

MADAME BOVARY: UMA MORTE DE GÊNERO

MADAME BOVARY: A GENDER'S DEATH

DOI: 10.15668/1807-8214/artemis.v19n1p82-89

Resumo

O presente artigo estuda a condição feminina da protagonista Ema Bovary do livro *Madame Bovary*, de Flaubert. Ema é tomada enquanto representação de um momento histórico no qual as mulheres recebiam dos seus ancestrais a herança de uma educação voltada para a submissão. A aprendizagem de Ema Bovary se deu nos romances folhetinescos, levando-a a uma idealização e identificação mortífera. Faltava, portanto, a Ema um discurso que a representasse enquanto sujeito desejante.

Palavras-chave: Discurso, Gênero, Psicanálise, Ema Bovary, Folhetins.

Abstract

This paper studies the condition of the female protagonist of the book *Madame Bovary*, from the writer Flaubert. Ema is taken as representation of a historical moment in which women received from their ancestors the heritage of an education for submission. The learning process of Emma Bovary is given by the novels, leading to a deadly idealization and identification. Ema missed a speech that represented her as desiring subject.

Key-words: Discourse, Gender, Psychoanalysis, Ema Bovary, Novels.

Ana Maria Agra

Departamento de Artes Cênicas (Unb).

E-mail: agraana@yahoo.com.br

“Se meu livro for bom, ele despertará docemente muita ferida feminina. Mais de uma sorrirá ao se reconhecer”¹

Vamos começar pela epígrafe. Então Gustave Flaubert tinha plena consciência do drama da mulher burguesa que estava encenando em seu livro? Pela confissão que fez a sua amante, podemos deduzir que sim. Mas certamente Gustave Flaubert não sabia que sua mais importante personagem literária seria mais tarde tomada como paradigma da feminilidade moderna, tampouco sabia do termo bovarismo, cunhado para designar um conjunto de sintomas nas mulheres cuja base era a insatisfação em forma de ilusão do eu. Justamente o quadro de sintomas que denuncia a insatisfação de Ema Bovary.

Gustave Flaubert dedicou mais de cinco anos de trabalho intenso até a publicação de *Madame Bovary*, em 1856. Tomemos essa data como um ano de grande importância para a investigação sobre o drama da feminilidade, pois, além de ser o ano da publicação de uma obra que encena um comportamento de mulher singular e transgressor, é também o ano de nascimento de Freud que cria a psicanálise a partir da escuta das mulheres. As históricas deram a Freud o depoimento necessário de sua insatisfação. Pela primeira vez, seus discursos delirantes são escutados seriamente, pois a histeria até então era associada a caprichos femininos e à especificidade de sua sexualidade. Acreditava-se que a sexualidade da mulher era um ser autônomo que a possuía de forma a levá-la ao desgoverno.

A ironia dessa data é que o que iria ser sistematizado quarenta anos depois pelo pai da psicanálise, já estava posto no romance de Flaubert. Freud sempre soube que a arte era portadora de um saber que ia além de seu tempo. Ao estudar a *Gradiva* de Jensen, o arqueólogo da alma, como gostava de se nomear, diz que os artistas estão muito à frente dos cientistas, que eles sabem por intuição e antecipadamente aquilo que os “pobres cientistas” trabalham e pesquisam humildemente anos a fio para compreender.²

Ao anunciar que as históricas sofrem, sobretudo, de reminiscências, Freud aponta para a questão do discurso, de como a mulher está instalada nesse discurso. Denuncia, assim, a insatisfação da mulher e de como seu corpo é o palco onde dramatiza e encena suas queixas e ressentimentos contra um mundo que teimava ainda em ignorar suas falas, plenas de sentido e angústias.

A psicanálise é duramente criticada por grande parte das feministas por se fundar tendo como base o falo, supervalorizado e reiterador da cultura patriarcal. Da escuta das históricas até o último trabalho, o avanço de Freud em relação ao estudo da sexualidade feminina é muito pequeno. Talvez por se recusar a aceitar a mulher como

