

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
(MESTRADO E DOUTORADO)

ARIANE ANDRADE FABRETI

TRAUMAS E PAIXÕES DA MODERNIDADE: O MATERIALISMO LACANIANO LÊ
MADAME BOVARY

MARINGÁ-PR
2013

ARIANE ANDRADE FABRETI

TRAUMAS E PAIXÕES DA MODERNIDADE: O MATERIALISMO LACANIANO LÊ
MADAME BOVARY

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá (Mestrado e Doutorado), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marisa Corrêa Silva

MARINGÁ-PR
2013

ARIANE ANDRADE FABRETI

**TRAUMAS E PAIXÕES DA MODERNIDADE: O MATERIALISMO LACANIANO
LÊ *MADAME BOVARY***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -

Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof^a. Dr^a. Daniela Mantarro Callipo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, câmpus Assis/SP – UNESP Assis/SP

A todos aqueles que um dia abriram um livro e perceberam que a vida não bastava.

AGRADECIMENTOS

Após duas graduações e um mestrado, a quantidade de pessoas que me ajudaram a chegar até aqui é muito grande. Então o risco de esquecer alguém ou ter de suprimir nomes para poupar espaço é igualmente imenso. Já me desculpo por antecipação.

Aos meus pais, João e Marjorie, duas pessoas tão diferentes entre si, mas que, cada uma ao seu modo, me transmitiram força, determinação e gosto pelos estudos. Todos os beijos e abraços do mundo não seriam suficientes para agradecer.

Aos meus avós Leila e Luiz Celso, que pavimentaram o meu caminho com afeto, livros e conselhos. Às minhas tias Rachel, Edy, Edméia e Yvone. Todas professoras, seja da escola ou da vida. Ao meu irmão Caio Augusto, cuja alegria e persistência me oferecem diariamente novas visões de mundo.

Aos meus amigos Tiago Lenartovicz, Fernanda Iantas, Alexandre Fumagalli, Thiago Silva, Louise Nauck e Ricardo Garcia. Vocês forneceram as pausas necessárias nos momentos de crise, independente de simplesmente passarmos um final de semana em frente à TV falando bobagens. Amizades que se iniciaram lá atrás, quando eu sequer imaginava em seguir a carreira acadêmica, mas que estão agora marcadas em minha vida até o fim.

A Jorge Rodrigo de Oliveira, amigo constante desde 2008. Nos conhecemos em outras vidas, disso eu tenho certeza. Apenas esse espaço não é o suficiente para o meu agradecimento, e você sabe disso.

À Kátia Coutinho e Elizabeth Coutinho Ribaric, as minhas maiores incentivadoras, praticamente minhas líderes de torcida particulares.

À minha orientadora Marisa Corrêa Silva pela paciência, pelos ensinamentos, pelos papos no cafezinho e por ser a melhor guia através do Materialismo Lacaniano. Slavoj Žižek a nomeou sua embaixadora oficial no Brasil, mas ela ainda não sabe.

Aos professores do curso de Publicidade no Cesumar que lançaram os primeiros degraus para a minha formação crítica e teórica: Marcelo Ribaric, Cibele Abdo, Liberaci Pascuetto, Reginaldo Bordin.

Aos professores do curso de Letras na UEM que me auxiliaram com traduções, dicas e livros, além de compreenderem a minha dupla jornada. Em especial a Álvaro Hwang, Carmen Delagnesi e Tânia Braga Guimarães, pelo auxílio e pelas conversas sempre esclarecedoras.

Aos professores do mestrado: Alexandre Flory, Evely Libanori, Milton Rodrigues, Clarice Zamonaro Cortez, Lúcia Zolin. Novas portas do meu pensamento se abriram todos os dias graças a vocês. Ao professor Adalberto de Oliveira Souza, cuja casa (e biblioteca) estavam sempre disponíveis. À professora Daniela Callipo pelas contribuições preciosas à distância.

Aos meus novos e antigos amigos nas graduações: Priscila Hatsuno, Delton Reis, Gabriel Santin, Mariany Nabarrete, Fernanda Ramos, Glória Torres, Rafael Emmanuel, Dener Rezende, Higor Borim, Lucilene Régis. Obrigada pelo incentivo, pelas risadas e pela compreensão durante esse percurso por vezes enriquecedor e não raro, enlouquecedor.

Aos meus companheiros de mestrado: Aline Copceski (*in memoriam*), Kellen Wigneski, Beatriz Godoy, Diego Fascina, Thays Pretti, Elerson Cestaro, Maria Elisa Fraga, Gersonita dos Santos, Sebastião Castro, Daniele Benício. As pessoas que uniram conhecimento e descontração do modo mais perfeito possível.

Finalmente, a Gustave Flaubert e à bibliotecária da minha escola no Ensino Médio. Ele escreveu *Madame Bovary* e ela deixou que eu emprestasse o livro. Graças a ambos, a minha visão sobre a literatura nunca mais foi a mesma.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é analisar os impasses da modernidade no romance *Madame Bovary* (1857) do escritor francês Gustave Flaubert. A partir da observação deste período no contexto da Europa no século XIX pelo filósofo estadunidense Marshall Berman e pelo sociólogo britânico Anthony Giddens, será realizado um breve percurso histórico e político da modernidade, associando-a ao Segundo Império francês, ambiente em que a obra foi publicada e o seu enredo, situado. Em seguida, aplicando algumas das premissas do Materialismo Lacaniano advindas das teorias do filósofo esloveno Slavoj Žižek, se fará uma reflexão acerca das relações da personagem principal, Emma Bovary, e dos demais personagens do romance com os problemas gerados pela artificialização das relações sociais e pela violência cotidiana, características nem sempre óbvias dentro do enredo, tornando a obra um prenúncio do século XX.

