linguagem, encontramos em Saussure a seguinte definição:

Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade(SAUSSURE, 2006, p. 17).

É desta forma que Saussure, através da conceituação distinguiu o objeto língua dos demais fatos de linguagem.

Em Saussure, encontramos os indícios de que a linguagem deve ser tomada

---

Althusser, Roland Barthes, evidência em suas obras a contribuição pioneira de Ferdinand de Saussure relacionada à organização estrutural da linguagem. Martelotta (2008, p. 114).

<sup>10</sup>Para as referências ao CLG, adotaremos a grafia “SAUSSURE”.

como um objeto duplo, já que o “fenômeno linguístico apresenta perpetuamente duas faces que se correspondem e das quais uma não vale senão pela outra”(SAUSSURE, 2006, p. 15). Destarte, a linguagem tem um lado social, a língua ou *langue*, e um lado individual, a fala ou *parolee*, ao “separar a língua da fala, separa-se ao mesmo tempo:

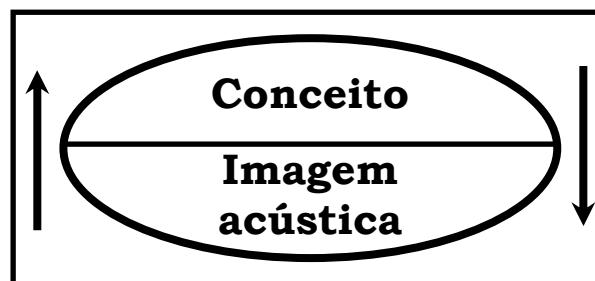
- O que é social do que é individual,-que é essencial do que é acessório e mais ou menos acidental [...] a língua é o produto que o indivíduo registra passivamente. É a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo. [...] já a fala é, ao contrário, um ato da vontade e da inteligência [...](SAUSSURE, 2006, p. 22).

A parte dita social a que mestre genebrino se refere, pressupõe que este aspecto da linguagem é produto da coletividade, que estabelece os valores desse sistema através da convenção social.

Saussure (2006), expõe as diversas dificuldades no trato com a língua, alterna em vários momentos os termos língua, linguagem e fenômeno linguístico; entretanto, quando nos oferece uma solução para tais problemas, separa, mais uma vez, a língua de outros fenômenos da linguagem.

Para o mestre genebrino, “A língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação [...]” constitui algo adquirido e convencional, que deveria subordinar-se ao instinto natural em vez de adiantar-se a ele (SAUSSURE, 2006, p. 22). O signo é entidade psíquica de duas faces, como a união do sentido e da imagem acústica.

**Figura 1.** Signo Saussuriano



Fonte: (SAUSUSURE, 2006)

Por outro lado, a imagem acústica “não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som” (SAUSSURE, 2006, p. 80-81).

Conforme podemos observar, a imagem acústica é o significante. Com isso,

temos que o signo linguístico é “uma entidade psíquica de duas faces” (idem), semelhante a uma moeda.

Partindo do pressuposto de que o signo linguístico designaria a associação do conceito e da imagem acústica, Saussure substituiria respectivamente por significado e significante e cujos princípios básicos seriam:

a) Arbitrariedade: O laço que une significado e significante é arbitrário.

Quando Saussure se refere ao signo ser arbitrário, acrescenta:

A palavra arbitrário requer também uma observação: não deve dar a ideia de que o significante dependa da livre escolha do que fala [...] queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade (SAUSSURE, 2006, p. 83).

Vale ressaltar que para Saussure: o signo pode ser relativamente motivado.

O princípio fundamental da arbitrariedade do signo não impede distinguir, em cada língua, o que é radicalmente arbitrário, vale dizer, imotivado, daquilo que só o é relativamente. Apenas uma parte dos signos é absolutamente arbitrária; outras, intervêm um fenômeno que permite reconhecer graus no arbitrário sem suprimi-lo: o signo pode ser relativamente motivado (SAUSSURE, 2006, p. 152).

b) caráter linear da cadeia significante

Quanto ao caráter de linearidade do signo, Saussure esclarece que:

O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) representa uma extensão, e b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha. Por oposição aos significantes visuais (signos marítimos etc.) que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos só dispõem da linha do tempo; seus elementos apresentam-se uns após outros, eles formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando o significante é representado pela escrita e se substitui a linha espacial dos signos gráficos pela sucessão no tempo (SAUSSURE, 2006, p. 84).

Os significantes, dispostos apenas da linha do tempo apresentam-se um após outro, formando uma cadeia.

A partir da construção de conceitos como o da arbitrariedade do signo, articulada à noção de língua enquanto um sistema - onde a própria língua, assim como os seus elementos é definida numa relação de pura diferença.

Saussure (2006), esclarece que, no que tange ao significado e ao significante, na língua só existem diferenças. Por outro lado, o signo, considerado em sua totalidade, seria algo positivo, uma vez que, comparado a outro signo não

apresentaria diferenças, mas apenas oposição:

Um sistema linguístico é uma série de diferenças de sons combinadas com uma série de diferenças de ideias; mas essa confrontação de um certo número de signos acústicos com outras tantas divisões feitas na massa do pensamento engendra um sistema de valores; e é tal sistema que constitui o vínculo efetivo entre os elementos fônicos e psíquicos no interior de cada signo. Conquanto o significado e o significante sejam considerados, cada qual à parte, puramente diferenciais e negativos, sua combinação é um fato positivo; é mesmo a única espécie de fatos que a língua comporta, pois o próprio da instituição linguística é justamente manter o paralelismo entre essas duas ordens de diferenças (SAUSSURE, 2006, p. 139-140).

No capítulo V do CLG, Saussure postula que “num estado de língua tudo se baseia em relações”. São relações de ordem interna, sincrônicas. Estas relações entre termos linguísticos revelam-se em “duas esferas distintas, cada uma das quais é geradoras de valores”, que correspondem a duas formas da nossa atividade mental [...]”(SAUSSURE, 2006, p. 142), a saber: as relações Sintagmáticas e as relações Paradigmáticas. São relações internas, sincrônicas.

Podemos pensar nas relações ou eixos sintagmáticas como responsáveis por todos os aspectos lineares, desde o sequenciamento dos fonemas até os aspectos sintáticos de ordenação das frases.

De um lado do discurso, os termos estabelecem entre si, em virtude de encadeamento, relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo [...] Tais combinações, que se apóiam na extensão, podem se chamadas de sintagmas (SAUSSURE, 2006, p. 142).

O postulado linguístico nos diz que “num estado de língua tudo se baseia em relações”(SAUSSURE, 2006, p. 142). Os eixos sobre os quais giram tais relações da categoria linguística são sintagmático e paradigmático.

Amiúde, o primeiro eixo, denominado sintagmático, determina a posição e a função de um termo em todos os enunciados possíveis. O segundo, que chamado de associativo ou paradigmático, prevê o termo ligado a outros que podem substituí-lo. Dito de outra forma, as relações sintagmáticas implicam na linearidade do signo linguístico, “compondo-se sempre de duas ou mais unidades consecutivas”. De forma que estes elementos paulatinamente vão se sucedendo após o outro na “cadeia da fala”. A relação sintagmática se estabelece em função da presença dos termos precedente e subsequente no discurso. Saussure denomina esta relação de “*in presentia*” (SAUSSURE, 2006, p. 142-143).

Já as relações associativas ou paradigmáticas operam a partir das associações, escolhas possíveis para compor o enunciado, determinando aspectos tais como o tempo, o gênero, e todos os paradigmas que pode haver na língua, inclusive escolhas lexicais.

Por outro lado, fora do discurso, as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas. Assim a palavra francesa *enseignement* ou a portuguesa ensino fará surgir inconscientemente no espírito uma porção de outras palavras (*enseigner, renseigner, apprentissage*, etc; ou ainda, *éducation, apprentissage*); de uma maneira ou de outra, todas têm algo de comum entre si (SAUSSURE, 2006, p. 144).

Segundo Paveau e Sarfati (2006), as relações associativas denotam as seguintes características:

- 1 - são relações *in absentia*, isto é, sem presença efetiva na cadeia falada, porque a série é estabelecida virtualmente na memória;
- 2 - a ordem de sucessão é indeterminada, porque não há nenhuma imposição de linearidade; e
- 3 - o número dos elementos é indeterminado (exceto nas séries flexionais, por exemplo, nas quais as formas de conjugação são em número fixo).

As relações sintagmáticas, de ordem linear e temporal, formam todos os sintagmas, sempre pela oposição de um elemento a outro, visto que o signo se realiza a partir de uma sequência fônica temporal. Estas relações expressam as seguintes características:

- 1 - relações *in praesentia*, repousam sobre elementos efetivamente na cadeia falada;
- 2 - a sucessão dos elementos segue uma ordem cristalizada. Como exemplo podemos citar a palavra em português *reler*. O prefixo é inserido obrigatoriamente à esquerda; e
- 3 - a sucessão dos elementos é limitado: um sintagma não pode articular um número infinito de elementos (PAVEAU; SARFATI, 2006).

Segundo a proposta saussuriana, na língua, só existem diferenças, ou seja, a língua seria um sistema que consiste na oposição de elementos, no qual a presença de um elemento implica a relação de diferença com todos os outros. Assim, na língua se opõem os fonemas para formar morfemas, morfemas para formar vocábulos e, finalmente, vocábulos para formar frases.

A diferença que Saussure estabelece entre os eixos paradigmático e sintagmático, consiste em que no sintagma a ordem e número de elementos é limitado; no o paradigma, por sua vez, não há esta limitação.

Enquanto um sintagma suscita em seguida a ideia de uma ordem de sucessão e de um número determinado de elementos, os termos de uma família associativa não se apresentam nem em número definido nem numa ordem determinada. Se associarmos *desejoso*, *caloroso*, *medroso*, etc., ser-nos-á impossível dizer antecipadamente qual será o número de palavras sugeridas pela memória ou a ordem que aparecerão. Um termo dado é como o centro de uma constelação, o ponto para onde convergem outros termos coordenados cuja soma é indefinida (SAUSSURE, 2006, p. 146).

Até aqui abordamos os constructos saussurianos nos postulados do CLG. As pesquisas de Saussure dito “noturno”, o Saussure dos anagramas, amplia o nosso olhar para compreendermos melhor a extensão da obra do mestre genebrino, mas não utilizaremos como fonte de pesquisa nesta dissertação.

Os estudos dos anagramas foram realizados por Ferdinand de Saussure, durante o período compreendido entre 1906 a 1909, sendo digno de nota que esse tempo corresponde, em grande parte, ao período em que esse autor ministrou os três cours de linguistique générale na Universidade de Genebra (1906-1907; 1907-1908; 1910-1911).

Os achados dos estudos concernentes aos anagramas permaneceram desconhecidos durante muito tempo e é somente a partir do final da década de 1950 com o aparecimento de *Os Manuscritos de Robert Godel* e, sobremaneira, nos anos 60 e 70, com a publicação dos artigos de Jean Starobinsk e do seu livro “Os anagramas de Ferdinand: Palavras sob palavras”, que esse trabalho começa a ser conhecido.

Enfim, as exaustivas pesquisas sobre os anagramas empreendidas por Saussure renderam-lhe vários comentários a respeito da possível existência de um duplo, a saber, um Saussure acadêmico e científico e um dos anagramas, noturno, poético, louco, visionário, beirando o delírio.

A etimologia da palavra *ανάγραμμα*, na língua grega, vem da junção de dois termos: *ana* = “voltar” ou “repetir” + *graphein* = “escrever”. O pai da linguística moderna, Ferdinand de Saussure, não estava apenas interessado em desenvolver sua pesquisa baseando-se na repetição da grafia e sim, nas repetições de sílabas “que daí jorravam e deram a ideia de uma ordem a criar fonema a fonema, de uma



aliteração que resulta no equilíbrio dos sons [...]” (STAROBINSKY, 1974, p. 85). Interessava estudar a repetição fônica, que não se apresenta naturalmente. Algo que estava oculto para ser desvelado, mediante a investigação do referido fenômeno sobretudo na prosa e poesia greco-latinas.

Com efeito, é na poética do linguista Roman Jakobson e na teoria da psicanálise lacaniana que vamos encontrar solo fértil para articular os pressupostos teóricos sob o signo dos anagramas, encontrados nas pesquisas de Saussure.

Jorge (2008, p. 71), supõe que “Lacan vê nesse ‘segundo Saussure’, o dos anagramas [...] ser colocada precisamente a questão freudiana do inconsciente.” Esta articulação tem a ver com o real da homofonia (MILNER, 2006) e com elementos das formações do inconsciente em Lacan, a saber: lapso e chiste.

Concordamos com o comentário de De Lemos (2014, p. 957) que ao corroborar o pensamento de Jorge (2008) e de Milner (2006), inclui também o linguista russo Roman Jakobson e a extensão da sua obra, passando por Freud e Lacan.

Em outras palavras, ele (Jakobson) almejava dar conta de um objeto com falhas e, por isso, incluiu no escopo de suas atividades de linguista não só a fala da criança, mas também o balbúcio, a afasia e a poesia. Isso que era o anseio de Jakobson ir ao encontro da relevância que Lacan dera, na obra de Freud, àquilo que ele escreveu sobre o chiste, o lapso, o ato falho, isto é, sobre a irrupção do inconsciente na fala (DE LEMOS, 2014, p. 957) (grifo nosso).

Como linguista, Jakobson (2007) foi o pioneiro em tratar as afasias como questões derivadas do funcionamento da linguagem<sup>11</sup> e, assim, reiteira o interesse amplo da Linguística: a linguagem em ato, em evolução, em estado nascente e em dissolução .

As pesquisas jakobsonianas sobre afasia basearam-se também nos achados saussurianos das relações entre sintagma e paradigma, reflexão que Jakobson levou a cabo para introduzir conceitos importantes sobre o funcionamento metafórico-metonímico.

É sabido que estudos freudianos sobre afasia<sup>12</sup> tiveram também grande

<sup>11</sup>Foi a partir de Jakobson, o primeiro linguista a fazer uma descrição dos sintomas afásicos, que a Linguística passou a ter responsabilidade nos estudos das afasias. Ver De Lemos (2014, p. 957).

<sup>12</sup>Birman comenta sobre a importância dos estudos das afasias na obra freudiana: [...] o ensaio sobre as afasias foi fundamental para que Freud pudesse constituir uma experiência clínica fundada na palavra e para criar uma modalidade de “cura pela palavra” (BIRMAN, 1993, p. 44).

influência sobre Jakobson. Encontramos esta base no dizer de Birman: “Finalmente nos deslocamos agora do campo da neurologia para o da linguística e da filosofia e podemos sublinhar que para R. Jakobson o ensaio de Freud possibilitou uma outra leitura sobre as afasias e a linguagem [...]” (BIRMAN, 1993, p. 44).

Nota-se que, nos estudos jakobsoniano de distúrbios afásicos, avanços, para além dos aspectos orgânicos, que convergem para a relação do falante com a língua.

Grosso modo, para Jakobson, afasia seria uma espécie de distúrbio, desordem ou perturbação da linguagem, dito de outra forma: “linguagem em dissolução” (BIRMAN, 1993, p. 34).

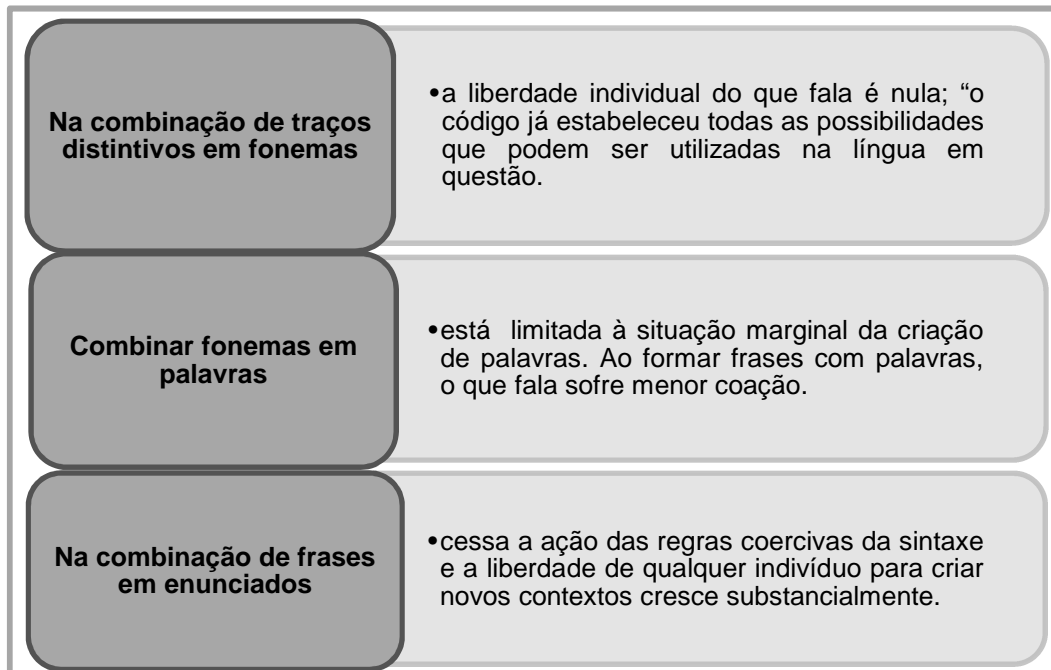
Para o linguística russo o exercício de falar,

[...] implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade. Isto se evidencia imediatamente ao nível lexical quem fala seleciona palavras e as combina frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados. Mas o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a eleição (exceto nos raros casos de efetivo neologismo) deve ser feita a partir do repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem possuem em comum (JAKOBSON, 2007, p. 25).

Para exemplificar este postulado, Jakobson, não sem propósito, recorre à literatura infantil e cita uma passagem do livro *Alice no País das Maravilhas*, do autor Lewis Carrol, onde ocorre um diálogo entre Alice e o gato de cheshire: “Você disse porco ou porto?” perguntou o Gato. “Eu disse porco, respondeu Alice”.

A escolha feita pelos personagens de Carrol, implicou a seleção de palavras de um código comum com que ambos estavam familiarizados e a combinação dessas palavras.