um outro, com suas demandas específicas, e não como um sintoma do homem, Freud tenha esbarrado na pergunta: afinal, o que quer uma mulher? A pergunta é também uma assertiva na medida em que aponta a psicanálise como insuficiente para dar respostas às questões da feminilidade. Entretanto, apesar de sua insuficiência, a psicanálise, não se pode negar, foi um discurso de grande importância para a mulher que, a partir do século XIX, iria cada vez mais se inscrever com suas falas como sujeitos, saindo, portanto, da postura passiva. Freud³, que deu escuta aos discursos históricos das mulheres, propondo-lhes novos caminhos de vida, afirma que as mulheres são mais propensas a trair o pacto civilizatório, entretanto a realidade tem mostrado o contrário: os homens em sua ânsia de gozo e poder tem se mostrado seres pré-históricos, violentos, matam em nome da honra ou pelo desejo de afirmar seu poder, sua masculinidade. A violência não é uma forma de trair o pacto civilizatório? Poetas, políticos, religiosos têm denegrado a mulher através dos séculos. O que assombra é que modernamente esse pensamento ainda insiste em persistir. O pensador Elias Cannetti, Prêmio Nobel da Literatura de 1991 profere a seguinte sentença ao se referir a um pensador: “Sua confusão era tal que começou a piorar mentalmente, como uma mulher.”⁴

Urge que as mulheres interpretem e escrevam sobre sua própria história, somente assim saberemos de sua existência histórica e individual, pois tem sido vistas quer na literatura, quer na história quer na ciência, pelo olhar de narradores e escritores masculinos.

O cânone literário é composto basicamente por homens. Falar em cânone é, sem dúvida, falar em exclusão. O malefício das mulheres ficarem fora do cânone é empobrecedor do sistema literário.

Talvez a insatisfação das feministas em relação à psicanálise advenha do fato de Freud apontar como opção para a mulher a aceitação de sua postura passiva. E aí está uma ironia da história: as mulheres se apropriaram do discurso psicanalítico justamente para sair de sua posição passiva. O paralelo entre Flaubert e Freud foi só para situar o parentesco das ideias de um e de outro em discursos tão diversos como é o discurso da arte e o discurso da ciência.

Voltemos a Flaubert. Vamos ver de perto quem é esse narrador misterioso que se traveste de tantas formas para contar a inquietante história de uma mulher provinciana: “Estávamos em aula, quando entrou o diretor, seguido de um novato, vestido modestamente, e um servente sobraçando uma grande carteira. Os que dormiam despertaram e puseram-se de pé como se os tivessem surpreendido no trabalho.”⁵

3 FREUD. *Mal-estar na Civilização*, p. 49.

4 CANNETTI *apud* Forbes. *A mulher*, de Lacan, que não existe.

5 FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 9.

1 FLAUBERT *apud* LLOSA. Carta de Flaubert à Louise Colet, p. 27.

2 FREUD. Livro 30 - “*Gradiva*” de Jensen e *Escritores Criativos*, p. 19.

Assim é o parágrafo inicial de *Madame Bovary* e conta a chegada de Charles à escola. O narrador se anuncia como um personagem da história, de forma a conferir credibilidade aos fatos que vai narrar, mas logo depois cairá no anonimato dando vez, dessa forma, aos objetos e paisagens bem como aos movimentos interiores da alma dos personagens. O fragmento destacado dá início a uma série de gracejos feitos pelos alunos de forma a ridicularizar Charles. O narrador, ao se debruçar sobre a figura de Charles, deixa transparecer uma certa perversidade. Mesmo antes do aparecimento de Ema, Charles já é descrito como um ser subserviente e bonachão, meio abobalhado, passivo, portanto, diante das humilhações dos colegas. Essa perversidade ao descrever cenas que se relacionam a Charles será uma constante em toda a narrativa, e se acentuará mais a partir do momento em que Charles passará a ser visto pelo olho de Ema. Talvez o narrador aja assim para estabelecer um contraste entre Ema e Charles de forma a evidenciar as diferenças abissais entre os dois. Mesmo quando há transmutação de um narrador em outro, a figura de Charles nunca é poupada. É como se o narrador estivesse dentro da consciência dos personagens, deixando os personagens falarem por si próprios.

Ainda a propósito do narrador, Mário Vargas Llosa, considera, em seu belíssimo estudo sobre *Madame Bovary*⁶, que os vários narradores dão a impressão de serem um só, todas máscaras de um narrador privilegiado, o narrador onisciente, uma forma de ampliar os poderes do narrador. Esse narrador privilegiado serve perfeitamente ao propósito da escritura de Flaubert: dar a impressão de que a obra se auto-gera. Esse era o objetivo de Flaubert, do qual ele tinha plena consciência. Em carta a Louise, sua amante, ele diz: “É preciso que o artista atue de forma que a posteridade seja levada a crer que ele não existiu”.⁷

E quanto a Ema, nossa principal questão, como se comporta o narrador? Ema pouco fala de sua própria voz, mas o leitor tem a impressão que é dela que provém todo o conhecimento acerca de si mesma. Ao contrário de Charles, o narrador, ou os narradores, parecem ter grande simpatia pela irreverente criatura que tenta descrever. A seus olhos, Ema, por seus modos, pela sua audácia, pela sua beleza, e até mesmo por uma certa ingenuidade que beira o ridículo é uma personagem profunda, pois apresenta várias facetas de seu ser. Há em Ema uma “fidalguia” que a coloca acima do seu meio.