Palavras-chave: Modernidade. Século XIX. Materialismo Lacaniano. Slavoj Žižek.
Literatura francesa. Gustave Flaubert.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'analyser les impasses de la modernité dans le roman *Madame Bovary* (1857) de l'écrivain français Gustave Flaubert. À partir de l'observation de cette période, dans le contexte européen du XIX^e siècle, faite par le philosophe américain Marshall Berman et le sociologue britannique Anthony Giddens, on présente un bref parcours historique et politique de la modernité en l'associant au Second Empire français, milieu dans lequel l'œuvre a été publiée et où se situe le récit. Par la suite, en utilisant des prémisses du matérialisme lacanien, dont l'origine sont les théories du philosophe slovène Slavoj Žižek, on propose une réflexion à propos des relations que le personnage principal, Emma Bovary, ainsi que d'autres personnages entretiennent avec les problèmes engendrés par l'artificialisation des relations sociales et par la violence quotidienne, des caractéristiques qui ne sont pas toujours évidentes dans le récit, faisant de cette œuvre un présage du XX^e siècle.

Mots-clé : Modernité. XIX^e siècle. Matérialisme Lacanien. Slavoj Žižek. Littérature Française. Gustave Flaubert.

SUMÁRIO

1 – Introdução.....	11
1.1 – O Materialismo Lacaniano.....	27
2 – A paixão pelo Real: do paraíso do consumo ao inferno do capital.....	44
2.1 – Abismos de papel: os folhetins como fonte de paixão pelo Real.....	52
2.2 – Da fantasia ao ato: o Real se dramatiza.....	58
2.3 – O Mestre mandou: o Real como prática cotidiana.....	66
2.4 – Tão longe, tão perto: todas as faces do narrador histérico.....	76
3 – A violência objetiva e subjetiva: um espectro ronda Yonville.....	82
3.1 – O espectro na janela: a violência objetiva como convidado invisível.....	89
3.2 – A oferta do dia: a violência como capital.....	97
3.3 – De olhos bem abertos: a violência como imagem.....	101
3.4 – Por linhas tortas: a violência como palavra escrita.....	106
4. Considerações finais.....	113
5. Referências bibliográficas.....	117

(...) e já que a palavra humana é como um caldeirão fendido em que batemos melodias para fazer dançar os ursos, quando antes queríamos enternecer as estrelas.

Gustave Flaubert

1. INTRODUÇÃO

Quando [Flaubert] fez um passeio até Paris depois da Comuna¹, voltou para o campo profundamente consternado. “Isso jamais teria acontecido”, disse ao ver os destroços das Tulherias², “se tivessem compreendido *A educação sentimental*”. (FLAUBERT in WILSON, 1991, p. 275).

O desabafo do romancista Gustave Flaubert (1821-1880), expõe os sentimentos que trespassariam algumas de suas principais obras e mostra a desorientação política e ideológica de muitos europeus quando o chamado período moderno alcançou o seu auge. O supracitado *A educação sentimental*, publicado em 1869, é o seu romance mais político, embora essa característica não apareça tão explicitamente, e a obra se concentre, assim como *Madame Bovary* de 1857, nas desventuras de um personagem pequeno-burguês que, por idealizar excessivamente a vida, não tem participação ativa nos acontecimentos e vê os seus planos fracassarem. Cada frustração do protagonista, Frédéric Moreau, coincide com os obstáculos enfrentados pela Revolução de 1848 na França, que surge como pano de fundo no enredo. Diferentemente de *Madame Bovary*, recebida com excitação pela crítica e pelo público, furor em parte causado pelo julgamento ao qual Flaubert foi submetido³, *A educação sentimental* provocou reações negativas, por apresentar a revolução através de um viés pessimista, mesmo ela tendo fracassado na realidade extraliterária. Nilda Aparecida Barbosa (2011) identifica tal reação ao fato de os eventos históricos retratados pela obra estarem, à época, extremamente vivos na memória dos leitores, e a abordagem melancólica dos acontecimentos provocar “(...)

¹ Comuna de Paris (março a maio de 1871), governo formado por operários e socialistas, decretou a separação entre Estado e Igreja, o fim dos trabalhos noturnos e a reabertura de oficinas e cooperativas. Foi derrubado pela burguesia, deposta do governo anterior. (N. da A.).

² O Palácio das Tulherias foi construído em Paris na Idade Média e se tornou a residência oficial de vários reis e imperadores. Foi incendiado em 1872 por membros da Comuna. Derrubado oficialmente em 1882, o seu jardim se tornou um parque público. (N. da A.).

³ Em abril de 1857, após a publicação de alguns capítulos de *Madame Bovary* como folhetim em uma revista parisiense, Flaubert e o seu editor foram levados a julgamento, acusados de atentado à moral pública e à religião. Os réus foram absolvidos e o texto, republicado com alguns cortes. No mesmo ano foi lançado como romance, alcançando grande sucesso comercial. (N. da A.).

a não aceitação do ponto de vista negativo de Flaubert, que, colocando um personagem que se recusa a participar do momento histórico, nega a veracidade dos mesmos” (2011, p. 111).

Ainda que tenha sido concebida antes de *A educação sentimental* e tenha chocado a sociedade francesa por abordar temas e valores estéticos tabus (o adultério feminino, a morte apresentada pela ótica científica, o narrador distanciado, as críticas ao clero e à burguesia), *Madame Bovary* também carrega conteúdo político e ideológico, que, por serem mais sutis, foram reconhecidos pelos leitores mais por instinto do que racionalmente, pois os fenômenos históricos seriam melhor analisados no futuro do que por seus contemporâneos. As convulsões sociais que agitavam a França a ponto de deixar a sua população, na maior parte do século XIX, atrás de barricadas, não aparecem explicitamente na trama, cujas ações se passam em Ruão e na fictícia e provinciana Yonville, além de aludir à Paris diversas vezes. Lançada e provavelmente ambientada durante o Segundo Império francês (1852-1870), curto período no qual Napoleão III⁴ reinstaurou a monarquia no país através do golpe de Estado apoiado pela burguesia, a obra levou cinco anos para chegar a uma versão final, testemunhando os movimentos que antecederam a volta do bonapartismo.

Seria esperado que uma obra capaz de tamanho impacto - não somente no meio literário (tanto que foi considerada a fundadora do Realismo e do romance moderno francês) como fora dele, e que tem como protagonista Emma Bovary, burguesa insatisfeita com as limitações impostas por seu ambiente social, - mimetizar ou refletir as ansiedades políticas e históricas do seu tempo.