Segundo Jakobson, na combinação de unidades linguísticas há uma escala ascendente de liberdade que restringe ou amplia a liberdade do indivíduo falante, pelos menos em três situações:

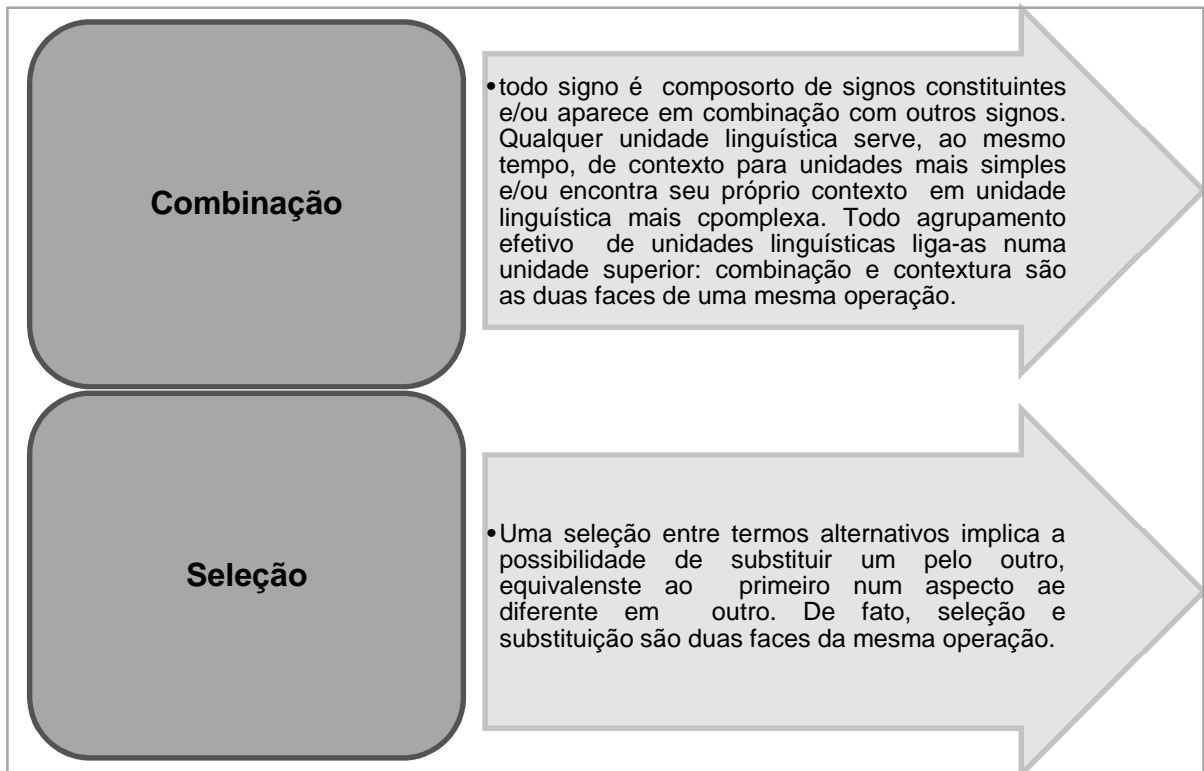
**Figura 2.** Combinação de unidades linguísticas

Fonte: (JAKOBSON, 2007).

Quando falamos de seleção, visualizamos a necessidade de nos situarmos para além das entidades linguísticas e suas combinações, ou incluímos nestas combinações não apenas unidades linguísticas, mas o mundo externo e suas implicações no mundo interno daquele que enuncia. Muito embora este sujeito tenha o sentimento de pertença a determinada comunidade de falantes:

Mas o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção (exceto nos raros casos de efetivo neologismo) deve ser feita a partir do repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem possuem em comum. (JAKOBSON, 2007, p. 15).

Em consequência, Jakobson (2007, p. 26), explica que todo signo linguístico implica em dois modos de arranjo, a saber:

**Figura 3.** Modos de arranjo do signo

Fonte: (JAKOBSON, 2007).

Lembramos que estas duas operações estão respaldadas na linguística de Ferdinand de Saussure. Jakobson (2007, p. 27), estabelece a seguinte relação:

**Quadro 4.** Modo de arranjo das operações linguísticas em Saussure e Jakobson

JAKOBSON	SAUSSURE	
Eixo de Combinação Contiguidade Processos metonímicos	<i>in praesentia</i> sintagma	Baseia-se em dois ou vários termos igualmente presentes dentro de uma série efetiva. Há uma junção de palavras com funções diferentes.
Eixo de Seleção Substituição Similaridade Processos metafóricos	<i>in absentia</i> paradigma	Une os termos como membros de uma série mnemônica virtual. Há uma troca de palavras que desempenham a mesma função na frase,

Fonte: (JAKOBSON, 2007).

Jakobson propõe representar essa duplicidade na fala da seguinte maneira: o falante seleciona cada termo entre todos aqueles que a ele estão ligados por

possibilidades de substituição (associativa, paradigmática) combina os termos selecionados de acordo com as relações de combinação (sintagmática) que governam o encadeamento que cada um tem empregado.

É a partir do plano das relações entre sintagma e paradigma que a reflexão de Jakobson irá trazer uma discussão diferenciada sobre as afasias e sobre o funcionamento metafórico-metonímico.

Esta discussão é proposta quando Jakobson sublinha a “estrutura bipolar da linguagem (ou de outros sistemas semiológicos)” (JAKOBSON, 2007, p. 38), em que um tema pode levar a outro por similaridade ou por proximidade (contiguidade). Nestes casos pode haver mudança de sentido constituído pelo significante, posto por meio das duas principais figuras de linguagem, a metáfora e a metonímia.

Todavia é possível haver perturbações da linguagem que ficou conhecida como afasia. Em seus estudos com as afasias, as anomalias, distúrbios e perturbações da linguagem, Jakobson (2007), alerta para a “primordial importância da descrição, análise e classificação das formas de afasia”, das quais destaca dois tipos distintos, a saber, similaridade e contiguidade. Este enfoque está relacionado conforme:

A deficiência principal reside na seleção e substituição, enquanto a combinação e a contextura, ficam relativamente estáveis; ou, ao contrário, reside na combinação e contextura, com uma retenção relativa das operações de seleção e substituição normais (JAKOBSON, 2007, p. 28).

O que se pode observar, neste tipo de deficiência, é que, ao apresentar fragmentos de palavras ou frases, estes afásicos não apresentam dificuldades de completá-las, mas por outro lado, embora continue facilmente uma conversa, não conseguem começar um diálogo. “Sente-se incapaz de emitir uma frase que não responda ou a uma réplica do interlocutor ou a uma situação efetivamente presente” (JAKOBSON, 2007, p. 28). Desse modo, quando a capacidade seletora perturba a similaridade, o afásico, sofrendo dessa incapacidade, perde a possibilidade da substituição:

O afásico que sofre de distúrbio da função de substituição não completará o gesto do observador - de indicação ou manipulação - com o nome do objeto indicado. Em vez de dizer 'isso é chamado lápis' acrescentará simplesmente uma observação elíptica acerca do seu uso: 'Para escrever' (JAKOBSON, 2007, p. 28).

A perda da capacidade de substituição implica a impossibilidade de uso de sinônimos, de tradução de uma outra língua ou de outro sistema de signos e até a

impossibilidade de repetir simplesmente uma palavra.

Jakobson cita o exemplo de uma determinada paciente que queria dar nome às cores fundamentais, tais como vermelho, amarelo, verde e azul, mas por outro lado, não conseguia estender esses nomes aos tons intermediários, acreditando que as palavras não tinha capacidade de assumir significados adicionais, deslocados, associados por similaridade a seu significado primeiro.

O segundo tipo de afasia é o distúrbio de contiguidade (combinação). Jakobson define este tipo de afasia como “a deteriorização da capacidade de construir proposições ou, em termos mais gerais, de combinarentidades linguísticas mais simples em unidades mais complexas” (JAKOBSON, 2007, p. 34).

O destaque dado por Jakobson é que neste tipo de afasia não há perda de total de palavra. Há um estoque de palavras em todo ser falante, estoque este fornecido pelo código, que permitirá a construção de frases e enunciados.

Este tipo de parologia, o afásico apresenta deficiência quanto ao contexto - distúrbio da contigüidade -, a extensão e a variedade das frases diminuem. As regras sintáticas, que organizam as palavras em unidades mais altas, perdem-se; esta perda, chamada de *agramatismo*, tem por resultado fazer a frase degenerar num simples “monte de palavras” (JAKOBSON, 2007, p. 34). O afásico assim afetado é incapaz de formar frases coerentes:

Quanto menos uma palavra depender gramaticalmente do contexto tanto mais forte será sua persistência no discurso dos afásicos com distúrbio da função de contiguidade e tanto mais rapidamente será eliminada pelos pacientes que sofrem de distúrbios da similaridade (BIRMAM, 1993, p. 50).

A coerência do discurso depende da combinação equilibrada dos eixos. Dessa forma, é o equilíbrio entre eles que garante o entendimento entre os sujeitos.

Para Jakobson:

Toda forma de distúrbio afásico consiste em alguma deterioração, mais ou menos grave, da faculdade de seleção e substituição, ou da faculdade de combinação e contexto. A primeira afecção envolve deterioração das operações metalinguísticas, ao passo que a segunda altera o poder de preservar a hierarquia das unidades linguísticas. A relação de similaridade é suprimida no primeiro tipo, a de contiguidade no segundo. A metáfora é incompatível com o distúrbio da similaridade e a metonímia com o distúrbio da contiguidade (JAKOBSON, 2007, p. 37).

Dessa maneira, ele estende a metáfora e metonímia como tropos vinculados

às relações paradigmáticas e sintagmáticas: a metáfora é incompatível com o distúrbio da similaridade e a metonímia com o distúrbio da contiguidade.

Jakobson (2007), defende o aspecto de competição entre os dois procedimentos metonímico e metafórico, a todo processo simbólico, quer seja subjetivo quer social. Isso o leva a abordar a estrutura dos sonhos:

Eis porque numa investigação da estrutura dos sonhos a questão decisiva é saber se os símbolos e as sequências temporais usadas baseiam-se na contiguidade ('transferência', metonímica e "condensação", sinedóquica de Freud) na similaridade ("identificação" e simbolismos- freudianos)(JAKOBSON, 2007, p. 40).

Em Jakobson (2007), as funções de linguagem metafórica e metonímica, são processos elaborados através da similaridade, seleção e substituição, e da contiguidade e combinação, respectivamente.

Ora, estas funções relacionam-se entre si como combinações ou como substituições. Quando se combinam, desenvolvem processos de metonímia; quando substituem, desenvolvem processos metafóricos. Ressaltamos que é possível encontrar entre estes eixos uma correspondência ao deslocamento e à condensação nos ensinamentos freudianos.

Na metonímia, gera-se uma combinação das unidades linguísticas em processos ascendentes. Através delas, gera-se um contexto.

Cada palavra ganha significado pela sua posição no conjunto, em função da que antecede e da que lhe sucede. A sonoridade da frase vai fornecer a significação, e a pontuação fixa o sentido preciso do enunciado. Individualmente o significado de uma palavra flutua, apenas se fixando no contexto. Há nesse flutuar uma resistência e uma sonoridade que lhe escapa, e que apenas é capturada no contexto. Neste primeiro polo de metonímia, a combinação linear estrutura as significações entre cada fonema.

Na metáfora, um segundo polo do eixo da linguagem, é processada a seleção do código. Entre as diferentes possibilidades, são escolhidos os fonemas, de acordo com o contexto e a circunstância do enunciado. Os dois polos interagem e constituem a lei de funcionamento da linguagem.

## **2.2 Considerações da teoria freudiana**

O estudo freudiano das afasias ganhou vital importância também para o

campo linguístico, por imprimir novas possibilidades para a compreensão do funcionamento da linguagem.

Ressaltamos que Freud (1891), com seu trabalho pré-psicanalítico sobre afasia, já afirmava que o cérebro é uma totalidade, postura que se contrapõe à de localizações (de funções) específicas. Nesse trabalho, Freud assinala que acidentes (de diversas ordens) comprometerão partes, mas não o todo.

Estas pesquisas sobre afasias já são prenúncios para a constatação de um aparelho de linguagem ligado ao aparelho psíquico, embora não houvesse, em Freud, uma preocupação com a língua como objeto.

Freud se preocupa em explicar a ocorrência de parafasia<sup>13</sup> na afasia sensorial. Quando se perdem as imagens acústicas responsáveis pela aprendizagem, não se pode mais corrigi-las, nisto consiste a parafasia. Para Freud, na parafasia uma palavra apropriada é substituída por outra palavra menos apropriada, contudo guarda com a primeira uma certa relação.

A importância do trabalho sobre afasia, encontra ressonância e se desdobra na concepção de histeria<sup>14</sup>, que constatamos a partir do texto “Algumas considerações sobre um estudo Comparativo entre as Paralisias Motoras e Orgânicas na Histeria” (1893). Embora não seja um texto linguístico nem psicanalítico, Freud faz notáveis antecipações de textos psicanalíticos apontados como inaugurais (GARCIA-ROZA, 1991).

Uma das mais importantes conclusões que Freud apresenta nesta comunicação é que o histérico não sabe, pelo nível da consciência normal, que a

---

<sup>13</sup>Por parafasia devemos entender uma perturbação da linguagem em que a palavra apropriada é substituída por uma outra não apropriada que tem, no entanto, uma certa relação com a palavra exata. Trata-se de parafasia quando o falante põe uma no lugar da outras, palavras semelhantes quanto ao sentido ou continuamente ligadas entre si por uma associação corrente, como quando por exemplo, emprega pena em lugar de lápis [...] ou então quando troca palavras que tem um som semelhante como Butter e Mutter. [...] em fim quando comete erros na articulação (parafasia literal) Um as letras são substituídas por outras. (FREUD, 1977, p. 35).

<sup>14</sup>Como um passo nessa direção, proponho estudar as demais características que fazem a distinção entre a paralisia histérica e a paralisia cortical, o tipo mais acabado de paralisia cerebral orgânica. Já mencionamos a primeira dessas características - o fato de que a paralisia histérica pode estar mais dissociada, mais sistematizada do que a paralisia cerebral. Na histeria, os sintomas da paralisia orgânica aparecem como que fracionados. Dos sintomas da hemiplegia orgânica comum (paralisia dos membros superiores e inferiores e da parte inferior da face), a histeria reproduz somente a paralisia dos membros, e até mesmo dissociada, com muita frequência e com a maior facilidade, as paralisias do braço e da perna, sob a forma de monoplegias. Da síndrome da afasia orgânica ela copia a afasia motora, isoladamente; e - algo não existente na afasia orgânica - ela pode criar a afasia total (motora e sensitiva) para um determinado idioma, sem causar a menor interferência na capacidade de compreender e de articular um outro idioma (FREUD, 1886-1899, p.96).



paralisa de uma parte do corpo tomou o lugar da palavra. Dito de outra forma, há uma cisão entre representação da palavra e representação do objeto, onde a primeira é substituída pela segunda.

No “Estudo sobre histeria” (1893-1895), Freud relata o caso da paciente, Bertha Pappenheim. (Srta. Ana O.), que superou com sucesso os primeiros obstáculos, como a amnésia, característica dos pacientes histéricos.

O tratamento ocorreu no período de 1880-1882, a cargo do médico Josef Breuer (1842-1825), que utilizou uma espécie de tratamento por sugestão hipnótica.

Esta paciente em que Freud e Breuer trabalhavam na direção da cura da histeria, mesmo sob<sup>15</sup> hipnose, era bastante difícil fazê-la falar, observou certa feita Freud.

Porém, o tratamento avançou com muito êxito, e para designar a forma do seu tratamento, ela encontrou uma expressão original: batizou-o de “*talking cure*” [“cura pela palavra”], conhecido também como limpeza da chaminé.

Já no caso da Sra. Emmy, típica histérica clássica, fez Freud repensar e mudar o método de tratamento até então utilizado no tratamento clínico, o hipnótico. Uma nota dos editores dessa mesma obra traz a seguinte observação sobre Emmy:

Mas isso não era tão fácil como parece, e o caso clínico da Sra. Emmy revela em muitos pontos como foi difícil para Freud adaptar-se a esse novo uso da sugestão hipnótica e ouvir tudo o que a paciente tinha a dizer, sem qualquer tentativa de interferir ou de levá-la a encurtar o relato (FREUD, 1985, p. 8).

Por esta observação, sabemos que foi o “dizer” das pacientes histéricas não somente que deu outro tipo de endereçamento ao tratamento por hipnose, como fundou o lugar do analista e, conseqüentemente, inaugurou o método de Associação Livre<sup>16</sup>, conceito que desenvolveremos melhor nas páginas seguintes.

<sup>15</sup>Técnica utilizada por Freud em pacientes com neuroses histérica. Hipnose vem do grego Hipno: o Sono, Filho da Noite, irmão de Tânatos e dos Sonhos (ou pai destes segundo algumas fontes) Hipnos percorre o mundo batendo suas asas e pondo todos para dormir. Segundo consta, ele vive no Hades, em um palácio onde todos dormem e cujas portas são guarnecidas por plantas e flores que causam o sono. O rio do esquecimento, o Lete, passa pelo palácio de Hipnos. No estado hipnótico, os pacientes recebem uma ordem que deveriam cumprir pós-hipnoticamente. Eles a seguiam coercitivamente, sem saber porque se sentiam compelidos a agir daquela forma. Evidentemente a ordem recebida em hipnose era colocada no inconsciente e realizada a partir daí no imperativo. Para maiores informações consultar (COSTA, 2003).

<sup>16</sup>A palavra alemã que foi traduzida como “livre associação” é *Einfallo* que significa uma ideia que acode subitamente à mente de uma pessoa. *Einfallo* refere-se a algo que é, no começo, impessoal, e veicula o mesmo sentimento que é expresso quando se diz, “veio-me a ideia”, uma declaração em que a ideia se liga ao inconsciente donde ela subitamente promana. Associação, por outro lado, é

Neste íterim Freud descobre o potencial da fala no tratamento de pacientes histéricos e a desvincula da hipnose.