Em *Madame Bovary*, o narrador, distanciado, apresenta sua protagonista mergulhada em um estado de fantasia que beira o delírio. O distanciamento do narrador convida o leitor a também distanciar-se e ler criticamente os fatos narrados. Estamos diante não só de uma nova literatura, mas também de uma nova forma de leitura, que rompe com o modelo romântico na medida em que

tira o leitor de seu estado passivo, por vezes, também delirante. A narrativa flaubertiana, nesse sentido, é um texto cuja proposta é a metalinguagem, ou seja, a ficção olha, vê e critica a própria ficção num nível de sutileza que só um leitor perspicaz pode perceber. Há na narrativa de Flaubert ainda outro tipo de narrador, talvez uma voz mais autoritária, pois nos faz ver o mundo com seus próprios olhos. Trata-se do narrador-filósofo.

Para Mário Vargas Llosa, o narrador filósofo assume a cena vez por outra para proferir uma sentença filosófica, uma conclusão moral:

O narrador-filósofo toma cargo apenas em certos momentos importantes e sua passagem é sempre rápida, sua presença eleva a realidade fictícia a um plano de solenidade e abstração só por alguns segundos, de modo que a marcha do relato não se veja destruída, dispersada, distraída pela intrusão. Além de breve, a voz do narrador-filósofo tem outra característica invariável: é contundente.⁸

A função desse narrador qual seria? Ele modela um plano de realidade fictícia, o ideológico. O narrador-filósofo é o responsável pela ideologia que se depreende do mundo narrado. Em *Madame Bovary*, temos que convir, essa ideologia é contundente, dada a profusão de tantas vozes e da complexidade da própria protagonista. Mas de uma coisa tem-se certeza: essa ideologia não é moralizante, não pretende julgar nem condenar Ema Bovary. O advogado de defesa do processo que julgou *Madame Bovary* estava equivocado, pois leu a trajetória de Ema como uma denúncia de um comportamento que devia ser exemplarmente mostrado, para ser evitado. Segundo ele, o livro alertava para o perigo de uma jovem receber educação superior à sua. Flaubert deve ter rido do irônico destino dado pela interpretação de seu livro. A voz do texto flaubertiano é polifônica, o que faz com que ela se atualize por meio de várias possibilidades interpretativas, aliás, o julgamento do livro já é uma prova disso. O que está em jogo no processo de *Madame Bovary* são justamente as interpretações que a obra pode provocar: posição da acusação e posição da defesa, pois o livro de Flaubert foi motivo de audiência no tribunal francês, ficando proibido de circular durante cinco anos. Após o veredicto positivo em favor do livro, foi publicado na França, causando grande polêmica e escândalo.

De início, o romance de Flaubert não apresenta Ema. Fala-se sobretudo de Charles. O leitor desavisado pode ter a impressão de que a narrativa irá se desenvolver em torno dele, Charles, como protagonista. Talvez essa estratégia do autor implícito de se demorar na figura de Charles seja mais um recurso para evidenciar a frágil figura de Charles Bovary. Mesmo o pai de Ema, homem de pouca instrução, ao vislumbrar o casamento da filha

6 LLOSA. *A Orgia Perpétua*.

7 FLAUBERT *apud* LLOSA, p.

8 LLOSA. *A Orgia Perpétua*, p. 74.

com o médico, o considera meio afeminado. Entretanto, o casamento se realiza e é a partir daí que o narrador dará plena visibilidade à personagem Ema Bovary.

Ao aceitar a proposta de casamento de Charles, Ema não manifesta grande entusiasmo, mas também não se mostra desgostosa. Ao se preparar para os festejos do casamento, Ema demonstra ao pai seu excêntrico desejo de casar-se “[...] à meia-noite, sob a luz de vela.”⁹

Aí começa um desejo de fantasia que não mais terá fim, seu fim será a própria morte. Logo depois do casamento, embora se esforce para sentir emoções compatíveis com a paixão, Ema descobre que o homem com quem casara não lhe provoca nada do que julga ser o amor. E o narrador registra, desse modo, a primeira inquietação de Ema. Mas Ema não é capaz de expressar o que se passa com ela. “E procurava saber qual era, afinal, o significado certo, nesta vida, das palavras “felicidade”, “paixão”, e “embriaguez” que nos livros pareciam tão belos.”¹⁰ Ema apesar de fazer conjecturas sobre sua vida interior, é incapaz de expressar o que se passa com ela. A única linguagem que tem – a dos romances românticos – não lhe dá consistência para interpretar sua alma voraz e abissal. No parágrafo seguinte vemos aqui a primeira grande inquietação de Ema.