Entretanto, a atemporalidade da obra, traduzida para diversas línguas, lida e relida por um grande público e analisada por grandes nomes da Literatura e da Teoria Literária, dificilmente recairia apenas nestas ansiedades mais imediatas. As mudanças nos âmbitos econômicos e sociais pelo qual a França passou desde então já teriam desatualizado o

⁴ Carlos Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), sobrinho de Napoleão I, ascendeu ao poder democraticamente na Revolução de 1848, que opôs a burguesia ao proletariado. Mas em 1852, realizou um golpe de Estado, inaugurando o Segundo Império (N. da A.).

romance, formato que também sofreu transformações. O próprio projeto extraliterário que engendrou o Realismo estético - a confiança no cientificismo e na tecnologia, o fortalecimento do capitalismo global e a negação do subjetivismo romântico (esse subjetivismo, aliás, também ajudou a forjar a modernidade europeia) - se mostrou frustrante, incapaz de realizar as premissas de igualdade, liberdade e progresso trazidas pela modernidade em seu estado mais eufórico. Enfim, decepções que atingiram Flaubert e muitos dos seus contemporâneos, que utilizaram a linguagem literária como idioma comum para manifestá-las, não raro de maneira sutil, através das frestas e vazios dos seus textos.

No caso de Flaubert, a sua decepção política e histórica parece, segundo grande parte de sua fortuna crítica, ser ainda mais complexa. Nascido em uma família burguesa de Ruão (ou Rouen), capital da região da Normandia, próxima a Paris, o romancista declarava certo desprezo por suas origens ao mesmo tempo em que duvidava da capacidade das demais classes em estabilizar as constantes lutas pelo poder desde o fim da Revolução Francesa (1789-1799), lutas empreendidas por diversos setores sociais - burgueses, operários, camponeses, militares, monarquistas, republicanos, marxistas. - Edmund Wilson (1991), em seu ensaio *A política de Flaubert*, cita uma das amargas reflexões do autor normando sobre a sociedade do seu tempo. “Oh, como estou cansado (...) do trabalhador ignóbil, do burguês inepto, do campônio estúpido e do odioso clérigo”. (FLAUBERT *in* WILSON, 1991, p. 275). Em suma, o impacto causado por *Madame Bovary* aparenta ter raízes mais profundas do que apenas o escândalo desencadeado pela ironização do ideário moderno, a característica tônica da obra. Contudo, para compreender alguns dos aspectos que tornaram este romance uma exceção na produção literária da época e analisá-la sob a luz da teoria selecionada para o presente trabalho (a fusão entre marxismo e psicanálise), é necessário enveredar por parte de sua fortuna crítica e localizar a obra na trajetória da modernidade francesa, com atenção especial ao século XIX e ao Segundo Império de Napoleão III.

O chamado período moderno europeu se inicia na Idade Média, segundo Marshall Berman na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), mais especificamente no século XVI, ou um século depois, como afirma Anthony Giddens em *As consequências da modernidade* (1991). Os eventos que impulsionam este novo momento se relacionam com o mercantilismo (que originará o capitalismo liberal), o surgimento dos Estados nacionais, o Renascimento, a Reforma protestante e as grandes navegações. A diferença fundamental entre as transformações no mundo moderno e no pré-moderno seria, conforme diz Giddens (1991, p. 15-16), a rapidez e o alcance amplo do primeiro em relação ao segundo. Pensamento semelhante ao de Berman (2007) ao definir a modernidade como uma vivência coletiva no tempo e no espaço comuns.

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 2007, p. 24).

Por não se constituir como um bloco único de acontecimentos, a modernidade é formada por numerosas vertentes culturais, sociais, econômicas, políticas. Diversos teóricos as identificam na tentativa de desconstruir o fenômeno moderno, de dissecar as suas origens e influências, tarefa que a presente análise não pretende realizar, mas que pode, ao se focar em algumas destas vertentes, colocar o recorte sobre o período em questão em bases mais sólidas. Berman (2007, 24-25) conceitua a modernidade dividida em três fases distintas. Na sua etapa inicial, do século XVI ao XVIII, os indivíduos começavam a compreender empiricamente o que seria a vida moderna. A partir do século XIX, graças aos desdobramentos da Revolução Francesa, o público europeu se reconhece como moderno, porém, “ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro”.

(BERMAN, 2007, p. 26). Isto é, justamente a fase no qual o vórtice da modernidade atinge o seu ápice, alimentado pelos eventos essenciais do período – a Revolução Industrial, o novo *boom* demográfico, o êxodo rural, a revitalização das cidades medievais segundo os moldes modernistas (como Paris durante o Segundo Império), a expansão dos meios de comunicação em massa, o fortalecimento ainda maior dos Estados-nação, a concretização do mercantilismo em capitalismo, o questionamento do poder exercido pelas instituições. – Antes de culminar na fragmentação do século XX, a terceira fase.

Ainda segundo Berman (2007, p. 34-35), a característica que tornaria tão especial essa etapa intermediária do período moderno é a dicotomia experimentada pelos indivíduos, principalmente os escritores e demais pensadores como Marx (1818-1883), Nietzsche (1844-1900), Baudelaire (1821-1867), Dostoiévski (1821-1881) e, como não poderia deixar de ser, Flaubert. Seja em obras filosóficas ou literárias, estes nomes apresentariam a cisão típica do seu tempo, - a luta entre modernidade e tradição, a atração e a repulsa simultâneas pelos valores modernos, o desejo de unirem-se aos mesmos e também destruí-los. - Atributos que uniriam os referidos pensadores, além de muitos outros, em torno de um sentimento comum.

É uma voz que conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. (...) Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna. Em nome dos valores que a própria modernidade criou, (...) Todos os grandes modernistas do século XIX, — espíritos heterogêneos (...) — falam nesse ritmo e nesse diapasão. (BERMAN, 2007, p. 34).