O método clínico mais eficaz designado por Freud para trabalhar com a histeria ficou conhecido como *Associação Livre*. Breuer tinha percebido que quando esta paciente falava dos seus sintomas, estes tendiam a desaparecer. Daí surge o termo tratamento pela palavra, o fundamento da psicanálise.

Segundo Freij; Vilar de Melo (2006, p. 228) “[...] as questões ligadas à palavra e as dificuldades no campo da língua e da linguagem faziam-se presentes”. Antes mesmo da virada do século, Freud havia descoberto o que denominou a estrada real para o inconsciente - a via régia - os sonhos.

Sobretudo, sabemos que foram os fenômenos dos sonhos que lançaram luz e sustentaram a hipótese do inconsciente psíquico. Graças aos estudos que Freud realizou com os sonhos dos seus pacientes, pode-se chegar à conclusão de que “seria possível aplicar um método adequado de apresentação no qual as imagens do sonho se ajustassem ao contexto de vigília” (COSTA, 2003, p. 292).

Sabemos que o sonho em Freud aponta para a existência de pensamentos recalçados inconscientes, cuja conclusão incide em que todo sonho é a realização de um desejo.

Eles (os sonhos) não são destituídos de sentidos, não são absurdos; não implicam que uma parcela de nossa reserva de representações esteja adormecida enquanto outra começa a despertar. Pelo contrário, são fenômenos psíquicos de inteira validade - realizações de desejos (FREUD, 1985, p, 92).

A partir deste pressuposto, a noção de desejo torna-se mais específica e adquire estatuto teórico, sendo claramente diferenciada o desejo pré-consciente do desejo inconsciente .

Ressaltamos que o desejo em Freud se diferencia daquele postulado pela filosofia e pela biologia; não é um desejo no sentido de satisfação de necessidade.

O desejo sempre faltoso, lançado na ordem simbólica, e não da ordem das coisas, tem um endereçamento, e tem um objeto dito como perdido - não é um objeto real, mas um objeto em nível fantasmático, relacionado com a primeira satisfação, e remete sempre ao passado, ressignificado a partir do tempo presente.

---

um processo consciente em que a pessoa se envolve de forma deliberada. Quando uma pessoa tenta conscientemente a “livre associação”, o que ela diz ou faz está, na grande maioria dos casos logicamente ligado ao estímulo (BETTELHEIM, 1982, p. 111).

No capítulo 7 do livro *AlInterpretação dos Sonhos*, Freud faz o seguinte esclarecimento:

Um componente essencial dessa vivência de satisfação é uma percepção específica (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade. Em decorrência do vínculo assim estabelecido, na próxima vez em que essa necessidade for despertada, surgirá de imediato uma moção psíquica que procurará recatexizar a imagem mnêmica da percepção e reevocar a própria percepção, isto é, restabelecer a situação da satisfação original. Uma moção dessa espécie é o que chamamos de desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o caminho mais curto para essa realização é a via que conduz diretamente da excitação produzida pelo desejo para uma completa catexia da percepção (FREUD, 1985, p. 168).

Em Freud, encontramos uma característica muito específica de desejo é o impulso de reproduzir alucinatoriamente uma satisfação original, isto é, um retorno de algo que já não é mais, a um objeto perdido, cuja presença é marcada pela falta (GARCIA-ROZA, 2009, p. 145).

O desejo inconsciente, indestrutível - por conta da inacessibilidade -, é desejo que insiste, articula-se e inscreve-se no sonho. Dito de outra forma, o desejo busca sempre caminhos para se expressar.

Em relação ao sintoma, concorre para sua formação, além da expressão de um desejo inconsciente, a realização de um desejo pré-consciente também encontram o sintoma a sua realização.

A psicanálise estabelece, em primeiro lugar, que os sintomas têm um sentido e uma relação com a vida daquele que o produz.

Freud estabelece uma relação direta entre trauma e sintoma, conforme postulado no artigo "Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade" (1908): "os sintomas histéricos são a realização de uma fantasia inconsciente colocada a serviço da realização de desejos" (FREUD, 1985, p.167).

Esta fantasia inconsciente a serviço da realização de desejos do sujeito, tem um aspecto traumático, no que diz respeito a marca do desejo dos pais que repercute no corpo do filho. Desejo expresso na cultura e é marcado pela proibição, pela lei do incesto.

"Parece que a ânsia do filho por seu primeiro alimento é em geral, inesgotável e que a dor que lhe causa a perda jamais se apazigua" (FREUD, 1985, p. 151).

A impossibilidade de apaziguamento está relacionada com a insatisfação do desejo que se configura a partir da perda. Perda que impulsionará a reativação da marca mnêmica do objeto perdido, mas prevalecendo a insatisfação, o que contribui para abertura de um novo circuito.

Segundo Talaferro (1996, p. 109), a psicanálise estudou as leis que regem os sonhos, descobriu seus mecanismos. Nesta perspectiva devemos levar em consideração os seguintes elementos: o conteúdo manifesto, o conteúdo latente; a censura e o trabalho do sonho.

A respeito dos fenômenos do sonho, Freij; Vilar de Melo (2006, p. 230), esclarece que:

Ao conteúdo narrado, Freud chamou de conteúdo manifesto do sonho. Este é o conteúdo deformado de algo inconsciente. Seguindo a sucessão de ideias que ocorrem à mente do paciente, espera-se encontrar os pensamentos oníricos latentes. O conteúdo manifesto e os pensamentos latentes constituem espaços distintos e, acompanhando o que Freud escreveu sobre os sonhos, podemos dizer que os sintomas se constituem em duas linguagens.

Interessa pontuar que os conteúdos para poder passar pela censura e expressar-se como conteúdo manifesto, sem provocar sofrimento, o conteúdo latente precisa sofrer uma elaboração denominada de deformação do sonho ou deformação dos conteúdos latentes, consistindo numa série de mecanismos, entre eles, condensação e deslocamento (TALAFERRO, 1996).

Esta descoberta impulsionou mais ainda a utilização do método nada convencional de explorar esta via, a saber, o método da associação livre, que implicava na possibilidade do sujeito poder falar qualquer coisa que lhe viesse à *mente*, sem qualquer tipo de censura.

Este método consiste, quando em análise, deixar o sujeito livre para vencer as próprias defesas e superar as próprias resistências, para que o dizer do sujeito do inconsciente venha à luz, nas cadeias significantes.

Associação livre só é livre do ponto de vista consciente, pois tal dispositivo, além de estar determinada por regras de linguagem, está também pelas representações e pelas questões que sobram dos assim chamados atos falhos, descritas na obra freudiana *Psicologia da Vida Cotidiana* (FREUD, 1996a). Enquanto o ato falho é uma formação do inconsciente que passa para o consciente, sendo da ordem do reprimido e surgindo à revelia do sujeito, no esquecimento não se deixa aparecer na consciência o que se quer lembrar, e em seu lugar surge um

significante absurdo que dribla o recalque. É um ato de fala falho do sujeito, mas é bem sucedido no sentido do inconsciente.

Nesta mesma comunicação, Freud defende que os esquecimentos, os erros de leitura, de escrita e referência e outras situações sintomáticas e acidentais é domínio do inconsciente na vida cotidiana.

Voltemos novamente ao “Estudo sobre a histeria”, em que Freud apresenta vários casos clínicos de pacientes histéricas, que gostaríamos de ressaltar a fala destes pacientes (FREUD, 1996b).

Transcrevemos alguns casos clínicos, que pela escuta psicanalítica, Freud fala seus pacientes, relacionando a parafasia com histeria, conforme mencionamos no início deste capítulo.

#### Caso 1 - Anna O. (1880):

Na ocasião em que adoeceu, a Srta. Anna O. contava vinte e um anos de idade. Pode-se considerar que era portadora de uma hereditariedade neuropática moderadamente grave, visto que algumas psicoses haviam ocorrido entre seus parentes mais distantes. Seus pais eram normais nesse aspecto. A própria paciente fora sempre saudável até então e não havia mostrado nenhum sinal de neurose durante seu período de crescimento. Era dotada de grande inteligência e aprendia as coisas com impressionante rapidez e intuição aguçada. Possuía um intelecto poderoso, que teria sido capaz de assimilar um sólido acervo mental e que dele necessitava - embora não o recebesse desde que saíra da escola. Anna tinha grandes dotes poéticos e imaginativos, que estavam sob o controle de um agudo e crítico bom senso. Graças a esta última qualidade, ela era inteiramente não sugestível, sendo influenciada apenas por argumentos e nunca por meras asserções. [...] Seus estados de espírito sempre tenderam para um leve exagero, tanto na alegria como na tristeza; por conseguinte, era às vezes sujeita a oscilações de humor. [...] Uma psicose de natureza peculiar, com parafasia, estrabismo convergente, graves perturbações da visão, paralisias (sob a forma de contraturas) completa na extremidade superior direita e em ambas as extremidades inferiores, e parcial na extremidade superior esquerda, e paresia dos músculos do pescoço. [...] A causa imediata dessa proibição foi uma tosse muito intensa, razão pela qual a examinei pela primeira vez. Era uma tussis nervosa típica. [...] Então despertava e se queixava de que algo a estava atormentando - ou melhor, ficava a repetir na forma impessoal: “atormentando, atormentando”, e isso porque, paralelamente ao desenvolvimento das contraturas, surgiu uma profunda desorganização funcional da fala. A princípio, ficou claro que ela sentia dificuldade de encontrar as palavras, e essa dificuldade foi aumentando de maneira gradativa. Posteriormente, ela perdeu o domínio da gramática e da sintaxe; não mais conjugava verbos e acabou por empregar apenas os infinitivos, em sua maioria formados incorretamente a partir dos participios passados, e omitia tanto o artigo definido quanto o indefinido. Com o passar do tempo, ficou

quase totalmente desprovida de palavras. Juntava-as penosamente a partir de quatro ou cinco idiomas e tornou-se quase ininteligível. Quando tentava escrever (até que as contraturas a impediram totalmente de fazê-lo), empregava o mesmo jargão. Durante duas semanas emudeceu por completo e, apesar de envidar grandes e contínuos esforços, foi incapaz de emitir uma única sílaba. E então, pela primeira vez, o mecanismo psíquico do distúrbio ficou claro [...] A parafasia regrediu, mas daí por diante ela passou a falar apenas inglês - só que, aparentemente, sem saber que o estava fazendo(FREUD, 1985,p. 35).

#### Caso 2 - Miss Lucy R. (1892):

Ela perdera todo o sentido do olfato e era quase continuamente perseguida por uma ou duas sensações olfativas subjetivas, que lhe eram muito aflitivas. Além disso, estava desanimada e fatigada e se queixava de peso na cabeça, pouco apetite e perda de eficiência. Sofria de depressão e fadiga e era atormentada por sensações subjetivas do olfato. Quanto aos sintomas histéricos, apresentava uma analgesia geral mais ou menos definida, sem nenhuma perda da sensibilidade tátil, e um exame grosseiro (com a mão) não revelou nenhuma restrição do campo visual. O interior de seu nariz era inteiramente analgésico e sem reflexos: ela era sensível à pressão tátil no local, mas a percepção propriamente dita do nariz como órgão dos sentidos estava ausente, tanto para estímulos específicos quanto para outros (por exemplo, amônia, ou ácido acético). O catarro nasal purulento estava então numa fase de melhora. Em nossas primeiras tentativas de tornar a doença inteligível, foi necessário interpretar as sensações olfativas subjetivas, visto que eram alucinações recorrentes, como sintomas histéricos crônicos. Sua depressão talvez fosse o afeto ligado ao trauma, e deveria ser possível encontrar uma experiência em que esses odores, que agora se haviam tornado subjetivos, tivessem sido objetivos. Essa experiência devia ter sido o trauma que as sensações recorrentes do olfato simbolizavam na memória. Talvez seja mais correto considerar as alucinações olfativas recorrentes, em conjunto com a depressão que as acompanhava, como equivalentes de um *ataque* histérico. A natureza das alucinações recorrentes, a rigor, torna-as inadequadas para desempenharem o papel de sintomas *crônicos*. Mas na verdade essa questão não surgiu num caso como este, que mostrava apenas um desenvolvimento rudimentar [...](FREUD, 1985, p. 100-101).

#### Caso 3 -Katharina (198..):

Relato a conversa que se seguiu entre nós tal como ficou gravada em minha memória, e não alterei o dialeto da paciente. - Bem, e de que é que você sofre? - Sinto muita falta de ar. Nem sempre. Mas às vezes ela me apanha de tal forma que acho que vou ficar sufocada. Isso não pareceu, à primeira vista, um sintoma nervoso. Mas logo me ocorreu que provavelmente era apenas uma descrição representando uma crise de angústia: ela estava destacando a falta de ar do complexo de sensações que decorrem da angústia e atribuindo uma importância indevida a esse fator isolado.

- Sente-se aqui. Como são as coisas quando você fica "sem ar"?

- Acontece de repente. Antes de tudo, parece que á alguma coisa

pressionando meus olhos. Minha cabeça fica muito pesada, há um zumbido horrível e fico tão tonta que quase chego a cair. Então alguma coisa me esmaga o peito a tal ponto que quase não consigo respirar.

- E não nota nada na garganta?

- Minha garganta fica apertada, como se eu fosse sufocar.

- Acontece mais alguma coisa na cabeça?

- Sim, umas marteladas, o bastante para fazê-la explodir.

- E não se sente nem um pouco assustada quando isso acontece?

- Sempre acho que vou morrer. Em geral, sou corajosa e ando sozinha por toda parte, desde o porão até a montanha inteira. Mas no dia em que isso acontece não ousa ir a parte alguma; fico o tempo todo achando que há alguém atrás de mim que vai me agarrar de repente.

Portanto, era de fato uma crise de angústia, e introduzida pelos sinais de uma “aura” histérica - ou, mais corretamente, era um ataque histérico cujo conteúdo era a angústia. Mas não seria provável que houvesse também outro conteúdo?

- Quando você tem uma dessas crises, pensa em alguma coisa? E sempre mesma coisa? Ou vê alguma coisa diante de você?

- Sim. Sempre vejo um rosto medonho que me olha de uma maneira terrível, de modo que fico assustada. Talvez isso pudesse oferecer um meio rápido de chegarmos ao cerne da questão.

- Você reconhece o rosto? Quero dizer, é um rosto que realmente já viu alguma vez?

- Não.

- Sabe de onde vêm as suas crises?

- Não.

- Quando as teve pela primeira vez?

- Há dois anos, quando ainda morava na outra montanha com minha tia. (Ela dirigia uma cabana de hospedagem e nós nos mudamos para cá há dezoito meses.) Mas elas continuam a acontecer (FREUD, 1985, p. 115-116).

Neste íterim Freud descobre o potencial da fala no tratamento de pacientes histéricos e a desvincula da hipnose.

A fala (o dizer) do histérico vem acompanhado de um não saber que permeia toda sua linguagem. Freud se referiu a este saber, ao dizer: O “não saber” do paciente histérico seria, de fato, um “não querer saber” - um não querer que poderia, em maior ou menor medida, ser consciente (FREUD, 1985, p. 236).

Objetivamente, o saber, tal como defende a Psicanálise, se diferencia do saber filosófico (conhecimento), justamente por conta da especificidade com que se toma a teoria do inconsciente.

Para a Psicanálise, o que define um saber é o que se dá nessa outra cena articulada desde o inconsciente. Este se articula como uma cadeia de significantes que nessa outra cena se repete e insiste para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso. É assim que o saber é da ordem do equívoco, da verdade do sujeito, do

que ele de si ignora mas faz saber ao falar.

Trataremos a questão do saber em Psicanálise, de forma mais específica, no capítulo destinado as considerações lacanianas.

### 2.3 Considerações da teoria lacianiana

Iniciamos esta sessão ressaltando a importância do visualizarmos o itinerário feito por Lacan que culminou por suturar os pontos das disciplinas Psicanálise e Linguística.

O caminho escolhido por Lacan foi fazer o chamado <sup>17</sup>retorno e releitura da obra de Freud – a partir da década de 50.

Mannoni sublinha que “O termo de retorno a Freud constitui assim para ele, um primeiro passo na direção a uma definição propriamente epistemológica da psicanálise, ao delimitar um certo campo de experiência”. Sobretudo, este retorno é marcado pela “subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano” (MANNONI, 1989, p. 45).

Na senda freudiana, um marco importante do ensino de Lacan põe em evidência a relação entre inconsciente e significante:

O inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (numa outra cena, escreve ele) se repete e insiste, para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e na cogitação que lhe dar forma. Nessa fórmula, que se é nossa por ser conforme tanto ao texto freudiano quanto à experiência que ele inaugurou, o termo crucial é o significante [...] (LACAN 1960, p. 813).

E, ao destacar esta relação, um outro importante achado se faz digno de nota, a saber, uma nova abordagem do sujeito do inconsciente ou sujeito do desejo.

Este corte da cadeia significante é o único para verificar a estrutura do sujeito como descontinuidade no real. Se a linguística nos promove o significante, ao vernele o determinante do significado, a

---

<sup>17</sup>Em 1950, Lacan começou esse retorno aos textos de Freud, baseando-se, ao mesmo tempo, na filosofia heideggeriana, nos trabalhos da linguística saussuriana e nos de Lévi-Strauss. Da primeira, adotou um questionamento infinito sobre o estatuto da verdade, do ser e de seu desvelamento; da linguística, extraiu sua concepção do significante e de um inconsciente organizado como uma linguagem; do pensamento de Lévi-Strauss deduziu a noção de simbólico, que utilizou em uma tópica (simbólico, imaginário, real: S.I.R.), assim como uma releitura universalista da interdição do incesto e do complexo de Édipo. Revalorizando o inconsciente e o isso, em detrimento do eu, Lacan atacou uma das grandes correntes do freudismo, a *Ego Psychology*, da qual seu ex-analista se tornara um dos representantes, e que ele assimilava a uma versão edulcorada e adaptativa da mensagem freudiana. (LACAN, 1998, p. 448).



análise revela a verdade dessa relação, ao fazer dos furos do sentido os determinantes do seu discurso (LACAN, 1988, p, 815).