“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 move em turbilhão como o vento? Faltava-lhe, pois, palavras, ocasião e coragem.”¹¹ Insatisfeita com a monotonia e mediocridade de seus dias, Ema busca, de forma mais voraz, na literatura romântica, o alimento para preencher-lhe o vazio. Teve acesso a essa literatura desde a época em que frequentou o seminário das freiras para educar-se. Ema lê desde menina romances que vão constituindo e povoando seu imaginário, conduzindo-a para o comportamento fantasioso e sonhador que a caracteriza. As fantasias e sonhos estão todas relacionadas ao amor. E não poderia ser diferente. Que perspectiva tinham as mulheres de seu tempo, de seu meio social a não ser a realização no amor, no casamento e na maternidade? Ema desde menina se preparou por meio da linguagem que lhe era acessível – a dos romances românticos – para uma vida muito diferente daquela que vem a encontrar no casamento com Charles.

Charles, desprovido de ambição e “inteligência”, não é capaz de satisfazer o desejo de virilidade e experiências excitantes de Ema. Assim ela pensa em relação a Charles e seu casamento:

Um homem não devia, ao contrário, primar em múltiplas atividades, saber iniciar uma mulher nos embalos da paixão, nos requintes da vida, enfim, em todos os mistérios? Mas aquele não ensina nada,

nada sabia, nada desejava. Supunha-a feliz: e ela não lhe podia perdoar aquela tranquilidade tão assente, aquela gravidade serena, nem a própria felicidade que ela lhe dava.¹²

O drama maior de Ema reside de Ema ter a audácia de viver seus próprios sonhos, mas sabe que sua posição social é a de uma mulher, e como mulher seu universo real é restrito, seu espaço é o de casa, seu destino é o casamento. Sua fala no fragmento que se segue é exemplar para ilustrar seu conflito terrível:

Um homem, pelo menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e experimentar os prazeres mais longínquos. Mas uma mulher fica continuamente tolhida. 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 seu chapéu, preso por um cordão, ondula a todos os ventos; há sempre algum desejo que arrasta, alguma conveniência que retém.¹³

“A tragédia de Ema é não ser livre”¹⁴, disse Mário Vargas Llosa, Virgínia Woolf acrescentaria: falta-lhe um teto todo seu. O texto da escritora inglesa trata da questão da mulher na literatura e foi pronunciado a um público de estudantes mulheres em colégio inglês frequentado unicamente por mulheres. Nesse ensaio, o conselho de Virgínia Woolf às estudantes é que, se quiserem ser escritoras, devem tratar de ser independentes economicamente, não ter filhos aos montes, enfim, possuir condições materiais para ser livre.

E eu indagaria se também não falta a Ema um discurso mais competente para simbolizar seu vazio, embora saiba que o discurso é também inseparável da realidade social e material. Esse discurso só viria um século mais tarde com o início do movimento feminista. Ema da forma que pode foi buscar uma linguagem nos romances românticos, mas esse discurso foi insuficiente, entretanto ele lhe deu uma resposta: a certeza da pobreza do seu real. Abriu-lhe uma ferida maior. Vamos ver agora o discurso que constituiu Ema.

Quando dizemos que a Ema falta sobretudo linguagem, nos referimos ao fato de seus anseios latentes, inconscientes, não encontrarem lugar no discurso individual, como vimos, o que ela elege como o seu discurso – a literatura romanesca – é-lhe insuficiente, tampouco pode encontrar referência no discurso que circula socialmente, pois este é legitimador da ordem e da lei que ela quer transgredir. Em linguagem lacianiana, diríamos que falta a Ema nomear um significante que a represente na

9 FLAUBERT. Madame Bovary, p. 46.

10 FLAUBERT. Madame Bovary, p. 32.

11 FLAUBERT. Madame Bovary, p.41.

12 FLAUBERT. Madame Bovary, p. 37.

13 FLAUBERT. Madame Bovary, p. 162.

14 LLOSA. A Orgia Perpétua. p.54.

cadeia Simbólica, capaz de fazê-la constituir a identidade e a subjetividade, pois, segundo aforisma laciano, “a mulher não existe”.¹⁵