Walter Benjamin (1989) faz um panorama da Paris do Segundo Império pelo olhar de seus poetas, enfatizando a influência de Baudelaire. A capital francesa, reprojeta neste período segundo os padrões modernos das demais capitais europeias, com amplo apoio de Napoleão III e do prefeito parisiense, o barão Haussmann (1809-1891), modificou o desenho medieval da cidade não somente para atender às demandas de embelezamento e praticidade,

como também seguiu a estratégia política de empurrar os bairros proletários para a periferia e de construir largas avenidas que impedissem a formação de barricadas. As transformações sociais, geográficas e tecnológicas criam novos tipos de cidadãos e estilos de vida – os boêmios, os artistas, os banqueiros, os industriais, os operários, as prostitutas, as donas de casa, os jogadores, todos misturados na multidão. A vida urbana febril almejada por Emma em praticamente todo o enredo de *Madame Bovary*, cuja equivalente possível para ela seria as ruas de Ruão.

A ascensão do Segundo Império francês ocorre exatamente em meio a essa efervescência não só cultural como também política. Unidos na Revolução do século XVIII, burguesia e proletariado separaram-se em definitivo ao longo das eclosões do século seguinte, culminando no conflito violento da chamada Revolução de 1848, em que socialistas e operários tentaram derrubar a monarquia apoiada pela burguesia industrial, conflito inflamado por acontecimentos de algumas décadas anteriores (desemprego, crise agrícola e econômica, as camadas populares reivindicando reformas sociais, o sufrágio universal). Mas as manifestações proletárias foram sufocadas pela Guarda Nacional com o apoio da classe burguesa. Como conta Marx (1851/1852),

À monarquia burguesa (...) só pode suceder uma república burguesa, ou seja, enquanto um setor limitado da burguesia governou em nome do rei, toda a burguesia governará agora em nome do povo. As reivindicações do proletariado de Paris são devaneios utópicos, a que se deve por um paradeiro. A essa declaração (...) o proletariado de Paris respondeu com a Insurreição de junho. (...) A república burguesa triunfou. (1851/1852, p. 18-19).

Em 1848, Napoleão III ascende democraticamente, sendo eleito primeiro deputado e depois, presidente. Todavia, se mantém no poder por meio de um golpe de Estado em 1852, novamente sustentado pela burguesia urbana e industrial, acuada com o avanço dos ideais socialistas, tornando-se assim o segundo imperador do país e retomando o posto que o seu tio,

Napoleão Bonaparte (ou Napoleão I) havia ocupado até 1815 (também graças a um golpe de Estado). Marcado pela censura à imprensa e pela centralização do poder, o Segundo Império foi jocosamente denominado por Marx como “o 18 Brumário de Luís Bonaparte⁵”, em alusão ao episódio idêntico protagonizado pelo tio célebre do mais novo imperador. Na obra de mesmo título (1851/1852), o filósofo alemão detalha os eventos de 1848 e de 52, texto no qual registraria a sua frase mais famosa,

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. (...) o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanham a segunda edição do Dezoito Brumário! Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. (MARX, 1851/1852, p. 6).

As marcas deixadas pelo Segundo Império foram a lacuna ainda maior entre diversos setores da sociedade francesa, o retorno de certo pensamento conservador (que levaria não somente Flaubert, como Baudelaire⁶ ao banco dos réus), incentivado pelo fortalecimento da classe burguesa, já absorvida nos ideais do capital liberal e industrial, e a pulverização de determinados movimentos sociais. Em *A luta de classes na França* (2012), Marx faz um panorama melancólico do momento político às vésperas da proclamação do novo império.

⁵ O 18 brumário (9 de novembro de 1799), data marcada pelo calendário nacional da Revolução Francesa, se refere ao golpe de Estado efetuado por Napoleão Bonaparte, ação apoiada pelos burgueses e pelos militares. À época vice-cônsul e no auge de sua fama como general, Bonaparte propagou a sua imagem de político forte, capaz de devolver a estabilidade almejada pela burguesia, classe que se consolidaria com esse episódio. (N. da A.).

⁶ Charles Baudelaire lançou em 1857, alguns meses depois de *Madame Bovary*, o seu livro de poemas *As flores do mal*, inaugurando o movimento moderno e simbolista na poesia. Criticado por abordar de forma grotesca temas como a morte, a doença e o tédio, Baudelaire foi levado a julgamento acusado de atentado à moral. O poeta e o seu editor pagaram multas e tiveram de cortar algumas partes da obra para posterior publicação. (N. da A.).

(...) a dissuasão pela imprensa, (...) a calma majestática dos pequenoburgueses, mas sobretudo a prosperidade comercial e industrial impediram qualquer tentativa de revolução por parte do proletariado. (...) Aliás, para tranquilizar o cidadão, deve ser dito que o escândalo entre Bonaparte e o Partido da Ordem⁷ resultou nisto: um punhado de pequenos capitalistas ficou arruinado e seu patrimônio foi parar nos bolsos dos grandes lobos da bolsa de valores. (MARX, 2012, p. 151-161).

A declaração acima chama a atenção mais pela imagem desoladora da sociedade francesa (em particular a parisiense) naquele instante, até mesmo nos estratos considerados privilegiados. O projeto moderno, pelo menos na esfera francesa, estaria começando a mostrar o seu logro? Onde *Madame Bovary* se enquadraria em todo o cenário exposto até aqui? Parte da fortuna crítica da obra pode oferecer perspectivas.

Os próprios contemporâneos de Flaubert foram os primeiros a elaborar considerações acerca da saga de Emma Bovary. Baudelaire (1992), ele mesmo o modelo mais bem acabado de escritor moderno, fez a ponte entre a obra e a conjuntura política e histórica em questão na sua resenha publicada exatamente em 1857, no calor dos acontecimentos.

Havia vários anos, a parte de interesse que o público concede às coisas espirituais estava singularmente diminuída; sua reserva de entusiasmo contraía-se cada vez mais. Os últimos anos de Luís Filipe⁸ tinham visto as últimas explosões de um espírito ainda excitável pelos jogos da imaginação; mas o novo romancista encontrava-se diante de uma sociedade absolutamente desgastada — mais do que desgastada, embrutecida e ávida, só tendo horror à ficção e amor à posse. (...) Sejam, portanto, vulgar na escolha do tema, visto que a escolha de um tema demasiado grande é uma impertinência para o leitor do século XIX. E, também, evitemos deixar-nos arrebatados e falar por nossa própria conta. Seremos glaciais ao narrar paixões e aventuras

⁷ O Partido da Ordem foi formado na França durante as revoluções de 1848, como reação ao avanço socialista. Liderado pelo general Louis-Eugène Cavaignac, o partido conseguiu a maioria na Câmara dos Deputados e reprimiu as revoltas de esquerda. Mas os operários votaram em Napoleão III, que surgiu como sucessor dos valores do seu tio, para evitar que Cavaignac fosse eleito presidente. (N. da A.).