Lacan (1988), pergunta: no sonho, no ato falho, no chiste – o que é que chama atenção primeiro? É o modo de tropeço. Mesmo diante do discurso bem elaborado do sujeito, de repente diz algo que não estava previsto dizer, há uma claudicação.

No retorno à Freud, Lacan cuida em fazer uma nova leitura dos principais achados freudianos:

Com a leitura lacaniana de Freud, cuja metodologia implicava o acionamento dos principais achados de Freud sobre sua própria obra, viu-se surgir um pensamento inteiramente novo, embora este fosse, surpreendentemente, o de Freud (JORGE, 2008, p. 19).

É a partir de Lacan que surge um entrelaçamento nas elaborações acerca de uma estrutura da língua: “o inconsciente estruturado como linguagem”. Entretanto, esta leitura lacaniana inspirada em Saussure carrega as marcas causadas pelos efeitos de uma leitura primeira de Freud.

A entrada da Psicanálise (lacaniana) no campo da Linguística de forma mais expressiva - se bem que havia em Freud, desde os *Estudos sobre a histeria* (1893-95) - está posto de forma explícita no *Seminário, mais ainda* (FREUD, 1985, p. 25): “Um dia percebi que era difícil não entrar na linguística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto”.

Este posicionamento é acompanhado pela justificativa que envolve o inconsciente, instância da qual Lacan privilegiou em todo o seu ensino, com vistas à transmissão da Psicanálise.

Jorge (2008) explica em que consistiu o interesse de Lacan e como se dá a reelaboração do sujeito do inconsciente:

Ao introduzir o problema da produção do sentido no quadro de uma teoria do valor, Saussure permitiu eliminar a aporia filosófica do referente enquanto garante externo e foi isto que interessou Lacan enormemente, na medida em que, na experiência psicanalítica, a produção do sentido se dá de modo absolutamente independente do referente. Lacan introduz a categoria de falta na cadeia significativa e, a partir do conceito saussuriano da língua como sistema de valores diferenciais, reelabora a noção de sujeito fora da conotação ontológica que implica na alternativa: sujeito pleno do humanismo filosófico ou morte do sujeito (JORGE, 2008, p. 70).

Destarte, os sulcos epistemológicos deixados por Saussure, fizeram Lacan traçar seu próprio caminho deixando-se nortear pelas indicações freudianas, pondo-

as em discussão também com os conceitos jakobsonianos.

A teoria do signo, significante e significado de Saussure, Lacan chega ao conceito de significante, atribuindo-lhe primazia, enquanto significado é efeito. O significante é definido como o que representa um sujeito para outro sujeito (JORGE, 2008, p. 126).

Temos visto até agora que a linguística estrutural vai possibilitar a Lacan uma lógica do significante, que permita localizar, no fundamento da experiência de uma análise, o determinismo dos fatos de linguagem, na própria dinâmica e na economia das estruturas inconscientes (MAY, 2010).

Dor (1989), sublinha que foi a partir da leitura de Jakobson que Lacan dirige para a condensação a metáfora, e o deslocamento à metonímia. À ordem da metáfora pertenceria o sintoma, enquanto que a metonímia referida ao desejo inconsciente, um desejo de outra coisa, sempre insatisfeito.

Esta aproximação se dá via teoria da poética de Roman Jakobson na apropriação das funções da linguagem.

Jorge (2008, p. 86), explicita que:

Contudo, é digno de nota que Lacan soube privilegiar aquilo que, na abordagem de Jakobson, revelou-se como suas mais poderosas articulações: o destacamento de dois polos na estrutura da linguagem, o polo metáfora e o polo metonímico.

Mais tarde, no Seminário III, Lacan estudará a relação entre metáfora e metonímia sob o olhar psicanalítico com mais profundidade.

A oposição da metáfora e da metonímia é fundamental, pois o que Freud colocou originalmente no primeiro plano nos mecanismos da neurose, bem como naqueles dos fenômenos marginais da vida normal ou do sonho, não é nem a dimensão metafórica, nem a identificação. É o contrário. De uma forma geral, o que Freud chama a condensação, é o que se chama em retórica a metáfora, o que ele chama de deslocamento é metonímia” (LACAN, 1992, p. 252).

A metáfora e a metonímia em Jakobson, recebem um tratamento específico no ensino lacaniano. A metonímia está estritamente ligada ao significante, abstração feita de sua significação. De forma que a metonímia se apóia em palavra por palavra da conexão dos significantes, e explica esta relação na cadeia significante.

É a partir destas leituras que Lacan formula que o inconsciente é constituído por cadeias de significantes e essas cadeias constituirão o registro do simbólico, que

é o registro concernente à linguagem.

Ressaltamos que o simbólico encontra-se articulada aos outros registros, distintos e constitutivos da realidade do sujeito - que não funciona senão em articulação - a saber, o imaginário e real (VILAR DE MELO; CARVALHO, 2014).

O registro do Simbólico, fala-se de preferência de uma ordem simbólica que envolve toda a atividade humana, tem na linguagem sua expressão mais concreta. Trata-se do âmbito da palavra e de suas consequências na constituição do ser humano.

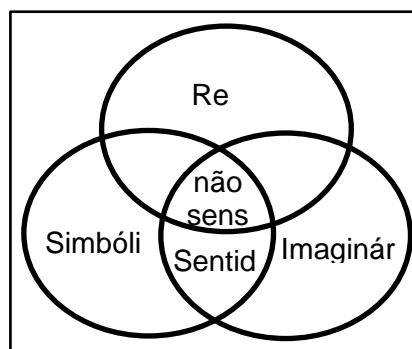
O Imaginário constitui o registro do engodo e da identificação. Este registro tem a ver diretamente com as imagens, ou a matéria prima a partir da qual se estrutura o ego no estágio do espelho, por meio de identificações; sendo assim, é o plano onde se manifesta o ego apontando a ilusão de consciência.

O Real, para Lacan, só pode ser definido em relação ao Simbólico e ao Imaginário. Definido como impossível, o Real é aquilo que não pode ser simbolizado totalmente, seja na palavra, seja na escrita, e, por consequência, não cessa de não se escrever, presentificando-se como falta.

O Real, embora resista à simbolização, comparece em qualquer produção humana de modo a se inscrever como uma falta, a qual provoca um movimento claudicante que denuncia uma estrutura. Esse impossível, chamado por Lacan de Real atesta um ponto da língua que embora não se possa tocar não deixa de comparecer.

No desenrolar do seu ensino e da sua perspectiva da psicanálise, Lacan encontra uma figura matemática / topológica, o nó borromeu, a qual ele recorre para demonstrar as articulações entre os registros Real, Simbólico e Imaginário e suas implicações na gênese e na teoria do sujeito (FRIGNET, 2009, p. 384).

**Figura 4. Nó Borromeu**



Essa figura permite demonstrar que esses registros se encontram articulados de tal maneira que se um se libera, os outros serão também liberados, distinguindo-o da cadeia olímpica, onde um nó pode ser liberado sem que os outros sejam também.

Esses registros, muito embora, estejam presentes na obra de Lacan desde do seu início, é apenas no Seminário intitulado *Ou pior*, que essa articulação aparece, i.e., é nesse seminário que Lacan cita pela primeira vez o nó que será tratado com muito mais detalhes nos seminários seguintes, XXI, *Os não-tolos vagueiam e*, principalmente, no seminário XXII, *RSI* e o XXIII, *O Sinthoma*. Neste último, Lacan se debruça sobre o seu encontro com a obra de Joyce.

O título do Seminário XXII revela que o nó faz emergir uma nova escrita escrita dos registros, no lugar de I, S e R, aparece R.S.I. Esta escrita coloca o Real antes dos demais, como também a ordem de os registros formam uma espécie de termo (RSI) que, na língua francesa, homofônico com o termo *heresia*, fato que, certamente, não passou despercebido aos ouvidos sensíveis de por Lacan.

Ao escrever sobre essa questão, Hamad (2009, 77), lembra que "o termo grego *hairesis* significa escolha", depreendendo que "tanto para Joyce, como para Lacan, uma escolha singular se impôs no encontro com o Real e que eles tiveram a coragem de sustentá-la ao longo da vida numa escrita singular".

Ainda, no que diz respeito aos registros, de acordo com Kafmann (1996, p. 474), cada um deles "constitui-se efetivamente em categoria na medida em que encontrou seu fundamento na estrutura originária do aparelho psíquico". Vale realçar que, muito embora, cada registro tenha como fundamento elementos distintos dessa estrutura, seu surgimento é dependente dos outros. Todos registros aparecem no mesmo momento. (LACAN, 1974 - 1975).

Importa descartar que a categoria do Real concerne ao impensável, o impossível a dizer, que escapa sempre. Ele ex-iste, sendo responsável por veicular o Simbólico. "Que só o veicula, aliás, pelo que constitui o Simbólico, a saber, que isso seja sempre cifrado". (LACAN, 2016, p.14)

O Simbólico é o registro da linguagem, encontrando seu fundamento na cadeia de significante. Para formular esse registro, Lacan parte do que Freud já havia concebido como símbolo, como linguagem, e vai buscar fundamentos na concepção de (língua)gem da Linguística estrutural, notadamente a Saussure e Jakobson (KAUFMANN, 1996).

Já o Imaginário é relativo à imagem, mas não diz respeito à imaginação. É ele que, de acordo com Lacan (2016, p. 14) "detém a decifração; é o sentido [...] O Imaginário é sempre uma intuição daquilo que deve ser simbolizado". Ele lembra ainda nesse Seminário, que o Imaginário é uma dimensão (dimension). Esse autor (2016) lança mão desse neologismo, o que lhe permite jogar com os termos dimensão (dimension), diz (dit) e mensão (mension) que permite ouvir menção (mention) e mansion que pode significar etapa, mansão ou abrigo).

Sendo o registro do sentido, é, dessa maneira, o registro do engano, da identificação. Ademais, devemos aqui lembrar com que o Imaginário é registro do eu (moi) com tudo "que ele comporta de desconhecimento, de alienação, de amor e de agressividade na relação dual" (SALDUCCI, 2009, p. 267).

Vegh (2007), lembra que a ligação ideal entre os registros é tecido de maneira tal que o Real cumpra a função de limitar o Simbólico que, por sua vez, limite o Real e o Imaginário e, finalmente, este cumpra a tarefa de cobrir o Real.

É por isso que a escrita do nó possibilita pensar não só sobre o sujeito, ele tem se mostrado fundamental para pensar a clínica, uma clínica borromeana, já que possibilita refletir sobre a dinâmica de funcionamento da neurose face ao desejo do Outro e ao gozo que o sujeito experimenta (COPPUS, 2013).

O nó borromeano, conforme articulado por Lacan no seminário XX (1985), é formado por três rodinhas de barbantes que se enlaçam de forma que formam, juntas um nó. Cada rodinha representa um dos registros pensados por Lacan e é uma parte autônoma, intercambiável. O nó, porém, só ocorre pela amarração da terceira rodinha, que enlaça todas num único laço. Lacan propõe o enigma: como fazer para que as rodinhas fiquem juntas de tal modo que, se uma delas for cortada, as outras fiquem livres?

### **2.3.1 O Sujeito lacaniano**

Neste capítulo discutiremos outro aspecto importante para esta dissertação que é a noção de sujeito como produto da linguagem, estruturalmente clivado pelo inconsciente.

A partir do Discurso de Roma, pronunciado em setembro de 1953, Lacan (1998) passa a utilizar a Linguística como paradigma de análise dos fenômenos inconscientes, defendendo a centralidade da linguagem em sua leitura dos escritos

de Freud.

No seminário XX - “Encore” (Mais ainda), Lacan irá dizer que a lingüística a qual se refere, e com a qual a psicanálise tem a ver, deve ser chamada de linguística, para mostrar que ali está em jogo não só um sujeito falante, como também um sujeito desejante (LACAN, 1982).

Com efeito, o sujeito lacaniano é o sujeito do inconsciente. Melo e Carvalho (2014) ressaltam que a fundação do sujeito para Lacan ocorre a partir do significante. Para se compreender melhor o que está em jogo. Lembremos o que afirma Elia:

O sujeito, para a Psicanálise, é constituído a partir do encontro do corpo vivo com o mundo dos significantes (Outro da linguagem), o que interdita qualquer apreensão de seu advento em termos psicológicos [...] O sujeito não é inato, não vem ao mundo junto, dentro ou acoplado ao ex-feto, recém-nascido. O sujeito tem sua história não no período de gestação (que concerne unicamente ao indivíduo psicofísico que vem a nascer), mas muito antes, num eixo simbólico que pode atravessar várias gerações que o precedem, num conjunto de traços que lhes são transmitidos a posteriori, quando da sua constituição se dá, em necessária articulação com o corpo (ELIA, 2010, p. 127).

Para elaborar sua teoria, Lacan recorre à Linguística estrutural, entre outros campos do saber.

A linguística estrutural vai possibilitar a Lacan uma lógica do significante, que permita localizar, no fundamento da experiência de uma análise, o determinismo dos fatos de linguagem, na própria dinâmica e na economia das estruturas inconscientes (MAY, 2010).

Com tudo, Para compreendermos melhor a noção do sujeito lacaniano se faz necessário retornarmos a gênese da teoria, a saber, o estádio do espelho (Lacan, 1998).

Garcia-Roza (1999, p. 212), esclarece que:

A fase do espelho designa um momento na história do indivíduo que tem início por volta dos seis meses de idade e que termina em torno dos 18 meses, na qual a criança forma uma representação de sua *O Sujeito e o Eu*, unidade corporal por identificação com a imagem do outro. Esse momento é concretizado de forma exemplar pela experiência que a criança tem ao perceber sua própria imagem num espelho, experiência essa que é fundamental para o indivíduo e na qual Lacan identifica a matriz a partir da qual se formará um primeiro esboço do ego (GARCIA-ROZA, 1999, p. 212).

Lacan (1998), diz que a função do Estádio do espelho – função da imágo- , é

estabelecer uma relação do organismo com a sua realidade.

A partir do momento que a criança pela primeira vez, confronta-se com sua imagem no espelho e se reconhece através da figura de um outro-eu que não é mais aquela confundida com o próprio mundo.

A criança, antes fundida com o mundo, nesse momento, percebe a diferença entre ela e o mundo externo; identifica-se com o primeiro esboço do eu, que logo irá se constituir como eu ideal. Essa é uma fase de constituição do ser humano, na qual ele assume uma imagem. “O sujeito será produzido somente quando da passagem do imaginário ao simbólico, isto é, através da linguagem” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 212).

Neste postulado lacaniano, temos o seguinte esclarecimento sobre o sujeito: “[...] a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (LACAN, 1988, p. 97).

É neste estágio que a fantasia ganha relevo, apontando para uma identidade alienante, que pode ser representada ao longo da vida do sujeito por imagens imperfeitas, retalhos de uma imago distorcida, representadas por metonímias.

Por este motivo, a criança só se identifica na imagem porque o outro já a representou num primeiro momento; por meio do olhar e da fala da mãe a criança nota a si mesma e passa a partir dessa fase a se constituir enquanto Eu.

A partir deste pressuposto, percebemos que o sujeito é uma construção imaginária do Outro que o constituiu. “Esse Outro é a ordem inconsciente, ordem simbólica, que se distingue do outro (como minúsculo) que é o semelhante, o outro sujeito. É a partir do Outro entendido como um lugar simbólico” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 2010).

De acordo com Lacan (1988), é a partir desse estágio que a criança, porque percebe sua própria imagem, inicia sua evolução psíquica, deslocando-se da mãe e iniciando sua subjetividade rumo ao simbólico, pelo qual conseguirá sair dessa relação especular.

É pelo outro (mãe), que a criança pode ingressar nesse mundo simbólico sendo que, com a entrada no simbólico, o sujeito insere-se no imaginário, identificando-se com o Eu que ele passa a representar. Mas, essa imagem é um malogro, assim como o significado que o imaginário dá ao significante que se apresenta em uma cadeia discursiva.

Prado Jr. (2104), sublinha a criança ascende ao simbólico à custa de uma perda, necessário para tornar-se sujeito falante. Todavia esta perda (que Freud denominou como recalque) não resulta em definitivo da desconexão das primeiras satisfações obtidas com a mãe, ou seja, o primeiro real, a primeiridade.

O recalque se organiza em torno de uma relação do falante. Algo precisa ser recalado para que assim o sujeito falante faça laço social.

Esse sujeito do conhecimento não se pode supor livre do desejo inconsciente o que impedirá o acesso imediato a qualquer objeto; este será sempre sobredeterminado pelo desejo do sujeito.

Para a teoria lacaniana, o que interessa é esse sujeito excluído pela ciência. O sujeito é aqui esse efeito da palavra que, ao dizer mais que o esperado, acaba revelando um desejo do qual não se tinha nomeado anteriormente.

Essa noção de sujeito, que para Lacan não deixou de ter consequências para a ciência uma vez que esta depende da escrita para se realizar, fundou-se a partir da prática psicanalítica, articulada com uma produção teórica.

Essa articulação possibilitou formular uma teoria em que o sujeito só funciona como falta, por ser do Outro (como lugar do código) que ele recebe sua mensagem e por ser por ele que o sujeito se constitui.

Esse Outro, além de ser o lugar da fala, “[...] não se impõe menos como lugar da verdade” (LACAN, 1985). Este grande Outro no qual o sujeito se aliena é definido pelas leis próprias do significante.

Segundo Lacan (1995), o Outro é o lugar em que se situa a cadeia dos significantes que comanda tudo o que vai poder significar-se do sujeito; sendo assim, tudo surge da estrutura do significante e engendra um processo de circularidade entre o sujeito e o Outro.

Nessa relação, entre o sujeito e o Outro, duas operações podem ser articuladas: a alienação e a separação; dessas, deter-nos-emos mais na primeira que tentaremos explicar através do recurso a figuras, ou a uma topologia, como o fez Lacan no Seminário XII.