Na psicanálise freudiana, revista e interpretada por Lacan, o feminino tem que passar pelo registro do fálico para se representar, ou seja, a mulher para se inscrever no mundo simbólico, o mundo da cultura, o faz somente mediante o Pai. O pai, bem entendido, o pai da metáfora-paterna. O pai de uma operação de linguagem que marca no psiquismo do sujeito a função de pai simbólico.¹⁶ Esse aforismo se reporta ao Complexo de Édipo, freudiano, segundo o qual a mulher entra no simbólico pelo significante do falo, mas o falo, ela não o possui, como o homem que tem seu objeto exposto e visível. Para Lacan, longe de ser uma desvantagem, esse é um dado positivo, pois, se a mulher não tem uma representação de si mesma no inconsciente, significa que ela está mais propensa a se criar, inventar-se, cada uma ao seu modo, o que se trata de um processo muito mais singularizador. Por não existir, ela precisa se fazer existir, criando-se a si própria. Na verdade, ninguém possui o falo, pois ele é apenas uma operação de linguagem. Todavia, os homens supõem que o possuem, tornando-se uniformes, pois estão identificados por instituições que, erroneamente, reiteram essa identificação. Eles fingem que não sabem que a castração é um bem de toda a humanidade. Somos todos constituídos pela falta, portanto, somos todos castrados. O falo, esse, ninguém o possui. A falta, entretanto, é constitutiva do nosso empreendimento humano. Ela nos impulsiona a criar a própria civilização. Sua existência em nossa constituição subjetiva e histórica nos tem dado os/as melhores poetas, a melhor ficção, os/as artistas mais grandiosos/as, bem como nos impõem os limites necessários à nossa mais alta brutalidade e selvageria. Sem a falta, ainda estaríamos rastejando na pré-história. A falta nos foi dada desde a fundação da linguagem, onde há linguagem, há furo, fenda, castração. Assim, homens e mulheres, somos todos faltosos e castrados.

Mas, reconhecemos que, para Ema, à sua época, e em seu meio social, essa tarefa de se inscrever na cadeia simbólica, elegendo um significante representativo de seu desejo, era quase impossível para as mulheres, também é bom ressaltar que algumas mulheres transgressoras o conseguiram, e só o fizeram mediante a eleição de um discurso mais competente do que aquele que a sociedade lhes deu. Algumas dessas mulheres transgressoras tiveram existência trágica, como foi o caso de Sórora Joana Inês de la Cruz, e tantas outras mulheres artistas, como assinala Virgínia Woolf, no livro já citado. No caso de Ema, vimos, ela não tem outro referencial simbólico além de seus romances românticos. Sua realidade é pobre em experiência.

15 LACAN, O Seminário, Livro 18: de um discurso que não fosse semblante, p.69.

16 LACAN. Seminário 20, Mais Ainda, p.28.

Até mesmo a construção de sua feminilidade é feita a partir de identificações imaginárias. Não há na vida de Ema mulheres reais a quem ela possa tomar como referência. Órfã de mãe, ela não tem, portanto, um significante no real em que possa se apoiar para construir sua identidade de mulher. Sabemos que o pilar da psicanálise – o complexo de Édipo – é um modelo estrutural da subjetividade, por meio do qual, a partir de identificações, o ser edifica sua sexualidade. A Ema, no que diz respeito ao modelo feminino, é negada essa primeira e estruturadora experiência. Sem mãe, Ema elege como modelo imaginário as protagonistas dos romances que lê e assim constitui-se também como uma personagem romanesca, cheia de sonhos, fantasias e clichês literários. Por algum tempo, tenta assumir sua posição de mulher casada, mas logo se entedia ao lado de um homem plano, absolutamente contente e satisfeito com a prosaica vida que leva.

O baile no castelo Vaubyessard desperta em Ema o que de forma latente já estava nela – o gosto por uma vida diferente, cheia de aventuras e encantos – Vaubyessard é o lugar real que antes só existia em fantasia para a realidade. O baile desperta em Ema a outra que ela deseja ser, levando-a a querer o que não tem e a sonhar com o que não é. Para Ema, o real é o imaginário. Para Ema, o imaginário se confunde com o real. Suas relações com os amantes são plenas de fantasias, clichês, situações, enfim, romancescas. É exatamente por essa postura açucarada que Rodolfo se afasta dela. E isso é uma prova cabal da insuficiência do discurso romanesco para dar conta do desejo de Ema. Ela se apropria dele para fazer-se sedutora, entretanto, ironicamente, o discurso de que se vale é o responsável pela derrota no amor. Outra ironia: Rodolfo, se valendo do mesmo recurso que Ema, o discurso desgastado dos folhetins, manipula-a melhor a seu favor.