⁸ Luís Filipe de Orleans (1773-1850) foi o último rei da França, também conhecido como “rei burguês” por ter ascendido ao poder com a ajuda dessa classe. Seu reinado, chamado de Monarquia de Julho (1830-1848), se pautou pela monarquia mais liberal e favorável à burguesia, em oposição às monarquias absolutistas anteriores. (N. da A.).

em que a maioria das pessoas põe todo o seu ardor; seremos, como diz a escola, objetivos e impessoais. (BAUDELAIRE, 1992, p. 48).

O poeta parisiense identifica, no mesmo tom elogioso, os atributos modernos presentes em *Madame Bovary* que teriam levado o romance a um patamar de exceção na produção literária à época. Entre eles, o lirismo dispensado aos temas próximos da banalidade (o adultério, a província etc.), o uso da ironia, a identidade fraturada de Emma, que oscila entre o masculino e feminino, a abordagem da histeria, uma doença da modernidade. Ou seja, a prosa flaubertiana e as suas temáticas inovaram o gênero romance em um momento em que a sociedade, já cingida pelo caos moderno e pela suposta estabilidade da tradição - sentimento que Berman (2007, p. 24) chama de mito do Paraíso Perdido, - se encontraria embotada pelas ocorrências revolucionárias, que se sucediam, ininterruptas, desde o século XVIII. Os excessos da vida moderna, no prazer e na dor, estariam a caminho de artificializar a realidade social e material, essa última cada vez mais aglutinadora. É possível que essa ótica lançada por Baudelaire tenha indicado o caminho aos demais teóricos bovarianos sobre o quanto as vivências de Emma e dos outros personagens que a cercam seriam análogas ao percurso histórico moderno. Destarte, *Madame Bovary* abre portas para a ascensão do chamado romance moderno, que teve no século XIX o seu período mais frutífero, como pode-se conferir a seguir.

O século XX seria igualmente farto de estudos sobre *Madame Bovary* em registro sociológico e linguístico. Marcel Proust (1993) radiografa a estilística de Flaubert e encontra, em meio à utilização inovadora da gramática, - o discurso indireto livre precursor do fluxo de consciência, os verbos no imperfeito para indicar ações de objetos e paisagens, enquanto as ações humanas são marcadas pelo tempo perfeito, em uma fusão entre indivíduos e seres inanimados. - Essa última característica, segundo Mario Vargas Llosa em *A orgia perpétua* (1979), extensivo ensaio sobre Flaubert e *Madame Bovary*, traduziria o traço marcante da

industrialização e do comércio do século XIX, em especial nas cenas do enredo que mostram festas e aglomerações.

Esta elevação do objeto ao humano não foi possível sem uma operação simultânea do rebaixamento do homem ao objeto: para que confraternizassem, deviam percorrer um trecho equitativo de caminho. Mas a mera aparência carnal e a dissimulação da intimidade não são suficientes; a coisificação resulta sobretudo (...) em desmembrar a figura e descrever só uma ou algumas das suas partes omitindo as outras: essas peças soltas – em geral caras, cabeças, mas também mãos, troncos -, arrancadas da arquitetura humana pela cirurgia descritiva do narrador e expostas como unidades de dominantes ou exclusivo valor físico, (...) roçam o inerte. Os convidados ao casamento de Ema, por exemplo, são essa galeria de orelhas e epidermes: (...) essas caras perderam também outro atributo: a individualidade, *são seriadas e intercambiáveis como artigos de consumo*. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 104-105, grifos meus).

O escritor peruano explora os elementos que alçaram a obra à condição de fundadora do chamado romance moderno. A obsessão flaubertiana com a forma, que levava o autor normando a burilar cada frase, anteciparia o trabalho com a linguagem na produção literária, traço observado em alguns dos seus contemporâneos e sucessores. Entretanto, a característica chave da modernidade literária no século XIX, e que Flaubert soube captar, é a exposição da mediocridade humana. Como explica Vargas Llosa (1979, p. 175-176) Outros autores realistas de seu tempo, incluindo Balzac, mimetizavam e ironizavam a burguesia em suas narrativas, mas sem abandonar a tensão entre o sublime e o grotesco, o admirável e o execrável típicos do Romantismo. *Madame Bovary*, por sua vez, inauguraria a pintura deste setor da sociedade em matizes variados. Emma é, simultaneamente, a heroína romântica e a anti-heroína; aristocrata por uma noite no baile do marquês de Vaubyessard ou na ópera de Ruão, coexistindo com a burguesa entediada, devoradora de romances para recriar de maneira quase barroca a sua vida provinciana.

O pensamento de Vargas Llosa se aproxima ao de Erich Auerbach (1997, 436-438), que marca Flaubert como o primeiro autor realista a apresentar personagens pertencentes à

pequena burguesia portadores de um mal estar constante sobre a existência. Enveredando para a estilística, o crítico alemão detecta a descrição pormenorizada dos objetos no enredo como reflexo da frustração de Flaubert em relação aos valores de sua época, o levando a se distanciar das relações humanas. “Com isto sofre, por vezes, o amor imparcial pelos objetos, comparável ao amor do criador”. (AUERBACH, 1997, p. 437). Não seria difícil imaginar que o furor de Emma pela vida material mimetize tal ansiedade.

Tal presença de descrições e de objetos quase humanizados deteve a atenção de outros importantes críticos, em especial os de tradição marxista. Georg Lukács (1965) observa a tendência dos personagens flaubertianos em serem espectadores dos eventos no enredo, traço ausente nas obras dos demais autores realistas. O ato de descrever, antes pouco relevante na literatura, assume posição de destaque a partir do século XIX, para representar nas narrativas o participar e o observar, isto é, as novas relações sociais exigidas pelas fases distintas do capitalismo.