Na releitura de Freud, Lacan identifica que o deslocamento que se referiu o pai da psicanálise na interpretação dos sonhos, é como um processo puramente metonímico, no qual não há substituição de um significante por outro, mas sim um remetimento a outro significante. Na metonímia, a conexão dos significantes entre si elide o significado e remete ao objeto do desejo sempre faltoso na cadeia.



A condensação cria, assim, uma encruzilhada, que se abre para diversas correntes de representações pertencentes à rede inconsciente. A partir de um elemento do sonho, é possível penetrar em várias direções na teia inconsciente, pelo discurso das associações livres.

Na metáfora, trata-se da função de substituição de um significante por outro significante através da qual precisamente o sujeito é representado.

### 2.3.2 O discurso da histórica

É a partir de 1969, aparecem as estruturas dos discursos no ensino de Lacan, nas quais são formalizadas as diferentes posições que o sujeito dispõe para fazer laços, o Outro, o saber e o objeto.

Estas diferentes modalidades, perfaz quatro tipos de laços sociais junto com as demais figuras dessa estrutura (o Senhor, o saber e o gozo), nos quais pode ocupar as posições do desejo, do outro, da perda e da verdade (LACAN, 1970) e, finalmente, em 1972, é a topologia dos nós borromeanos a estrutura pela qual as leis do inconsciente determinam o sujeito (LACAN, 1972).

A clínica de orientação lacaniana apresenta o discurso como equivalente a fala, estruturados pelos ditos, ou seja, da ordem do enunciado que passa numa enunciação. Estes discursos são concebidos por Lacan a partir da permutação de lugares.

Para Cabas (2011), o discurso é a relação individual de todo o social que há na língua. O problema e a questão não reside no fenômeno da fala, mas no dilema de sentido, da produção de sentido.

Para Quinet (2006), este discurso se coloca no meio do caminho entre fala e língua, ou seja, ser social e ser individual. A isso, Lacan chamou de discursos, pois os laços sociais – além do inconsciente - são tecidos e estruturados pela linguagem e fazem parte do campo do gozo.

Segundo a formalização de Lacan, cada discurso é representado por um algoritmo com quatro posições fixas: o agente, o outro, a produção e a verdade.

1. agente ou poder ou semblante

2. Outro/outro, ou trabalho ou gozo

4. verdade

3. produção / perda ou mais-gozar

A indicação das setas de implicação ou conexão (→) serve para orientar o

sentido da cadeia significativa e do quarto de giro circular como operador da transformação de um discurso em outro, por progressão (sentido horário) ou por regressão (sentido anti-horário), possibilitando assim a circulação das letras, em permutação circular, sem comutação, por quatro lugares.

O discurso do mestre:

$$\frac{S1 \rightarrow S2}{\$ \leftarrow a}$$

O discurso histórico:

$$\frac{\$ \rightarrow S1}{a \leftarrow S2}$$

O discurso universitário:

$$\frac{S2 \rightarrow a}{S1 \leftarrow \$}$$

O discurso psicanalítico:

$$\frac{a \rightarrow \$}{S2 \leftarrow S1}$$

O discurso do capitalista é obtido por efeito de uma torção feita sobre a banda esquerda no matema do discurso do mestre, sendo por isso uma variação desse mesmo discurso. O *discurso do capitalista* nos é então exposto pelo seguinte matema:

$$\frac{\$ \rightarrow S2}{S1 \leftarrow a}$$

No algoritmo laciano (Seminário XVII), percebemos que cada discurso é representado por um algoritmo com posições fixas - a saber: o agente, o outro, a produção e a verdade, de forma que estes quatro elementos vão permutar nos lugares (S1, S2, a, A) onde cada um dos quatro elementos se postam de forma distinta:

- a) significante mestre (S1)
- b) bateria de significantes (S2)
- c) sujeito barrado ou dividido (\$)
- d) objeto a (a).

Salientamos questão fundamental que podemos observar na disposição destes elementos é como o sujeito faz laço social

Aqui, nos interessa, de forma especial, a questão do discurso da histeria, que é um tipo único de discurso, doravante inspirado numa patologia.

Neste tipo de discurso da histérica, Lacan coloca como dominante o sintoma, representado pelo sujeito barrado  $\$$ . Tais denominações visam mostrar a correspondência entre o agente do discurso e aquilo que constitui sua tônica principal (LACAN, 1992).

Como podemos perceber, no lado direito do algoritmo, na parte inferior, temos a representação da linguagem, dito de outra forma, um conjunto de significantes (S2) organizado em torno de um parâmetro (S1).

No lado esquerdo superior esquerdo, localiza-se o efeito subjetivo da linguagem, indicando a cisão entre o sujeito barrado ( $\$$ ) e o objeto a (a) consolidada através da castração. Alçado ao simbólico via linguagem e castração. Neste esquema, o sujeito aparta-se do gozo, que em sua dimensão absoluta passa a ser para ele algo traumático.

Este aspecto traumático está ligado a uma experiência primitiva, que no caso da histeria é assume caráter específico, conforme achado de Breuer e Freudde que os histéricos sofrem de reminiscências.

O sofrer de reminiscência, está ligado a algum tipo de vivência infantil da sexualidade, Este traumatismo primitivo, aponta para uma espécie de sedução sofrida, que de alguma forma interpela a vida sexual do sujeito (LACAN, 1998), *insatisfação*.

Não se trata de necessariamente de uma intervenção advinda do exterior, com penava Freud inicialmente. Sabe-se que reações do corpo são percebidas pela criança como algo vindo de fora.

A angústia de castração toma forma especialmente por conta desta divisão subjetiva, onde a integridade narcísica está em cheque. Na histeria, o temor de perder esta integridade incide na aversão do gozo estrutural, de tal forma que ceder ao gozo, implicaria no risco da dissolução do seu próprio ser.

Destarte, “O desejo da histérica é o desejo do outro” (mote lacaniano) não é saber do seu próprio amor pelo outro, mas sobre o amor do outro por si.

O que descobrimos na experiência de qualquer Psicanálise é justamente a ordem do saber, e não do conhecimento ou da representação. Trata-se precisamente de algo que liga, em uma relação de razão, um significante S1 a um significante S2. (LACAN, 1992, p. 28).

Para tentar fixar-se como objeto do desejo do outro, o sujeito histórico serve-se de estratégias para deixar o Outro insatisfeito. A impossibilidade de fazer

desejar – o limite a sedução desde a infância. O vínculo entre a mãe e o bebê - sensação de inadequação de não ser capaz de satisfazer o desejo materno – relacionado a dimensão traumática da estrutura.

Postula-se via de regra, que Flaubert em *Madame Bovary* deu grande contribuição - mesmo antes das pesquisas de Freud - para os estudos com a histeria. Por todas as características de Emma Bovary, apresentadas nesta dissertação, podemos observar com clareza alguns traços de histeria.

Scotti (2003), depois analisar detalhadamente a história de *Madame Bovary*, se interroga se de fato Emma seria histérica. Esse autor, avalia que no contexto de histeria, a personagem flaubertiana não preenche os requisitos da histérica clássica dos tempos de Freud e Charcot, cuja sintomatologia Freud destacou os “Ataques convulsivos, Zonas histerógenas, Distúrbios da sensibilidade, Distúrbios da atividade sensorial, Paralisias e Contraturas e como características gerais: exageros e absolutismos” (FREUD, 1889-1899, p. 32).

Apesar dos desmaios, crises, anorexia e comportamentos desvairados e consumistas protagonizados por Emma Bovary, Scotti a classificou como uma “histérica intermediária”.

Para Flaubert:

Desde então Emma começou a beber vinagre para emagrecer, adquiriu uma tossezinha seca e perdeu totalmente o apetite [...]. De repente um tálburi azul passou, rápido pela praça. Emma saltou um grito e caiu ao solo de bruços. [...]. O que mais o assustava era a prostração de Emma: ela não falava, não ouvia coisa alguma e parecia até não sofrer, como se o corpo e a alma repousasse juntos de todas as suas agitações (FLAUBERT, 1979, p. 54, 155, 157).

Nas *Publicações pré-Psicanalíticas e esboços inéditos*, Freud comenta sobre o enquadramento da histeria:

Isto é, para a histeria, as cenas ocorrem no primeiro período da infância (até os 4 anos), no qual os resíduos mnêmicos não são traduzidos em imagens verbais. É indiferente se essas cenas de lésão despertadas durante o período posterior à segunda dentição (8ª os 10 anos) ou na fase da puberdade. O resultado é sempre a histeria, e sob a forma de conversão, pois a atuação conjunta da defesa e do excesso de sexualidade impede a tradução (FREUD, 1886-1899, p. 139).

Freud também sublinha que o objetivo das histéricas parece ser o de chegar as “cenas primevas”, que quando não consegue fazê-lo diretamente, recorrem às fantasias, cujas “fachadas psíquicas são construídas com a finalidade de obstruir o

caminho para essas lembranças” (FREUD, 1889-1899).

Em carta datada de 6 de abril de 1897 Freud se refere a um “novo elemento da produção do inconsciente”. O que Freud tinha em mente diz respeito as fantasias históricas. Infelizmente Flaubert não relata histórias da infância de Emma. Apenas que criada num vilarejo, é posteriormente levada pelo pai ao convento, onde Emma tinha cerca de 13 anos de idade.

Do ponto de vista patológico, que serve como pano de fundo em *Madame Bovary*, autores como Galindéz-Jorge (2009) e Vargas Llosa (1979) afirmam que Flaubert detinha o amplo conhecimento sobre as doenças que predominavam no século XIX, não somente por pesquisas, mas também por grande influência do pai que era médico cirurgião<sup>18</sup>.

Especialmente no caso de Emma Bovary, com suas histórias subjetivas, mas consistentes e com peso físico, mescladas de desventuras, de eflúvios amorosos.

### **3 ANÁLISE DO ROMANCE MADAME BOVARY À LUZ DA LINGUÍSTICA E DA PSICANÁLISE**

A heroína flaubertiana, Emma Bovary, apesar do realismo com que é descrita, é obra fictícia, produção da mente criativa do autor, o que nos impõem certos limites que provavelmente reverberam na análise que é feita neste capítulo.

Para analisar o romance com enfoque linguístico e psicanalítico, a partir do

---

<sup>18</sup>O doutor Achille-Cléophas Flaubert, pai de Gustave, foi também útil em *Madame Bovary*.[...] doença e medicina ocupam um lugar primordialíssimo: há o pé disforme de Hipólito, a operação, o tratamento corretivo, a gangrena, a amputação; há intervenções menos ousadas e mais exitosas de Charles; a cura do *père* Rouault, seu futuro sogro, e a sangria no lavradorde Rodolphe; há o cego purulento e os remédios Homais lhe encomendava, que além de boticário, é medico ás ocultas e se movimenta entre receitas e males orgânicos; o envenenamento de Ema é motivo de agitação científica - a chegada dos doutores Canivet e Larivière a Yonville - e da descrição prolixa de uma agonia e morte. A doença, as curas, as operações estão sempre descritas co exatidão; já vimos, pelos menos em dois casos, Flaubert se assessorou com médicos para não errar. [...] A objetividade que Flaubert ambicionava, essa impessoalidade conseguida a partir de uma certa técnica, equivale a considerar o romance como um produto científico, o resultado de uma operação combinatória de ingredientes que, escolhidos e identificados, segundo leis precisas pela inteligência do criador, alcançam a vida própria de uma verdade positiva. A suposta frieza flaubertiana para narrar as venturas e desventurasdos personagenssera a atitude com que Achille-Cléophas examinava, receitava, amputava, curava ou declarava perdidos só seus pacientes (LLOSA, 1979, p. 92-93).

personagem central Emma Bovary, priorizamos os seguintes temas-eixos:

- a errância com a palavra;
- a errância do desejo: os processos metaforonímicos;

### 3.1 A errância com a palavra em Emma Bovary

A errância com a palavra em Emma se verifica em todo o transcurso do romance flaubertiano. Desde o ingresso para ser educada no convento das Ursulinas, localizado na cidade Rouen, até sua morte com o pó arsênico na cidade de Yonville-l' Abbaye.

Destacamos uma frase com a qual Flaubert se refere a Emma e sublinha a falta com a palavra:

Acabava de partir, desesperada. Agora o detestava. **Aquela falta de palavra** ao encontro parecia-lhe um ultraje. [...]. Desejava talvez fazer alguma confidência de todas estas coisas. Mas explicar o inexplicável mal-estar que muda de aspecto como as nuvens e que se movem em turbilhão como o vento [...] faltavam-lhe, pois, palavras (FLAUBERT, 1979, p. 210, 35) (grifo nosso).

Esta falta de palavra faz com que a heroína flaubertiana busque com toda avidez na literatura, desde as mais insignificantes às mais nobres, um ponto de estofo<sup>19</sup> que pudesse impedir que a significação de uma frase ou discurso deslizesse para o infinito da cadeia significante. Dito de outra maneira seria a possibilidade de Emma “atar o significado ao significante” (LACAN, 1992, p. 303), ou seja, fazer uma sutura nesta relação com o significante.

Lacan nos diz que “a palavra tem peso em si mesma. Antes de ser redutível a uma outra significação, ela significa em si mesma alguma coisa de inefável e uma significação que remete antes de mais nada a significação enquanto tal” (LACAN, 1992, p. 43).

---

<sup>19</sup> Lacan chama também de ponto de basta. “o ponto de basta e a palavra *temar*, com todas essas conotações trans-significativas. Em torno desse significante, tudo se irradia e tudo se organiza, como nessas linhazinhas de força formadas à superfície de uma trama pelo ponto de basta. É o ponto de convicção que permite situar retroativa e prospectivamente tudo a que se passa nesse discurso. O esquema do ponto de basta é essencial na experiência humana (LACAN, 1992, p. 303).

A errância<sup>20</sup> pode ser uma possibilidade do sujeito que, em seu movimento de exílio, regresso e solidão, pode estabelecer uma abertura radical e primeira ao Outro.

Segundo Lebrun (2010), a errância não apenas conduz a exclusão, ao abandono, mas pode surgir como uma defesa, um modo reinventar a vida, escapando do esmagamento do desejo, do anonimato e marcação vazia de uma falsa nomeação.

Ao mudar para o vilarejo de Yonville, Emma se depara com estranhas características desta nova região, a possibilidade de habitar a palavra.

A expressão “habitar a palavra”, segundo Lacan, tem a ver com a relação do sujeito com a linguagem [...] enquanto ela é habitada pelo sujeito, o qual daí toma mais ou menos a fala, e por todo o seu ser, isto é, em parte sem que ele saiba. Se o neurótico habita a linguagem, psicótico é habitado, possuído, pela linguagem (LACAN, 1992, p. 284).

A forma com que Emma habita a linguagem, revela uma precariedade que consequentemente conduz à errância.

A falta de acentuação da linguagem, conforme sinaliza Flaubert, certamente influenciava os falantes que chegavam para habitar o vilarejo de Yonville, cujos desdobramentos se elevavam para além da sonoridade e da pronúncia das próprias palavras. O repertório lexical diferente tornavam as palavras fugidias.

Concordamos com May (2010), ao afirmar que o ser falante não é usuário do código, o sujeito é efeito do discurso falado, antes de falar, pois está imerso no campo da linguagem, na cadeia significante, de onde é chamado a dizer de si. O que esta cadeia significante possibilita ao sujeito é a de se servir dela para significar algo diferente do que ela diz.

Segundo Lacan, “há aí um deslocamento na relação do sujeito com a palavra falada” (LACAN 1992, p. 291). Este deslocamento nos parece efeito da vida

---

<sup>20</sup>Sobre a errância em Lacan ver Tese de Doutorado de Barros P. C. M. Eu vinha rondando pela rua! Que ponto de ancoragem para o sujeito adolescente em situação de rua?, (2010, p. 115).: A partir do seminário R.SI. Porge (2008) destaca a seguinte indagação de Lacan (1974-74/2002, p. 31) “qual é o erre da metáfora?” Lacan (1973-74/210<sup>a</sup>) precisa que o termo erre faz parte do vocabulário náutico e denota a contuidade do trajeto de um navio, quando o motor desligado, graças a sua força residual e ao rastro deixado no mar pela sua passagem, apontando o caminho no sentido do qual o navio se deslocava. O *erre* do navio delinea, nesses termos, a direção do trajeto, da viagem.

fantasiosa que Emma desejava levar não apenas em Yonville, Paris e tantos outros lugares.

“Yoville-l'Abbaye, situa-se nos confins da Normandia, da Picardia e da Ile-de-France, região bastarda [...] onde a linguagem não tem acentuação [...]”(FLAUBERT, 1979, p. 57).

Além de todas as características descritas a respeito de Yoville-l'Abbaye – onde Emma se suicidou -, Flaubert acrescenta um detalhe que põe este local como um significante que enoda uma cadeia de outros significantes, e assim, sustenta a trama. Um significante que se relaciona ao sujeito chama outros significantes.

Flaubert esclarece que o que fez Charles escolher Yoville-l'Abbaye e não outra cidade qualquer, justificando da seguinte forma: “[...] cujo médico, um refugiado polonês, tinha se mudado na semana anterior”(FLAUBERT, 1979, p. 54). Charles então vai substituí-lo, e leva consigo sua mulher para um local bastardo, híbrido, que abrigava estrangeiros e refugiados.

Em sua Tese de Doutorado, Barros (2016), expõe a condição intinerante do sujeito, que em seus deslocamentos, torna-se exilado, desenraizados de si mesmos constituídos pelo desconhecimento enigmático da dimensão inconsciente.

Segers sublinha a diferença entre “exílio íntimo” e “exilado do íntimo”, a saber:

O exílio íntimo concerne à linguagem que nos torna estrangeiros e nós mesmos e nos especifica como seres falantes. O exílio íntimo nos funda, assim, no hiato entre o Outro materno e o lugar do objeto, representando um corte singular, uma interrupção da língua, que marca o sujeito. O sujeito exilado do íntimo, por sua vez exposto a ruptura com sua cultura de origem, encontra-se sem o outro que possa compreender os significantes fundamentais da sua origem. Há uma perda não simbolizada da palavra (SEGERS *apud* BARROS, 2016, p. 116).