Rodolfo é para Ema, sobretudo a realização de uma fantasia literária, e não uma experiência de amor da qual ela possa se apropriar para amadurecer. O episódio da carta é ilustrador de seus desejos fantasiosos. Até o último momento Ema tenta sustentar sua fantasia. Desmaia, fica pálida e anoréxica tal qual as heroínas-modelos da literatura romântica. Este episódio lembra a morte de Mme. de Tourvel.¹⁷ Lembremos aqui que no romance de Laclos Mme. de Tourvel é justamente a personagem representante do amor romântico. A heroína de Laclos morre de culpa, depois de trair seu marido ausente, infringindo-se grandes castigos, auto-flagelo, que a levam à morte. Após a relação transgressora, a heroína de Laclos morre de amor, castigando-se violentamente pela experiência que teve com seu amante.

Com o segundo amante, Léon, a experiência de Ema é um pouco diferente, entretanto não substancialmente. A princípio, é ela a mulher sedutora, experiente, capaz de realizar as fantasias eróticas de um homem. Léon

17 LACLOS. As Relações Perigosas.

assume a posição passiva, aprende com Ema, que tem na vivência com seu amante o mesmo tipo de identificação com a sublitteratura inspiradora do comportamento de Ema. Esgotada a experiência erótica, a relação vai-se enfraquecendo, como era de acontecer, já que para além do erotismo, nada significava em termos de experiência humana. Aliás, as experiências amorosas só lhe dão uma certeza: a de seu grande e inexprimível vazio: “E quanto mais ela se prometia, continuamente, uma felicidade profunda, mais ela se surpreendida de não sentir nada de extraordinário.”¹⁸

Este sentimento advém certamente do fato de desconfiar de que não passava para seus amantes do que simples objeto de desejo. Objeto similar aos que comprava para se travestir em uma outra. Os objetos de luxo e os amantes são similares. São coisas de que Ema se apropria para instalá-los no seio de seu vazio. Isso é mais uma prova de insuficiência de linguagem de que Ema padece. O desejo de ser outra não é em Ema apenas um delírio. É talvez o que a justifica mais profundamente: é uma busca de sua própria feminilidade que na narrativa oscila ora para uma posição passiva, ora para uma posição ativa. Mas é também a recusa de render-se a uma vida tão pobre como é a do casamento para ela. Relembrando sua vida de solteira, consegue identificar que a inquietação e o desespero vieram depois de casada.

Com Rodolfo, Ema encarna todas as ilusões românticas. Rodolfo é em seu imaginário o herói que vai retirá-la da infelicidade, o herói capaz de suprir sua falta-a-ser. Na psicanálise lacaniana, o termo falta-a-ser indica a incompletude humana. Trata-se do momento em que o desejo se humaniza, pois entra na relação mãe-filho um terceiro elemento, o pai, que impõem limites. A partir desse momento, perde-se de vista o objeto absoluto que passa a ser designado metonimicamente por objetos substitutivos, chamados objetos a. E aí Ema se coloca inteiramente como objeto do desejo do outro, pois a falta é o que nos move em direção a variados objetos de desejos. Ema ainda não sabe, e não sabe por que padece de carência de linguagem, que não é delegando a um homem a tarefa de sua felicidade que uma mulher irá livrar-se de sua condição humana de incompletude. Um homem não pode ser mestre do desejo de uma mulher, pois ele também (essa informação foi negada às mulheres durante séculos) é um ser castrado. A castração não é uma marca somente da mulher. Está além das nossas diferenças fisiológicas, genitais. É a marca de nossa precária humanidade. A castração nos iguala. A única saída para homens e mulheres é simbolizar a castração, essa caverna que nos delata humanos. Significar “nossa visceral tortura”¹⁹, como diria um poeta paraibano, é a tarefa de homens e mulheres para além das diferenças que os possa

constituir. E mais: qualquer ato de simbolização passa necessariamente pela linguagem. Mas se Ema não sabia, ou melhor, não podia saber de seu desejo mais profundo, pelo menos intuía. Ao engravidar, deseja que o filho fosse homem. O filho é desejado como uma revanche, é uma vingança contra todas as restrições a que uma mulher de seu tempo tem que se curvar. Ao dar à luz a uma menina, sua franca decepção a faz desmaiar. Uma menina significa a continuidade de um destino em que pouco se pode interferir. Um destino que Ema quer contrariar, embora a forma de contrariar esse destino que Ema se propõe só pode levá-la à morte. A mulher, qualquer uma, que elege o homem como objeto absoluto preenchedor de seu vazio tem uma grande chance de acabar como Ema. Entre a vida e a morte, no intervalo, é possível eger muitos outros objetos a. Todos os objetos a são insuficientes é certo, para costurar de forma perfeita a fenda do sujeito, mas à deriva da perfeição, é possível mover-se na existência, o que significa transitar pelos discursos, quer seja apropriando-se deles, quer seja, contestando-os (o que é outra forma de apropriação, mais lúcida, talvez) para também se inscrever neles, nos discursos, marcas que representam o sujeito, perante a Ordem Simbólica.