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi, representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises, (...) são homens que participam ativamente e de vários modos das grandes lutas sociais da época e que se tornam escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme. Não são ainda “especialistas”, no sentido da divisão capitalista do trabalho. Flaubert e Zola iniciaram suas atividades depois da batalha de junho, numa sociedade burguesa já cristalizada e constituída. (...) Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa. (LUKÁCS, 1965, p. 53).

O crítico marxista coloca na berlinda a descrição narrativa em Flaubert, considerando-a incompleta se comparada aos seus contemporâneos pertencentes à geração realista antes de 1850. As descrições nos romances de Balzac, em particular aquelas sobre os ambientes e objetos, “precisam ser descritos em pormenores para que êstes completem a representação dos tipos diversos de usuário, social e individualmente”. (LUKÁCS, 1965, p. 51). Nesse

contexto, as ações não perderiam importância, pelo contrário, acompanham as descrições a favor do elemento dramático no interior do romance, diferentemente dos quadros produzidos por Flaubert, característica que separaria os seus personagens da práxis transformadora e os reificaria, assim como o movimento capitalista faria com aqueles em seu entorno. “A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. (...) o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas”. (LUKÁCS, 1965, p. 69).

A visão desaprovadora lukácsiana sobre o papel central da descrição nos romances prossegue em sua análise acerca de *Madame Bovary* e *A educação sentimental*, as obras mais políticas do escritor normando. Segundo Lukács (1965, p. 55-56), os acontecimentos culminantes nestas narrativas, mesmo quando intencionam destacar o ridículo da vida burguesa, são apresentadas como acidentais (ele exemplifica com a cena de Emma e seu amante, Rodolfo, trocando declarações amorosas durante os discursos da feira agrícola). Aspecto que contradiz as relações burguesas nada improvisadas, sendo até as crises planejadas para reorganizar a dinâmica social e econômica, tal qual o marxismo ortodoxo já previra.

Se a perspectiva de Lukács sobre a estilística flaubertiana soa radical, os teóricos mais recentes (e também marxistas), como Dolf Oehler (2004), desafiam tais visões ao relacioná-las a estratégias narrativas necessárias para a sobrevivência da obra em meio a censura exercida por Napoleão III. Distante de Oehler, mas igualmente menos ortodoxo sobre o relacionamento dos modernos com os bens de consumo, Benjamin (1989, p. 43-44) relembra que “Para o estilo (...) do final do Segundo Império, a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela acomoda todos os seus pertences, (...) como a natureza preserva no granito uma fauna extinta”. Gesto extremamente familiar a Emma, e que permeará toda a sua presença no enredo.

Já Oehler (2004) percebe que os acasos presentes nos enredos de Flaubert se ligam às particularidades históricas e ideológicas encontradas na mesma narrativa, se não na mesma cena – retornam à memória Emma e Rodolfo na feira agrícola, - pois o acaso se associa de modo sub-reptício à estas particularidades, transmitindo aos leitores burgueses a mensagem dúbia de que não havia responsáveis pelos fracasso da Revolução de 1848 que esmagou as manifestações operárias, bem ao gosto dessa mesma burguesia. (OËHLER, 2004, p. 48). Afinal, a lei do acaso, regida por uma “mão invisível” que governa não somente o mercado, mas as decisões políticas e coletivas, converteu-se em um dos maiores adágios do capitalismo. Na mesma esteira, Ferenc Fehér (1972) assinala o aspecto complexo do romance baseado nos personagens espectadores, cuja suposta apatia pode significar uma espécie de ação.

O romance — através da modificação de formas e não somente de conteúdos — corporifica uma grande conquista da era burguesa: *a natureza não fixa e se modificando dinamicamente*, da ordem de valores. (...) Os homens da mudança começada com o século XIX conduzem sua luta intelectual pela possibilidade e sentido de uma ação com conteúdo de valor, (...). (FEHÉR, 1972, p. 46-47, grifos do autor).

O gênero romanesco é, portanto, um formato marcado pela ambiguidade, pelas múltiplas possibilidades de mimetizar as relações sociais, pois “o romance é, (...) *pluralista em seus valores*, ele não reconhece somente alguns comportamentos estreitos, algumas virtudes que seriam fundamentais e mesmo exclusivas”. (FEHÉR, 1972, p. 47, grifos do autor). Em meio a esse redemoinho ético, o gênero já traz em seu germe a contradição; ele nasce graças ao capitalismo, contudo, hesita em aderir aos valores do mesmo. Apresenta personagens que, assim como a burguesia e o capita liberal, rejeitam o passado, se agarram aos ideais do amanhã (consumo, cultura de massa, tecnocracia etc.), mas também recuam diante de tal cenário. Enfim, uma dialética tipicamente moderna.

Apesar de sua perturbação, de sua desarmonia, o herói do romance era — de triplo ponto de vista — superior à harmonia limitada da epopéia. Por outro lado, há sempre nele a *aspiração pelo infinito*, o desejo inextinguível de tomar posse dos novos bens, coisa que marca a *superioridade humana* da sociedade orientada para o futuro em relação ao mundo fechado da epopéia. Por outro lado, mesmo quando abandona no conflito valores morais — valores de bens, a representação deles, o romance incorpora um aspecto fecundo: considera e faz considerar pelo *homem* o mundo dos objetos como um problema. (FEHÉR, 1972, p. 52, grifos do autor).

O quadro acima remete facilmente à *Madame Bovary*. A ânsia consumista de Emma, a sua identidade fraturada entre a burguesa provinciana e a dama extravagante dos folhetins, a Paris delirante saída da imaginação dos habitantes de Yonville em contraposição ao tédio da província, os personagens de temperamentos opostos convertendo-se na face da mesma moeda (por exemplo, o farmacêutico jogando cloro no quarto onde Emma jaz morta enquanto o padre asperge água benta no mesmo cômodo). Emma Bovary seria então símbolo deste turbilhão moderno?