Quanto à felicidade de Emma, Flaubert acrescenta que não era feliz, nunca o fora. De onde vinha, pois aquela insuficiência da vida, aquele apodrecimento instantâneo das coisas em que se apoiava? (FLAUBERT, 1979).

Qual o significado da palavra felicidade<sup>21</sup>? Flaubert se interroga de onde

<sup>21</sup> Certamente, Freud não dúvida, não mais do que Aristóteles, de que o que o homem busca, seu fim, seja a felicidade. Coisa curiosa. O termo de felicidade, em quase todas as línguas, apresenta-se em termos de encontro - *tykhe*. Menos em inglês - e mesmo assim é muito próximo. Existe aí alguma divindade favorável. Felicidade e também, para nós, *augurum*, um bom presságio e um bom encontro. *Gluck* e *geluck*. *Happiness* e, no entanto, *happen*, é também um encontro, embora não se



procedia, qual era a gênensis da infelicidade de sua heroína. A infelicidade de Emma, ao que Flaubert também denomina “insuficiência da vida”, tem a ver com falta com a palavra. Não obstante sua busca frenética, Emma não encontrava a palavra que evitasse o apodrecimento repentino em que pudesse se apoiar para reinventar a vida.

Antes de se casar, julgara sentir amor, mas, como a ventura resultante desse não aparecia, com certeza se enganara, pensava ela. E procurava saber qual era, afinal, o significado certo, nesta vida, das palavras ‘felicidade’, ‘paixão’, ‘embriaguez’ **que nos livros pareciam tão belas**. [...]. Assinou a *Corbeille*, jornal de senhoras, e o *Silfo dos Salões*. Devorava, sem perder uma palavra, todas as notícias das primeiras representações, das corridas e das sessões de gala, interessando-se pela estréia de uma cantora e pela abertura de uma casa de modas. Estava a par do último figurino, sabia o endereço das melhores costureiras e quais os dias de passeio ou de ópera. Estudou Eugênio Sue, descrições de mobiliário; leu Balzac e George Sand, procurando satisfações imaginárias para os seus apetites pessoais. Até para a mesa levava o livro, do qual ia virando as folhas, enquanto Charles comia e conversava. [...]. Emma lera Paulo e Virginia, sonhara com a cabana de bambus, com o preto Domingos, com o cão fiel e, principalmente, com a doce amizade de algum irmãozinho, que lhe colhesse frutos maduros em árvores mais altas que campanários ou que corresse descalço pela areia, para lhe trazer um ninho [...]. Durante seis meses, aos quinze anos Emma sujou as mãos no pó dos gabinetes de leitura. Mais tarde, com Walter Scott, apaixonou-se por coisas históricas, sonhou com armários, sala de guarda de menestréis. Quisera viver nalgum velho solar, como aquelas castelãs de corpetes compridos que, sob os ornatos das ogivas, passavam os dias com o cotovelo apoiado ao peitoril e o queixo na mão, à espera de ver surgir do extremo horizonte algum cavaleiro de pluma branca, galopando num cavalo preto. Por este tempo teve verdadeiro culto por Maria Stuart e veneração entusiástica pelas mulheres ilustres ou infelizes. Joana d’Arc, Heloísia, Inês Sorel, a bela Ferronnière e Clemência Isaura surgiram-lhe como meteoros, da imensidade tenebrosa da história, onde sobressaíram aqui e acolá, porém mais perdidas na sombra, e sem a menor relação entre si; São Luís com o seu carvalho, Bayard moribundo, algumas atrocidades de Luís XI [...] (FLAUBERT, 1979, p. 30; 32; 47-48) (grifos nossos).

Verificamos que os itinerários significantes que convergem para morte em Emma Bovary. Parece que o significante morte organiza a estrutura todo romance flaubertiano, fazendo Emma vagar, dar voltas, numa espécie de espiral, virando sempre ruas e esquinas, à direita e à esquerda, promovendo o retorno dos

---

sinta aqui a necessidade de se acrescentar a partícula precedente marcando o caráter, propriamente falando, feliz da coisa. (LACAN, 2008, p. 24, grifo nosso).

significantes.

Para Lacan: “[...] o significante, com seu jogo e sua insistência próprios, intervem em todos os interesses do ser humano por mais profundos, primitivos e elementares que nos os suponhamos” (LACAN, 1992, p. 225).

Quando Emma tinha treze anos o Sr. Rouault, seu pai, a conduz para o convento, na esperança de assegurar-lhe um futuro melhor, bem promissor. Passa-se alguns anos, Emma recebe a notícia da morte da mãe, o que a faz regressar para casa.

Quando sua mãe morreu chorou muito nos primeiros dias. Mandou-lhe fazer um quadro fúnebre com os cabelos da defunta e, numa carta que mandou aos Bertaux (parentela) toda cheia de reflexão sobre a vida, pediu que, quando morresse, a enterrassem na mesma sepultura. (FLAUBERT, 1979, p. 33).

Ainda solteira, em conversa com Charles, aborda a questão da morte da mãe e do cemitério onde fora sepultada. “Falou-lhe também de sua mãe, do cemitério, e mostrou-lhe até, no jardim o canteiro onde colhia flores, todas as primeiras sextas-feiras de cada mês, para ir pôr na sepultura”(FLAUBERT, 1979, p. 21).

Emma casa-se com Charles Bovary por conta da morte da esposa:

Mais o golpe estava dado. Oito dias depois, estando ela estendendo roupa no pátio, escarrou sangue; e, no dia seguinte, enquanto Charles voltava às costas para correr a cortina da janela, disse apenas: ‘Ai meu Deus!’, soltou um suspiro e perdeu os sentidos. Estava morta. Quando tudo terminou no cemitério, Charles voltou para casa [...] (FLAUBERT, 1979, p. 29).

Logo após o casamento, Charles é forçado a mudar de cidade de Tostes para Yonville - para salvar-lhe a vida, pois em Tostes Emma adoecera:

Como continuamente se queixasse de Tostes, imagino que a causa da doença residia em alguma influência local e, apoiando-se nessa idéia, pensou em mudar a residência para outra parte. [...] Contudo levou-a a Rua para consultar o seu antigo mestre. Era uma doença nervosa, convinha-lhe mudar de ar (FLAUBERT, 1979, p. 54).

Em quase todos os lugares por onde Emma se movia, outro significante também ligado à morte, o cemitério, é observado. Para Emma, supostamente, quase todos os caminhos a conduziam ao cemitério. Sabemos que o “significante tem suas leis próprias, independentemente do significado” (LACAN, 1992, p. 225).

Na cadeia dos significantes, o sentido insiste, mas nenhum dos significantes remete a significação.

Conforme Lacan,

O significante é um sinal que não remete a um objeto, mesmo sob a forma de rasto, embora o rasto anuncie no entanto o seu caráter essencial. Ele é também o sinal de uma ausência. Mas na medida em que ele faz parte da linguagem, o significante é um sinal que remete a um outro sinal, que é como tal estruturado para significar a ausência de um outro sinal, em outros termos, para se opor a ele num par (LACAN, 1992, p. 192).

Todos os fatos narrados por Flaubert são fatos que de alguma forma guardam relação com a vida de Emma, de forma direta ou indiretamente, mas que de alguma forma, põe a heroína no centro dos acontecimentos. Há um rasto que Flaubert nos permite seguir em sua escritura e que *pari passu*.

Lacan acrescenta que “Este caráter do significante marca de maneira essencial tudo que é da ordem do inconsciente”:

[...] é um burgo a 8 léguas de Ruão, entre a estrada de Abbeville, e a de Beauvais, ao fundo de um vale [...]. A rua (a única), da distância de um tiro de espingarda e pontilhada de algumas lojas, termina bruscamente no cotovelo da estrada. Deixando-o à direita e seguindo-se pela base da encosta de São João, em breve se **chega ao cemitério** [...]. Porque Emma desaparecera a essas palavras; depois vendo-a seguir pela Rua Larga e votava à direita como que em **direção do cemitério**, perderam em conjecturas [...]. ‘Ai meu Deus!’, soltou um suspiro e perdeu os sentidos. Estava morta. **Quando tudo terminou no cemitério**, Charles voltou para casa [...]. Falou-lhe também de sua mãe, **do cemitério**, e mostrou-lhe até, no jardim o canteiro onde colhia flores, todas as primeiras sextas-feiras de cada mês, para ir pôr na sepultura (FLAUBERT, 1979, p. 55-57, 228, 29, 21) (grifos nossos).

Em outra parte, Flaubert diz para chegar a outro lugar idealizado por Emma, “Era preciso ir até o fim da rua, virar à esquerda, como quem vai ao cemitério” (FLAUBERT, 1979, p. 72).

O significante morte vai tecendo sua teia, de forma que o deambular de Emma Bovary, organiza suas decisões e desliza sobre outros significantes. Imediatamente após a morte do pai de seu esposo - Charles Bovary - Emma que já o traía com Rodolphe, cogita de forma concreta a possibilidade de abandonar seu esposo.

Ah! É verdade, minha senhora... Morreu seu sogro. [...] Com a argolada que Emma deu na porta, Charles, que a esperava, avançou de braços abertos e disse-lhe, com lágrimas nos olhos:

- Ah! Minha querida...

E inclinou-se brandamente para beijá-la. Mas ao sentir-lhe o contato dos lábios, Emma foi dominada pela recordação do outro e passou a mão pelo rosto, estremeando.

Entretanto respondeu:

- Sim Já sei... já sei...

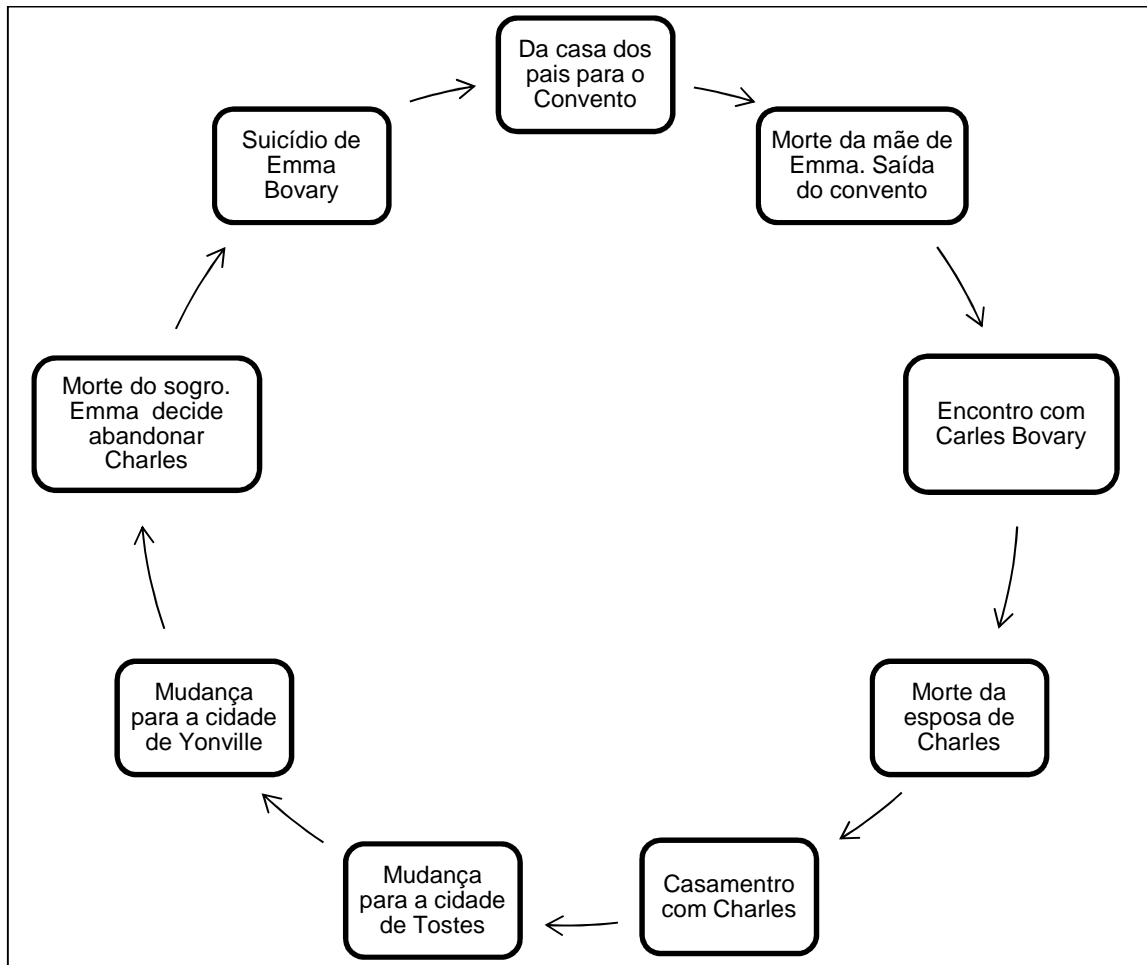
Charles mostrou-lhe a carta em que sua mãe lhe narrava o caso sem a menor hipocrisia sentimental. O que mais lastimava era que seu marido não tivesse recebido os sacramentos, por ter falecido em Doudeville [...] Charles parecia-lhe, acanhado, fraco, nulo, enfim um pobre homem, olhando por qualquer lado. Como havia de se desembaraçar dele? (FLAUBERT, 1979, p. 189).

Analizando por outro viés, Khel (2015), vai dizer que Emma se mata por que se individou, por que queria ter uma vida maior do podia ter. Ela se mata por que os recursos de sujeito que ela tem, como sujeito feminino do século XIX não estão a altura dos seus sonhos.

Elaboramos o quadro mostrando o itinerário de Emma Bovary, com as principais passagens que resumem a vida da nossa heroína. O romance se desenvolve a partir do momento que Emma despede-se da casa dos pais para o convento (para a vida) onde ela tem os primeiros contatos com a literatura e termina com o suicídio em na cidade Yoville.

Flaubert traça um percurso sinuoso para Emma Bovary, com encontros e desencontros, conforme podemos perceber:

**Figura 5.** Itinerário errante de Emma Bovary: da casa dos pais até o suicídio em Yonville



Fonte: (FLAUBERT, 1979 - adaptado)

### 3.2 A errância do desejo: os processos metaforonímicos

Lacan (1957-58/1999), sublinha que o desejo é errante. Esta errância está relacionada a qualquer tipo de satisfação, que “aquilo com que o desejo confina, não mais em suas formas desenvolvidas, mascaradas, porém em sua forma pura e simples, é a dor de existir [...], uma dor infinita”, (LACAN, 1992, p. 350, 72).

Articulado no campo da linguagem a uma de suas leis - a metonímia, constitutiva da fala do sujeito -, o desejo desliza de palavra em palavra, compondo uma “errância da dor da falta”, destaca Quinet (2013).

Outra característica importante do procedimento flaubertiano, segundo Galindéz-Jorge (2009), é a dilatação e condensação, no que tange a exploração de pequenos detalhes, sejam objetos ou impressões pessoais, que se ampliam para posteriormente ser condensados, sob forma de metáfora e metonímia.

Podemos relacionar os processos metaforonímicos em Lacan como possibilidade de pensar o desejo em Emma Bovary. Ela supostamente desejava que o marido, Charles Bovary fosse um homem famoso, um médico bem sucedido e fizesse parte da alta sociedade burguesa da época.

Interessa à psicanálise pensar a linguagem no ato de fala do sujeito, que é subvertido pelo desejo. O desejo marca, ao mesmo tempo, o fracasso de uma fala completa e sua própria impossibilidade de satisfazer-se na busca pelo objeto - Lacan nos diz que o desejo é metonímico, é sempre desejo de outra coisa.

Charles deveria também ser completamente capaz de saciá-lamaritalmente, além de poder propiciar a realização dos mais profundos anseios românticos de Emma, idealizados a partir de personagens que povoavam os livros e folhetins que nossa heroína lia.

Em busca de novos significantes que possa representá-la, Emma engravida e tem uma filha, Bertha. Todavia deseja que o rebento fosse homem: “Ele seria forte e moreno e se chamaria Georges” (FLAUBERT, 1979, p. 106). Mais um desejo insatisfeito.

Por isso Emma apostava nas mudanças como forma de sustentar a esperança em algo novo. Para qualquer parte, precisava se movimentar. “Ela não podia acreditar que as coisas pudessem surgir sempre iguais em lugares diferentes; e, uma vez que a parte já vivida fora má, tinha esperança de que a que lhe restava viver havia de ser melhor (FLAUBERT, 1979, p. 67).

Na verdade Emma não tinha problemas com as mudanças, pelo contrário, gostava de variar: - “É verdade - respondeu Emma. - Mas a mim me diverte as mudanças; gosto de variar de lugar”. (FLAUBERT, 1979, p. 63). Podemos pensar nos mais variados tipos de mudança, e não somente de mudança geográfica.

Definitivamente, Emma não era como os lírios do campo, não vivia fixa em lugar nenhum.

É verdade que, os lírios do campo, bem podemos imaginá-los como um corpo inteiramente entregue ao gozo. Cada etapa de seu crescimento, idêntica a uma sensação sem forma. Gozo da planta. Nada, em todo caso, permite escapar a isso (LACAN, 1992, p.72).

Ao parafrasear os evangelhos, Lacan introduz a questão do desejo como presentificação da falta, questões que iremos discutir melhor nas próximas páginas.

Como Charles não podia corresponder a um abismo insaciável de desejos, a

saída encontrada por sua esposa foi buscar nos braços dos amantes o amor que ela dizia faltar.

Emma segue uma deriva amorosa, primeiramente nos braços do jovem León Dupuis, escrevente, estudante de direito, com quem comunga o interesse por romances. Mas a relação vai aos poucos se deteriorando em meio a uma paixão permeada por culpas e insatisfação.

Porém, com aquela renúncia, ele a colocava em condições extraordinárias. Ela desprende-se, para ele, das qualidades canais das quais nada iria obter; e, em seu coração, ela foi sempre subindo e desligando-se à maneira magnífica de uma apoteose que levanta vôo. Era um daqueles sentimentos puros que não atrapalham o exercício da vida que se cultivam porque são raros e cuja perda traria mais aflição do que alegria que poderia trazer a posse (FLAUBERT, 1979, p. 141).