Os amantes e os objetos são para Ema objetos de uma equivocada completude, são fontes de um mesmo prazer: o desejo de preencher o vazio, mas não só. São gritos-mudos que denunciam a sua inadaptação ao real, à vida dita normal que o marido representa tão bem. O desejo de Ema é uma ambição por uma vida diferente da sua, uma maneira de lutar contra as misérias da condição feminina que elege o casamento como um lugar fixo de onde a mulher não pode mais se mover. E contra essa fixidez que Ema, a seu modo, luta. Dela, diz Mário Vargas Llosa:

Ema representa e defende de modo exemplar um lado humano brutalmente negado por quase todas as religiões, filosofias e ideologias, e apresentado por elas como motivo de vergonha para a espécie. [...] A história de Ema é uma cega, teimosa, desesperada rebelião contra toda violência social que sufoca esse direito.²⁰

Ao fim, o que temos? A resposta é óbvia para quem teve o percurso que Ema teve. No fim, a derrocada, o caminho certo para as mulheres de comportamentos semelhantes ao de Ema, vivendo em sua época e no meio social em que vive. O fim de Ema não poderia ser outro. É engolida pelo real que tentou de toda forma burlar. O real é implacável, destrói seus sonhos amorosos e demonstra a força esmagadora do dinheiro, cujo representante é L'Heureux, o homem que a chantageia, vendendo-lhe mercadorias cada vez mais caras. Tragada pela ordem financeira, não resta à Ema senão a morte, o silêncio absoluto, pois, parcialmente, ela em vida já o teve. Mas sua

18 FLAUBERT. *Madame Bovary*, p. 98.

19 Refiro-me ao poeta Bráulio Tavares, paraibano de Campina Grande, hoje nacionalmente conhecido.

20 LLOSA. *A Orgia Perpétua*, p.18.

morte, para a psicanalista Maria Rita Kehl, é o único ato verdadeiro que faz de Ema sujeito de seu destino:

Ironicamente, é só a morte – a representação máxima da passividade, do masoquismo primário – que Ema consegue alguma maestria sobre seu destino. Somente ao decidir sobre sua própria morte Ema escapa à posição de objeto dos homens em geral. Seu suicídio transgride as ordens de Homais, as leis da Igreja, o desejo de Charles, as decisões de L'Heureux e do agiota.²¹

Entretanto, sua decisão de morte denuncia ainda seu comportamento modelado pelos folhetins. Escolhe a morte por suicídio, destino de muitos dos personagens dos romances românticos. O suicídio é para ela um ato heróico. É a tragédia com seu grande final. Talvez esse ato heróico seja o ingrediente necessário para redimir a vida medíocre que teve.

Em Madame Bovary, vence definitivamente a mediocridade, vence Homais, o farmacêutico – personagem caricatural que encarna o novo homem burguês, com cultura de almanaque e pretensões a homem de ciências. Ema negou, com seu comportamento transgressor, a ordem e a mediocridade. Homais é a afirmação viva da mentalidade que elege como modelo o sucesso individual. Flaubert, ao negar a Ema um discurso compatível com seu desejo e concedê-lo a Homais, ironizou profundamente a própria produção de discursos da sociedade burguesa. Homais acaba por manipular bem a linguagem a seu favor, acaba literalmente se dando bem. Não é à toa que as últimas páginas do romance são dedicadas a ele.

A morte de Ema, vimos, é inevitável. Uma mulher como Ema não poderia restar viva. Convém aqui extrapolar a morte de Ema e lembrar de outras mortes de mulheres na literatura. Para Ruth Silviano Brandão, em importante estudo psicanalítico sobre gênero e literatura²², a morte do feminino na literatura é feita de várias metáforas que vão desde a imobilidade à loucura ou à morte literal. Para a citada crítica, todas essas formas denunciam a personagem feminina como a construção, uma fantasia das sociedades patriarcais, que tem como ordem matar todas as transgressoras da lei. Obviamente, convém aqui lembrar, o sujeito da escrita literária não se confunde com o autor, nem com o personagem, nem com o narrador. Ele está aquém e além da escritura, pois é perpassado pelo discurso inconsciente que ele não domina. Pode-se dizer que é o lugar da própria produtividade do discurso. Isso não entendeu a sociedade francesa, nem o ministério público, que levou às tribunas, o romance de Flaubert. Lá, narradores, personagens e autor se confundiram, nada sabiam eles que o verdadeiro culpado estava mais aquém. Como coloca