Provavelmente o público contemporâneo da obra tenha percebido a mensagem, residindo aí o seu desconforto com a heroína flaubertiana, cujo reflexo pode ser percebido séculos após a publicação do romance em questão. A dinâmica dos textos teóricos aqui expostos, relacionados a uma visão marxista da modernidade e do seu maior produto cultural, o romance, guardam semelhanças com o arcabouço teórico escolhido para a análise mais atenta de *Madame Bovary*, o Materialismo Lacaniano. Como a dialética entre movimentos aparentemente opostos (o encantamento e o receio em relação à modernidade, a ambiguidade do gênero romanesco) para formar novas perspectivas, a estilística febril, renegando e absorvendo a convulsão moderna, a constatação de que a fragmentação da identidade humana se tornara inevitável, o ceticismo em relação às conquistas trazidas pelo desenvolvimento econômico e tecnológico misturado a certa euforia sobre as mesmas. Um mosaico de transformações que propiciou o surgimento de novas correntes de conhecimento, dispostas a

compreender um período histórico tão efervescente. Entre elas, o marxismo e a psicanálise, as duas bases do arcabouço teórico supracitado.

O materialismo histórico conseguiu, em parte, explicar as contradições da modernidade no século XIX, possivelmente pelo fato de ela ter sido tão definida pelo avanço do capitalismo e da sua classe mais representativa, a burguesia. Marx, junto com Friedrich Engels (1820-1895), escreveu os seus textos no mesmo diapasão dos eventos que ocorriam diante de si. Todavia, o cerne mais ortodoxo de suas teorias parece insuficiente para discorrer com profundidade acerca de diversos acontecimentos do período. O marxismo ortodoxo pode ter sido bem sucedido em explicar os aspectos materiais e as relações sociais da modernidade na Europa, mas nos aspectos culturais, a sua influência encontrou limitações, como puderam demonstrar as análises de Lukács, contestadas por marxistas menos conservadores. Há poucas dúvidas de que a forma romanesca moldou o seu próprio conteúdo, e que ambos foram modificados pelas conjunturas sociais, políticas e materiais. Mas a leitura materialista ortodoxa aplicada em *Madame Bovary* correria o risco de descaracterizar a atemporalidade da obra, afinal, as conjunturas supracitadas sofreram mudanças desde então, tal qual o romance realista. O sofrimento de Emma, assim como o universo retratado no enredo, se tornaria anacrônico, e o personagem, apenas uma pequena burguesa entediada. As transformações nas condições de produção fariam o gênero romance desaparecer, e o seu apogeu no século XIX, se diluir no tempo.

Ademais, a análise de *Madame Bovary* não poderia seguir para o extremo oposto, isto é, a negação da presença de conflitos sociais ou a possível constatação de que o destino trágico de Emma se deu como punição por não se adaptar ao seu meio ou como consequência de sua fuga através dos folhetins e do consumo. Wilson (1991) identifica a insatisfação latente em algumas das narrativas flaubertianas com a exploração burguesa, insatisfação que por vezes se aproxima das críticas marxistas. As suas obras ambientadas nas eras pagãs e cristãs –

os contos *Herodiade*, *A lenda de São Julião Hospitaleiro* (ambos de 1877), e os romances *Salambô* (1862) e *A tentação de Santo Antônio* (1874) – deixam entrever a admiração de Flaubert pelos valores do mundo antigo em detrimento do mundo que lhe era contemporâneo.

Quando porém chegamos ao (...) século XIX — em *Madame Bovary* e *A educação sentimental* —, tudo é mesquinhez, mediocridade e insignificância. O vilão aqui é evidentemente o burguês; é verdade, também, que esses dois romances de Flaubert reprovam o mundo contemporâneo tão categoricamente quanto foram franca e dogmaticamente exaltados os mundos de *Salambô* e de *Santo Antônio*. Há, todavia, nesses quadros da vida moderna, maior complexidade de valores humanos e uma análise de processos sociais que não aparece nos livros acerca do passado. (...) O socialista da época de Flaubert poderia ter perfeitamente aprovado isso, ao passo que o individualista romântico se ilude com sonhos na tentativa de evadir-se da sociedade burguesa (...) deixa a humanidade sucumbir aos processos comerciais e industriais, que, à margem de seus devaneios, prosseguem. (WILSON, 1991, p. 269-270).

A frase registrada no início do presente capítulo, o desabafo do autor normando após ver o palácio das Tulherias destruído pelos membros da Comuna de Paris, – apesar de contraditória em relação às críticas que o mesmo desferia contra os burgueses –, expõe as diferentes chaves pelo qual o pensamento flaubertiano trafega, possivelmente de maneira não tão diversa de parte de seus contemporâneos.

Marx e Engels (...) acreditavam, como Flaubert não poderia acreditar, numa maioria do proletariado que tornaria possível a aplicação da ciência social. Para Flaubert, o proletariado havia sido patético e estúpido demais para levar a cabo o que quer que fosse de efetivo; (...). (WILSON, 1991, p. 277).

O ceticismo em relação a quaisquer projetos políticos, em uma postura beirando o niilismo, traduz os temores modernos sobre a inconstância da época, cujo ápice foi na metade do século XIX. “(...) um período – o da existência de Flaubert, 1821-81 – de repúblicas e

monarquias alternadas, de imperadores espúrios e revoluções derrotadas, em que as idéias políticas andavam confusas”. (WILSON, 1991, p. 267). Soma-se a tal contexto, no campo estético, a literatura flaubertiana como tentativa de ruptura com interesses políticos e sociais, a arte em sua expressão mais pura e apartidária. Mas a histeria de Emma, a ponto de originar a lenda sobre o seu criador, que inquirido durante o julgamento a respeito de quem seria a inspiração para o personagem, teria declarado que “Madame Bovary sou eu”, não apresentaria de algum modo, o cerne contestador da anti-heroína? O próprio julgamento a qual Flaubert foi submetido, não acenaria para a identificação dos leitores com essa angústia enraizada na instabilidade moderna, ao sentimento de que nem a esquerda radical e nem a direita liberal poderiam preencher tantas lacunas? Uma nova perspectiva de análise, que une Marx com a Psicanálise, e nascida dos escombros do comunismo do fim do século XX pode oferecer visões instigantes.