O jovem León se sente sufocado na relação e sucumbe ao exigente amor de Emma: “[...] O que o encantava outrora, assustava-o um pouco agora. Aliás revoltava-se contra a absorção, cada vez maior, da sua personalidade” (FLAUBERT, 1979, p. 297).

Posteriormente Emma se envolve com Rodolphe Boulanger, homem de mais idade, solteirão, *bon vivant*, que habitava num castelo cercado de luxo e prazeres. O romance tem início depois de uma investida certeira de Rodolphe, com a aquiescência de Charles, quando Emma cede aos seus encantos. E depois de ser conquistada, Flaubert assim descreve as sensações que sua heroína.

Lembrou então as heroínas dos livros que lera e a legião empírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como uma parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejava ser (FLAUBERT, 1979, p. 178).

Depois de ver seu desejo direcionado a León escorregar, Emma diz de si para si mesma que agora em Rodolphe tinha um amante, um verdadeiro amante!

Quinet (2009), fala da característica do desejo como sendo metonímico, deslizando na cadeia significante. Portanto, “o desejo é a metonímia da falta.” (QUINET, 2009, p. 50). O desejo é fugidio, está sempre mais adiante, deslizando de de significante em significante.

Emma recusa o amor de Charles bem como os seus amantes para manter-se em falta. De forma desejante, sensual e provocante, sustenta assim o seu desejo

na insatisfação. A recusa seria um dos pontos mais proeminentes na estrutura da histeria.

Emma, apostando no desejo, se priva do gozo, para sempre encontrar um desejo insatisfeito, deslizando de objeto a objeto, de amante a amante, de significativa a significante.

Por conta da função dos espaços na escritura flaubertiana - incluindo aí o romance *"Madame Bovary"*, sublinhados por Galindéz-Jorge (2011, p. 17), ao sustentar a existência de um mover em Flaubert como se fosse um espiral, de tal forma que sua fala volta sempre ao mesmo lugar, mas que, a cada volta, ela gera um lugar diferente.

Abrimos aqui um parênteses para conjecturar que esta característica da escritura flaubertiana, que nos remete ao texto freudiano de 1914<sup>22</sup>, Recordar, último texto sobre a cena analítica em que o analisando está impedido de recordar o que esqueceu e recalçou, expressando-o por meio da ação repetida, cuja a relação da repetição faz elo com a transferência e a resistência.

O aspecto de fechamento e resistência que a transferência comporta é alvo de sua inquietação.

Um grupo de pacientes não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou o atua (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo[...]. Aprendemos que o paciente repete ao invés de recordar e repete sob as condições de resistência. Podemos agora perguntar o que é que ele de fato repete ou atua (*acts out*). A resposta é que repete tudo o que já avançou a partir das fontes do recalçado para sua personalidade manifesta - suas inibições, suas atitudes inúteis e seus traços patológicos de caráter (FREUD, 1914/1996, p.165-167).

Com o objetivo de aprofundarmos a questão da repetição – já consolidada nos achados freudianos e descritos por Lacan como um dos quatro conceitos

---

<sup>22</sup> [...] a prática terapêutica freudiana consistia em fornecer meios ao paciente para que pudesse recordar um determinado fato infantil que teria sido traumático, afim de provocar a ab-reação do afeto a ele ligado. Era o momento da catarse, e a recordação visava preencher as lacunas da memória. Essa prática era uma das muitas reatualizações modernas de teoria platônica das reminiscência, segundo a qual somos portadores de uma verdade esquecida; [...] a rememoração freudiana permanece prisioneira desse mundo fantasmático e minúsculo que Freud nos revela em "A interpretação dos Sonhos". [...] somos portadores de uma verdade que não se oferece docilmente a memória. Para Freud, o que o esquecimento ocultava era a verdade da doença, daí o recurso inicial à hipnose como forma de se chegar ao acontecimento traumático esquecido. A hipnose era a técnica empregada para romper o bloqueio da memória, e mesmo depois da sua substituição pelo método da associação livre, o objetivo visado era ainda a reminiscência. Para maiores informações, consultar. Garcia-Roza (1986).



fundamentais em psicanálise - conforme Galindéz-Jorge concita na escritura de Flaubert, propomos revisitar os textos lacanianos no Seminário XI (1964), Cap. V.

Neste sentido, Lacan faz a seguinte observação: “Toda a história da descoberta por Freud da repetição como função só se define com mostrar assim a relação do pensamento com o real” (LACAN, 1988, p.52).

Note-se que conceito esclarece que a repetição não é reprodução, nem recordação, muito menos o retorno dos signos, nomeado aqui de *Autômaton*.

Assim, não há como confundir a repetição nem com o retorno dos signos, nem com a reprodução, ou a modulação pela conduta de uma espécie de rememoração agida. A repetição é algo que, em sua verdadeira natureza, está sempre velado na análise, por causa da identificação da repetição com a transferência na conceitualização dos analistas (LACAN, 1988, p.56).

Para Lacan, “o real está para além do *automatôn*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *automatôn*.” (LACAN, 1988, p. 56).

A repetição apresenta-se como um obstáculo ao princípio do prazer, exatamente por ser definida como o retorno daquilo que permanece idêntico por não possuir inscrição possível. “O real é aquilo que retorna sempre ao mesmo lugar - a esse lugar onde o sujeito não o encontra [...] a repetição não é reprodução” (LACAN, 1988, p. 64).

Lacan toma emprestado de Aristóteles seus termos físicos: o *autômaton* e a *tiquê*; para ressaltar a particularidade que a repetição possui<sup>23</sup>. O *autômaton* é entendido como retornos dos significantes, é a repetição dos símbolos. Em última instância, ele está ligado ao retorno do recalcado.

A *tiquê* é o encontro com aquilo que é faltoso, encontro com o impossível de ser assimilado, traduzido por encontro com o real.

---

<sup>23</sup>Ao abordar a questão da repetição e Freud, Jacques Lacan recorre a Aristóteles e sua teoria dos princípios (teoria das quatro causas) particularmente tal como é exposta nos capítulos quarto e quinto da Física. Mas do que as quatro causas apontadas por Aristóteles como o princípio das coisas - causa forma, material e eficiente e final - o que está em questão aqui é a noção de causa accidental (*Symbebekos*) nas duas formas em que é concebida em Aristóteles: *tyché* e *autômaton*. Aristóteles distingue quatro princípios das coisas: 1 - causa formal (*eidos*) que faz com que uma coisa sejaque é distinguindo-a das demais (sua substância, sua definição ou noção); 2 - a causa material (*hyle*) que é a matéria que uma coisa está feita; 3 - a causa eficiente (*kinoun*) que é o princípio do movimento ou mudança de uma coisa, sua causa produtora; 4 - a causa final (*telos*) o fim para o que uma coisa existe. A teoria das quatro coisas responde a exigência aristotélica de que tudo o que acontece a partir de algo, de que não há movimento ou mudança sem causa. Consultar Garcia-Roza (1986).

O lugar do real vai do trauma à fantasia, na medida em que a fantasia é a tela que dissimula algo anterior que determina a repetição. Lacan nos adverte que temos que procurar o real além do sonho, no que o sonho revestiu e escondeu por trás da falta de representação.

A repetição visa o novo e tudo o que nela varia é apenas alienação de sentido, onde o deslizamento vela a repetição. Freud lança o exemplo do “fort-da”,<sup>24</sup> que visa o que não está lá representado.

Em última instância Lacan observa a relação da repetição (*Wiederholung*) com a rememoração (*Erinnerung*), porém esta ocorre até o limite do real. Ou seja, rememorar seria repetir num eixo, onde algo de não representável no aparelho psíquico faria com que o ato de evocar uma memória deixasse furos, ou lacunas, não preenchíveis pelo universo simbólico do sujeito. Esse furo, ao constituir o universo subjetivo do sujeito, faz de sua fala algo nunca acabado.

Por isso a repetição está ligada ao objeto *a*, que retorna como auto-idêntico. Este objeto é o elemento excluído da cadeia de significantes, porém é em torno dele que ela gira. Ele é o motor da cadeia que a faz repetir.

O sujeito aspira o gozo, lá onde a pulsão de morte é um limite real a qualquer ideal, a repetição permite articular o inconsciente e a pulsão.

A partir do último ensino de Lacan, a tiquê, encontro faltoso com o real, é aquilo que não se deixa capturar pelas representações, presentificando um gozo não dialetizável, onde o encontro é o trauma. A tiquê é uma operação que transforma a contingência em um gozo necessário, subvertendo a própria definição de real descrito pela vertente simbólica como sendo o reverso da necessidade.

O excesso de gozo, o real, o inassimilável, que escapa à simbolização, à palavra, aparece como repetição e se articula de tal forma que “O que foi rejeitado do simbólico reaparece no real” (LACAN, 1992, p. 57).

No Seminário XVII, Lacan lança mão da experiência clínica para explicar a relação entre a repetição e o gozo:

Como tudo nos indica nos fatos, na experiência e na clínica, a repetição se funda em um retorno do gozo. E o que a esse respeito é propriamente articulado pelo próprio Freud é que, nessa mesma repetição, produz-se algo que é defeito, fracasso (LACAN, 1992, p. 44).

<sup>24</sup> Para maiores informações consultar: Freud, Sigmund Vol. 18 - Além do Princípio do prazer, Psicologia do Grupo e Outros Trabalhos (1920-1922).

Seguindo as pegadas de uma suposta histérica, Flaubert pressupõe que na medida em que os personagens e os objetos se oferecem a possíveis alvos da sua paixão. Sabemos que os objetos sempre muito medíocres, muito abaixo das expectativas que ela nutre para si mesma, a paixão vai ganhando movimento próprio. No fundo ela se vale dos seus objetos para se exercer (TITAN JR. 2010).

Para Lacan:

A histeria é uma questão centrada em torno de um significante que permanece enigmático quanto a sua significação. A questão da morte, a do nascimento, são, com efeito, as duas últimas que justamente não têm solução no significante. É o que dá aos neuróticos seu valor existencial (LACAN, 1992, p. 217).

Flaubert organiza o romance e apresenta Emma num modo de vida instável, intercalado de, de euforia e depressão, ao passo que as inúmeras expectativas em relação à vida, não encontram ressonância, não há concreta respondência. Seus desejos, as paixões fizeram enfermar sua alma, num círculo vicioso e repetitivo.

Assim, a felicidade é paz e serenidade, isto é harmonia entre todas as partes da própria alma, submetida à soberania do bem. O sábio age com toda a sua alma. Ao contrário, a infelicidade, vem do conflito interior entre a razão e essas doenças da alma que são as paixões. (JULIEN, 1996, p. 26).

Julien cogita sobre o efeito da ordem psíquica, distúrbio da alma, que causa uma reação passional, não racional a um acontecimento:

É aí que a língua vem nos socorrer, há nela um saber a ser colhido: *phatos* no grego, *passio* em latim, ou *passion* em francês, é o fato de padecer, **sofrer**, de ser afetado [...] por alguma coisa. É phato-lógico não o acontecimento externo, mas aquilo que sentimos: o próprio sentir é doença [...]. (JULIEN, 1996, p. 36)(grifo nosso).

Como sentimentos típicos da histeria, a paixão pressupõe ser uma marca presente na vida de Emma. Somando-se à inércia de Charles, Emma Bovary padece de desenfadada paixão, que se desdobra em enfermidades transformadas em apatias, desmaios, e nesse enlace trágico: o suicídio.

Mann (1929 [1982] p. 157) “[...] o sintoma da doença nada é senão a manifestação disfarçada da potência do amor; e toda doença é apenas amor transformado”.

Quais são as fantasias fundamentais? Freud (1917/1973), nos indicou algumas: fantasia da sedução – da cena primária em que os pais copulam diante da criança; retorno ao útero materno; e Castração.

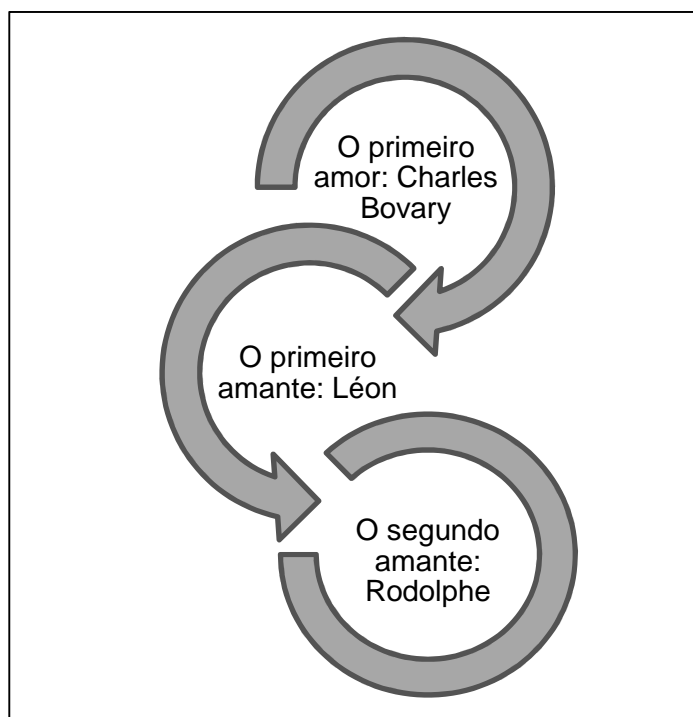
E por que elas são fundamentais ou originárias? Porque dizem respeito justamente às origens: a origem das crianças, a origem da sexualidade e a origem dos sexos, da diferença sexual. São originárias no sentido de que dão origem não só a outras fantasias como também ao que o sujeito busca encontrar nestas fantasias, ou seja, como já dizia Freud, a realização de um desejo.

Quando Emma deseja o corpo dos seus amantes, não é o corpo enquanto objeto natural que está sendo desejado, mas o corpo historicamente constituído, o corpo desejado por outros desejos (GARCIA-ROZA, 2009).

Não é o homem enquanto corpo que está sendo desejado mas sobretudo, o homem enquanto desejo. O que Emma quer é se apossar do desejo de Léon e Rodolphe e ser desejada também por eles.

Mas em última análise, o desejo de Emma se reafirma quando nega o desejo dos seus amantes e tenta impor a eles o seu próprio desejo, para que (Léon e Rodolphe)os outros assim o reconheça, a medida que eles também procura fazer o mesmo. Em seu conceito exigente de amor, e Emma se faz deslizar de amor em amores, de corpo-em-corpo.

**Figura 6.** Amores e amantes de Emma Bovary



Fonte:(FLAUBERT, 1979)

O significante veneno também aparece dando sustentação a estrutura do romance. Este significante vai permeando a vida errante de Emma. Desliza de um

tipo do veneno inalado por Emma, via leitura dos livros romanescos – que deveria ter outra funcionalidade, a saber, de propiciar-lhe uma espécie de sobrevivência -, até o pó venenoso arsênico que por fim, arrebatou-lhe a vida.

A respeito dos efeitos da literatura na vida de Emma Bovary, Khel (2015) nos proporciona outro olhar ao afirmar que os seus sonhos de Emma são maiores do que a sua condição por que ela lê, e a literatura abre um mundo de aspirações

Flaubert promove o deslizamento do significante veneno, que inicialmente é marcado como metáfora e vai deslizando de significante em significante até o veneno que leva Emma a morte.

A partir deste pressuposto, do veneno como um significante percebemos que há um deslizamento de sentidos, quando a jovem Emma ainda no convento, é estimulada a leitura de romances, trazidos pelas mãos da lavadeira que visitava periodicamente aquele local.

Uma senhora idosa que ia de oito em oito dias em cada mês trabalhar na rouparia. [...], em segredo, emprestava às mais crescidinhas algum romance que levava sempre no bolso do avental [...](FLAUBERT, 1979, p. 32).

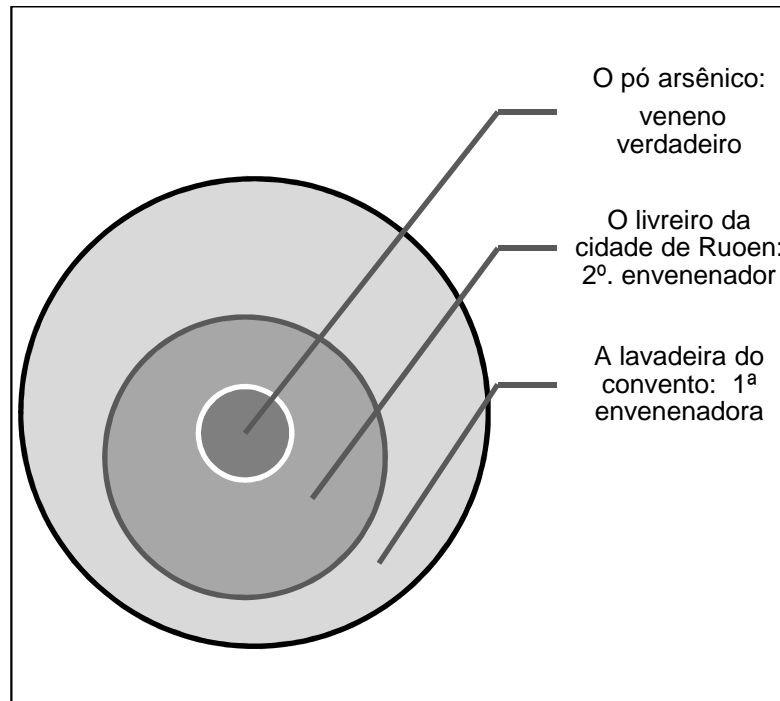
Na leitura da sogra de Emma - a gênese dos conflitos vividos pela nossa heroína - a culpa seria do livreiro que secretava veneno nas entranhas de Emma, contumaz devoradora de livros e revistas.

O segundo a exercer a função de envenenador foi o livreiro de Ruon, responsável pela manutenção das assinaturas de livros e revistas de Emma.