Silviano Brandão: Enquanto estranha, a mulher é o outro do discurso, e assim desconhecida, portadora de um perigo que deve ser eliminado.²³

As mortes de Ema, Ana Karenina, Luísa, Mme. de Tourvel e de tantas outras personagens transgressoras são a punição necessária, o remédio incontestável para suas chagas contagiosas. Ao matar esses personagens, a literatura denuncia a ordem social, com suas leis rígidas que negam as pessoas o direito ao prazer, a realização de seus desejos e construção de um discurso mais flexível que as inclua na transformação da sociedade. Todas as tentativas de interpretar Ema são redutoras e ineficientes. Afinal, o que queria Ema? A psicanálise depois de desvendar tantos mistérios da alma humana esbarra justamente nessa pergunta. Perplexo, Freud se indagava: afinal o que queriam as mulheres? A resposta, mais tarde, viria dos movimentos feministas. O que as mulheres querem? Elas querem ser sujeitos de sua história e participar por sua vez da História de seu tempo.

Talvez o enigma da mulher advenha do fato de ter sido vista e escrita pelo olhar e pelo discurso do homem. Desvendada pelo olhar dos homens ao longo da história, portanto pelos desejos deles, a literatura e a psicanálise deram respostas parciais à questão da mulher. Predominantemente a mulher permanece como um enigma, castrada demais ou fálica demais, a mulher-enigma inquieta, por isso urge que ela própria desvende e descreva seu mistério. Os estudos feministas vêm cada vez mais resgatando a escritura das mulheres, que foram apagadas da historiografia oficial. Hoje pensar a mulher como sujeito de sua escritura é pensar em um ser que se desloca da posição imaginária do discurso masculino, para se inscrever na Ordem Simbólica como sujeito humano, capaz de investigar seu próprio enigma, sempre individual e singular. Lembremos o aforismo laciano, segundo o qual a mulher não existe. Ousadamente, poderíamos substituir o artigo definido por outro artigo e outros pronomes. Se a mulher não existe, existe uma mulher, outra mulher, outras mulheres, cada uma delas, decerto, tem alguma experiência a contar, algum enigma a desvendar. Penso ainda em Ema: se Ema não fosse a mulher que fez do discurso folhetinesco sua própria linguagem, mas fosse justamente o contrário, produtora desses discursos, como teria sido sua trajetória? Que destino daria a suas heroínas? Que segredos desvendaria? Qual sua revolta diante da condição da mulher? Afinal, a mulher que produz um significante, no caso a escritura, é mais capacitada para lidar com sua própria castração? A experiência das mulheres feministas contemporâneas tem dado respostas positivas a essas questões. Um exemplo muito próximo é a escrita das mulheres que tem incorporado o discurso de suas próprias vidas, escrevendo-se como mulheres não

21 KEHL. A mínima diferença: Masculino e Feminino na Cultura, p.291.

22 BRANDÃO. Literatura e Psicanálise.

23 BRANDÃO. Literatura e Psicanálise, p. 56.

só capazes de escrever, mas criando espaços de combate, transformadores da ordem social vigente.

Referências

- AGUIAR, Neuma (Org.). *Gênero e Ciências Humanas: desafio à ciência desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ANDRÉ, Jacques. *As origens femininas da sexualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- ANZIEU, Annie. *A mulher sem qualidade: estudo psicanalítico da feminilidade*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.
- ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud e a Mulher*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- BAKHTINE, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BOONS, Marie-Claire. *Mulheres-Homens: ensaios psicanalíticos sobre a diferença sexual*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1996.
- BRENNAN, Teresa (Org.). *Para além do Falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CHAIDERMAN, Míriam. *Ensaio de Psicanálise e Semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DOR, Joël. *Introdução à Literatura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médias, 1989.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971.
- FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- _____. Livro 30 “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- FORBES, Jorge. *A mulher, de Lacan, que não existe*. Disponível em: <<http://www.jorgeforbes.com.br/br/artigos/a-mulher-de-lacan-que-n%C3%A3o-existe.html>>. Acesso em: 20 out. 2014.
- KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: Masculino e Feminino na Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KEPLER, Selene Ribeiro. *Desejo de Mulher*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris: Fayard, 1993.
- _____. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Édition du Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LLOSA, Mários Vargas. *A Orgia Perpétua*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.
- WILLEMAR, Philippe. *Além da Psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: FAEESP, 1995.

Recebido em 10/03/2015 e aceito em 20/05/2015