A boa senhora encarregou-se dela: quando passasse por Ruão, iria pessoalmente ao livreiro e dir-lhe-ia que Emma suspendera as assinaturas. Não seria o caso de avisar a polícia, se o **livreiro insistisse na sua função de envenenador?**[...]. **Lembrou então as heroínas dos livros que lera** e a legião lírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como uma parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejara ser (FLAUBERT, 1979, p. 97, 122) (grifos nossos).

E finalmente, o arsênico. O Sr. Homais, o farmacêutico de Yonville guarda em *cafarnaum* o veneno em forma concreta, a substância que finalmente, ceifa a vida de Emma Bovary.

**Figura 7.** O significante veneno



Fonte: (FLAUBERT, 1979)

Observamos na vida de Emma Bovary a presença um Real bem delineado. A busca desesperada pela literatura romanesca que a envenena, deveria surtir outro tipo de efeito. Todavia, Emma não consegue estabelecer um laço com a palavra.

A palavra desliza em Emma Bovary, e aparece de forma insuficiente. Ela não consegue habitar a palavra de tal forma que pudesse produzir uma invenção que a salvasse.

Apesar do forte imaginário, *pari passu*, o real invade o imaginário e o simbólico, a ponto de fazê-los minguar e conduzir Emma à morte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação trabalhamos com aspectos da linguagem, com ênfase na errância com relação à palavra, e à errância do desejo, na obra literária *Madame Bovary*, do romancista francês, Gustave Flaubert.

Os fundamentos teóricos utilizados foram os de Saussure e Jakobson, pela Linguística, e pela Psicanálise, os de Freud e Lacan. Como a demanda se deu em campos de saberes distintos, resolvemos fazer duas espécies de análise, a saber: uma que se desdobrou inicialmente por um viés mais literário, que se estende ao longo dos primeiros capítulos, e a outra análise, a final, se deu no campo da Linguística e da Psicanálise, com a qual concluímos, pelos menos provisoriamente.

É fato que a errância está presente maciçamente no *corpus* deste trabalho, e que organizou toda a estrutura de pesquisa: os gráficos em forma de espiral e a repetição de algumas temáticas em uma determinada direção, postas à deriva, são rastros, sinais da errância que brotou das páginas do romance flaubertiano aos textos dos teóricos que utilizamos para iluminar o que está dito.

Uma vez que o significante, com seu jogo e sua insistência próprios, pode intervir em todos os interesses do ser humano por mais profundos, primitivos e elementares que nós os suponhamos, suspeitamos que fomos também alcançados.

Na errância da palavra, esta falta da palavra que insistia na vida de Emma, revela uma certa precariedade de recursos, pelo modo em que ela habitava a linguagem, por onde se tomava a fala.

Como disse Lebrun (2010), a fala que permite regular a entrada do gozo. Nisso ela protegeria do seu excesso e dos transbordamentos que isso pode levar, como podemos observar na vida da principal protagonista de Flaubert.

Emma buscou, mas não conseguiu essa alavanca da fala com a qual pela via da castração pudesse peneirar o gozo, fazendo-o passar pelas redes do significante, para que este fosse limitado, permitido, diferente.

Os romances que leu - com o significante veneno - bem poderiam instrumentalizá-la na reinvencção da vida. A partir do momento em que exilava-se nos romances, esta marca poderia surgir como uma defesa, um modo de reinventar a vida, escapando do esmagamento do desejo.

Mas a deriva do desejo, no caminho deste tipo de errância, Emma busca nas coisas e nas pessoas de forma incessante, sem se dar descanso. Com as

tonalidades da estrutura histórica, com o não querer saber, a heroína flaubertiana arremete para uma espécie de realização de desejos, que na verdade sempre mostraram sempre efêmeros e provisório, sem jamais satisfazê-la.

Ao explorarmos estes aspectos, enfatizamos que Flaubert se utilizou do gênero literário em seu traço mais dramático para falar de forma inaudita de fatos que envolvem a vida da personagem central do romance, Emma Bovary. que na errância da palavra e do desejo, faz diferentes tipos de deslocamentos, concretos e inconscientes, deslizando de significante em significante, de lugar em lugar, de vilarejo à cidade: Tostes, Yonville e Rouen; dos passeios às viagens imaginárias: de Paris, Alpes suíços à algum lugar ensolarado da Itália; dos bailes alegres em burgueses castelos ao recôndito do lar sombrio; dos espetáculos líricos às paixões desenfreadas; do leito sem mácula aos adultérios: Léon e Rodolphe; da palavra falada às cartas; das invenções doentias às paralisias, afonias e desmaios; do veneno inoculado pela literatura romanesca ao pó arsênico; e finalmente, na passagem ao ato, o suicídio da nossa heroína.

Em breve conclusão, cito Lacan *“Les-Non-Dupes errent”*, os-que não se deixam-levar erram.

Lebrun (2010, p. 90), por sua vez, concita a que nos deixemos levar, “É a saber, que para tudo que é atinente à vida e ao mesmo tempo à morte [...] a vida é tão somente uma viagem”.



## REFERÊNCIAS

- ANDRÉ. Serge. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1998.
- ARRIVIÉ, Michel. **Em busca de Ferdinand de Saussure.** São Paulo: Parábola, 2010.
- ASSOU, Paul-Lauret. **Freud e a mulher.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- AZEVEDO, Ana Vicentini de. **Mito e psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARROS, P.C.M. **“eu vinha rodando pela rua” Que ponto de ancoragem para o sujeito adolescente em situação de rua?** Tese de Doutorado – Laboratório de Psicopatologia Fundamental e Psicanálise da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2015.
- BETTELHEIM, Bruno. **Freud e a alma humana.** São Paulo: Cultrix, São Paulo, 1982.
- BEVENISTE, Émili. **Problemas de linguística geral I.** 5. ed São Paulo: Pontes, 2005.
- BIRMAN, Joel. **Ensaio de teoria psicanalítica: metapsicologia, pulsão, linguagem, inconsciente e sexualidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Freud & a filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BOUISSAC, Paul. **Saussure: um guia para os perplexos.** Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito,** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTELO BRANCO, Guilherme. **O olhar e o amor: ontologia de Jaques Lacan.** Rio de Janeiro: Nau, 1995.
- COPPUS, Alinne Nogueira Silva. **O lugar do corpo no nó borromeano: inibição, sintoma e angústia.** Tempo psicanalítico, Rio de Janeiro, v. 45.1, p. 15-27, 2013.
- COSTA, A; R., Doris. **Escrita e psicanálise organizadores.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007.
- COSTA, Sérgio. **Psicanálise e filosofia: parte II.** São Paulo: NEPP, 2003.
- ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FIGUEIREDO, Luis Cláudio Mendonça. **Revisitando as psicologias: da epistemologia à ética das práticas e discursos psicológicos.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FILHO CARVALHO, Jorge Melchades. **Nós Freud e o sonho.** São Paulo: Martin

Claret, 1999.

FIORINI, José Luiz. Saussure a invenção da linguística. In: \_\_\_\_\_. **Por que ainda ler Saussure**. São Paulo:Contexto, 2013.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FLORES, Valdir do Nascimento. Estudo da linguagem e Psicanálise: das impossibilidades se elas existem. In: FERNANDES, Cleudemar Alvez; SANTOS, João Bosco Cabral (Org.). **Percursos da análise do discurso no Brasil**. São Paulo: Clara Luz, São Carlos, 2007.

FREJ N. Z. & VILAR DE MELO M. F. **linguagem e suas interfaces**, Revista Interlocuções, Departamento de Psicologia da UNICAP, Recife, ano 3, nos. 1 / 2, JAN/DEZ/2003.

FREUD, Sigmund **Estudos sobre a histeria**. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1985. v. II.

\_\_\_\_\_. (1916-1917[1915-1917]) **Conferências Introdutórias sobre psicanálise XXV**. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_ **TRIEB** Nova série – Vci.IV (no.s 1 e 2) 177-190, 2005.

\_\_\_\_\_. **A dinâmica da transferência**. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XII.

\_\_\_\_\_. **A interpretação dos sonhos**. Standard brasileira das obras psicológicas completas. cap. IV: A distorção nos sonhos. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. IV.

\_\_\_\_\_. **A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher**. Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII.

\_\_\_\_\_. **Conferências introdutórias sobre psicanálise [1916-1917]**. Standard brasileira das obras psicológicas completas. Conferência XVII: O sentido do sintoma. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.16.

\_\_\_\_\_. Conferências VIII. **Fixação em traumas: O inconsciente [1916-1917]**. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, FALTA ANO. v. XVI.

\_\_\_\_\_. **Construções em análise, 1937**. Obras Completas de Freud. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXIII.

\_\_\_\_\_. **Esboço para uma comunicação preliminar**. Rio de Janeiro: Imago Ltda, 1977. v. I

\_\_\_\_\_. **Estudos sobre a Histeria [1930]**. Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. v. XXI.

\_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil**. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos.** Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV.

\_\_\_\_\_. **O inconsciente.** Obras Completas: Imago Ltda, Vol. XIV pag. 217.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na civilização.** Standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996a v.XXI.

\_\_\_\_\_. **O sujeito da psicanálise de Freud a Lacan:** da questão do sujeito ao sujeito em questão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os chistes e sua relação com o inconsciente** [1905]. Standard brasileira das obras psicológicas completas. Parte III: Os propósitos dos chistes. Rio de Janeiro: Imago, 1905. v. 8.

\_\_\_\_\_. **Os instintos e suas vicissitudes.** Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXIII.

\_\_\_\_\_. **Psicologia de grupo e a análise do ego.** Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trabalho original publicado em 1921, Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XVIII.

\_\_\_\_\_. **Psicopatologia da vida cotidiana.** Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

\_\_\_\_\_. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos.** São Paulo: Imago, 1899. v. I.

\_\_\_\_\_. **Recordar, repetir e elaborar.** Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XII.

\_\_\_\_\_. **Uma dificuldade no caminho da psicanálise.** Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XVII.

\_\_\_\_\_. **Freud e o inconsciente**, Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2009.

FRIGNET, Henry. Noeud. CHEMAMA, Roland. **Dictionnaire de la psychanalyse.** Paris, Larousse, 2009.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise:** uma introdução a teoria das pulsões. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GALINDEZ-JORGE, V. **Fogos de artifícios e a escritura flaubertiana,** São Paulo, 2009, Atelié Editorial

GODINO, Antonio Cabas. **Curso e discurso da obra de Jacques Lacan.** São Paulo, Moraes, 1982.

GÓIS, Elsa *et al.* **Lalangue:** via régia para captura do real. Instituto de Psicanálise Lacaniana. [s.d]. Disponível em: <<http://www.psicanaliselacanianana.com/estudos/documents/LALANGUE.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2016.

HAMAD, Annemarie. **RSI - HERESIA**. In LABERGE, Jacques. **Joyce - Lacan. O sintoma**. Recife: CEPE, 2007.

HOSSENE, Andrea Saad. **Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle**. São Paulo, Cotia: Atelié Editorial, 2000.

JAKOBSON, Roman. A lingüística e suas relações com outras ciências. In: \_\_\_\_\_. **Lingüística; poética; cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970a.

\_\_\_\_\_. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: \_\_\_\_\_. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

\_\_\_\_\_. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: JAKOBSON, Roman. **Lingüística; poética; cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**. 5. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

JULIEN, Philippe. **O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KAUFMANN, Pierre. Simbólico. In KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise. O legado de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KHEL, Maria Rita. **Feminino, Feminilidade e a “mínima diferença”**. Vídeo do Youtube. Publ. Mai. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d9zvtW4UTz8>. Acesso em: 13 jul. 2016.

\_\_\_\_\_. **Deslocamento feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**, São Paulo, Ed. Boitempo, 2016.

LABERG, Jacques. **Joyce – Lacan**. O seminário Intersecção, Psicanalística do Brasil. Recife: CEPE, 2007.

LACAN, Jacques. (1967-68). *O Seminário, livro XV, O ato psicanalítico*. Inédito.

\_\_\_\_\_. “Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da escola”. In: \_\_\_\_\_. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **A direção do tratamento e os princípios de seu poder**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1958.

\_\_\_\_\_. **A instância da letra no inconsciente freudiano**. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise**. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Lalíngua**: espaço de interlocução em psicanálise. Ato de Fundação.

- \_\_\_\_\_. **O Seminário Livro 20: Mais ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 20: mais, ainda.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. R.S.I. Paris: Éditions de l'Association Freudienne Internationale, 1974 - 1975.
- \_\_\_\_\_. **O Seminário XXI, Os não tolos vagueiam.** (1973 - 1974) Circulação exclusiva para os membros do Espaço Moebius. Recife: CEPE, 2016.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro IV: a relação de objeto.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro V: as formações do inconsciente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O Seminário, livro X: a angústia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- \_\_\_\_\_. **O Seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Os inscritos técnicos de Freud.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1954.
- \_\_\_\_\_. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise: o Seminário, livro 11. Cap. XI: Análise e verdade ou o fechamento do inconsciente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LALÍNGUA. **Ato de fundação.** [s.d]. Disponível em: <<http://www.lalingua.com.br/fundacao.php>>. Acesso em: 12 set. 2016.
- LASCH, Markus. De voltas e pontas, ou: sobre o trágico em literatura e psicanálise *In: LEITE, Nina Virginia de A. TROCOLLI, Flávia. (Org). O enigma na literatura e na psicanálise.* São Paulo: Mercado das letras, Campinas, 2015.
- LEBRUN, J.P, **o mal-estar na subjetivação,** Ed. CMC, Porto Alegre, 2010.
- LLOSA, Mário Vargas. **A orgia perpétua.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LONGO, Leila. **Linguagem e psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MALISKA, Maurício Eugênio. **Entre linguística e psicanálise: o real como causalidade da língua em Saussure.** Curitiba: Juruá, 2010.
- MANNT. **A montanha mágica,** São Paulo, 1982, Círculo do Livro
- MANNONI, Maud. **Um saber que não se sabe: a experiência analítica.** São Paulo: Papiros, Campinas, 1989.
- MELO, Maria de Fátima Vilar de; CARVALHO, Glória Maria Monteiro de. Pontos polêmicos na leitura que Lacan fez de Saussure. **Matraga.** Rio de Janeiro, v. 21, n. 34, jan/jun. 2014.
- MILÁN-RAMOS, José Guillermo. Texto e transmissão em psicanálise: o caso da psicobiografia. *In: \_\_\_\_\_; LEITE, Nina Virginia de Araújo. (Orgs.) Terra-mar: litorais*

em psicanálise: escrita, cinema, educação. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2010.

MILLER, George A. **Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

MILLER, Jacques Alain. **Maternas I**. Trad.: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MILNER, Jean-Claude. **O amor a língua**. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2012.

\_\_\_\_\_. **A obra clara**: Lacan, a ciência, a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

NASIO, Juan-David. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. **Édipo**: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

PAVEAU, Marie-Anne; SAARFATI, Georges-Élia. **As grandes teorias da linguística**: da gramática comparada à pragmática. São Carlos, SP: Claraluz, 2006.

PONTALIS, J.B. ; MAGNO, E.G. **Freud com os escritores**. Ed., Três estrelas, São Paulo, 2013.

PRADO J.L. A. **Habermas com Lacan. Introdução Crítica à teoria da ação comunicativa**, Ed. EDUC, São Paulo, 2014.

QUINET, Antonio. **A lição de Charcot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Psicose e laço social**: esquizofrenia, paranóia e melancolia, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Psicose, laço social, esquizofrenia, paranóia e melancolia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **O desejo entre errâncias e acertâncias**. (2013) – disponível em: <http://www.campolacanianobh>. Acesso em 19 ser2016.

RAGO, Margareth. **Madame Bovary de Flaubert e as Tirantias da Intimidade**. Vídeo do Youtube. Publ. Abr. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4nHiEodz4cE>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

Revista da associação psicanalítica de Porto Alegre. Associação Psicanalítica de Porto Alegre. n. 31, 2006.

RICOUEUR, Paul. **Metáfora viva**. Rio de Janeiro: Loyola, 2000.

ROBINS, Robert Henri. **Pequena história da linguística**. Rio de Janeiro: Ao Livro técnico; Brasília: INL, 1979.

ROCHA, Zeferino. **Freud**: novas aproximações. Recife: Universitária UFPE, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUSTANG, François. **Lacan: do equivoco ao Impasse**. Rio de Janeiro: Caminhos, 1968.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas**. Trad. Laura Teixeira Motti. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SAFOUAN, Moustapha. **Seminário: angústia, sintoma, inibição**. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1998.

SALES, Benes Alencar. **O mito e a psicanálise**. *Revista Perspectiva Filosófica*. Recife, v. 6, n. 12, jul./dez. 1999.

SALDUCCI, Edmonde. **Imaginaire**. CHEMAMA, Roland. **Dictionnaire de la psychanalyse**. Paris, Larousse, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Trad. Brás Antonio Chelini e outros. 25. São Paulo: Cultrix, 1995.

\_\_\_\_\_. **Fonema e fonologia**. Trad. Carlos Vogt. Coleção Os Pensadores. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCOTTI, Sergio. **A estrutura da histeria em Madame Bovary**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SILVEIRA, Eliane Mara. Mesa redonda sobre linguagem e psicanálise. **XII SILEL**. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 18 nov. 2009.

STAROBINSK, Jean. **Palavras sobre as palavras**. Coleção debates 97, São Paulo: Perspectiva, 1974.

STYLUS. **Revista de Psicanálise**. n. 19, outubro 2009. AFCL/EPFCL-Brasil.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TALAFERRO, A, **curso básico de psicanálise**, São Paulo, 1996, Ed. Martins, São Paulo, 1996.

TITAN JÚNIOR. Samuel. **Aula sobre Madame Bovary com Samuel Titan Jr.** YouTube, jul. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xg1K3BnUHHw>>. 29 set. 2016.

TOMACHEVSKI, Boris. **Teoria da literatura: formalismo russo**. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

VEGH, Isidoro. Joycescrito - Por que Lacan recorreu a Joyce. In: LABERGE, J. **Joyce - Lacan. O sintoma**. Recife: CEPE, 2007.

VENDRYES, Joseph. **Le langage**. Paris: Albin Michel, 1939.

WIKIPÉDIA. Bovarismo. Set. 2016. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bovarismo>>. Acesso em: 20 jun. 2016.