1.1 O MATERIALISMO LACANIANO

O Materialismo Lacaniano surge pela disseminação das ideias do filósofo político Slavoj Žižek (1949-). Nascido na antiga Iugoslávia e atual Eslovênia, Žižek obteve o doutorado em Filosofia pela Universidade de Liubliana, a capital do seu país natal, e se especializou em Psicologia na Universidade de Paris. As suas experiências sob o regime comunista iugoslavo (1945-1991) e a sua formação acadêmica o fazem escrever as suas primeiras obras que apresentam a base de sua teoria, a junção entre as ideias do Materialismo Histórico de Marx (1818-1883) e os estudos do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981). O filósofo marroquino Alain Badiou (1937-) também é um dos expoentes do Materialismo Lacaniano e divide com o colega esloveno a publicação de algumas obras.

A ascensão desta nova teoria no campo da filosofia política ocorre justamente na década de 1990, período de colapso dos governos comunistas. Contrário à noção de que o capitalismo liberal seria a resposta definitiva para os impasses econômicos, políticos e sociais, mas ao mesmo tempo crítico do comunismo ortodoxo, Žižek propõe a revisão de alguns aspectos do marxismo tradicional para tentar compreender os novos fenômenos sócio-políticos em um mundo que não poderia ser mais explicado pela polarização entre esquerda e direita. Conforme Marisa Corrêa Silva, no capítulo sobre Materialismo Lacaniano na obra *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*,

(...) não significa que eles [os materialistas lacanianos] rejeitem Marx, mas que, aceitando as contribuições do filósofo alemão para a história do pensamento, fazem a ressalva de que a economia e a luta de classes apenas não são suficientes para dar conta de tudo o que acontece. (...) Em outras palavras, o pensamento marxista ortodoxo não dá conta de fatores importantes que influenciam os acontecimentos dentro de uma determinada sociedade. (2009, p. 211).

A questão recorrente sobre o Materialismo Lacaniano é o porquê da escolha de Jacques Lacan para contrabalançar as proposições marxistas. O psicanalista francês não restringiu as suas análises à prática clínica, mas utilizou os seus conceitos, muitos deles originários da releitura da obra de Sigmund Freud (1856-1939), em campos mais amplos do conhecimento. Vladimir Safatle, em *Lacan* (2007, p. 8), assinala “(...) como Lacan também se tornou um interlocutor privilegiado em reflexões contemporâneas sobre filosofia, teoria literária, crítica de arte, política e teoria social”. O estilo lacaniano de análise, sempre em constante revisão dos próprios conceitos, é aberto a novos jogos de palavras, significados e definições, negando a lógica rígida e polarizada que moldou ideologicamente extremismos políticos.

(...) [Lacan] se aproxima de autores como Derrida e Deleuze, no sentido de recusar as formas de pensamento fechadas, calcadas na lógica de origem grega, que acabavam resultando em formas

autoritárias de pensamento, uma vez que caíam facilmente no dualismo e no maniqueísmo. Esse maniqueísmo (...) teria sido o principal erro do pensamento das esquerdas ao longo do século XX. (SILVA, 2009, p. 212).

Tal análise demonstra a atualidade do psicanalista francês ao tratar dos mais variados temas, atualizando as concepções freudianas para diversas áreas do pensamento e utilizando outros autores como chave para a compreensão de sua própria teoria. Na introdução de *Como ler Lacan* (2010, p. 9), Žižek enumera os demais autores que serviram de fonte para o conjunto de ideias lacanianas. Entre eles, Saussure (Linguística), Lévi-Strauss (Antropologia), Platão, Kant e Heidegger (Filosofia), Jakobson (Semiótica), além de alguns matemáticos e do já citado Marx, fora as incursões na análise literária, esmiuçando as tragédias gregas, as obras de James Joyce (1882-1941) e o conto *A carta roubada* de Edgar Allan Poe (1809-1849).

Porém, a diferença entre Lacan e Žižek reside no foco dos seus estudos e nos seus objetos de análise. O francês se lança da Psicanálise, seja dos conceitos formulados por ele ou de suas reinterpretações da teoria freudiana, para examinar obras (literárias, antropológicas, marxistas etc.) ou aplicá-las em indivíduos (em especial aqueles que sofrem de distúrbios psíquicos). Já o esloveno, assim como o seu mestre, também incorpora variadas leituras, entretanto as utiliza no âmbito social, político e cultural.

Žižek se baseia no mesmo estilo de escrita e de raciocínio de Lacan para oferecer novos ângulos sobre assuntos contemporâneos. O esloveno utiliza uma retórica fluida, sem conceitos fixos, que podem mudar de um texto ao outro, porém, sem mera intenção iconoclasta. O seu estilo se aproximaria da fragmentação literária, formada não somente pelo discurso filosófico e psicanalítico, como também por um caldeirão de diversas áreas, o ligando às preocupações contemporâneas da política e da cultura. As suas análises abordam questões variadas - os atentados de 11 de setembro de 2001, a crise econômica europeia, a ecocrítica, o fanatismo religioso, os filmes de Hollywood e a ideologia transmitida por objetos

de uso cotidiano -, tal qual demonstra a sua teoria sobre os diferentes vasos sanitários europeus e o viés sócio-político de cada um⁹.

O discurso enviesado por tantos campos do conhecimento e recursos linguísticos (metáforas, anedotas, etc.) e que se debruça sobre assuntos aparentemente tão díspares, pode conferir ao leitor de Žižek a sensação de superficialidade ou de confusão. Mas como assinala Sandro Bazzanela em *Lacunas do real: leituras de Slavoj Žižek* (2009, p. 16-17), o filósofo esloveno segue a estilística febril da contemporaneidade, sem se ater a pontos de vista prontos, e contudo, alertando para o risco que os rótulos podem trazer às situações práticas e teóricas da atualidade. A própria retórica de Žižek seria a expressão da sua filosofia combativa, que busca no resgate do marxismo e da psicanálise lacaniana uma nova visão sobre o sujeito e o seu tempo, relativizada até então por algumas correntes filosóficas.

Transitando na interseção da psicanálise com a política radical, e por isso mesmo, guardando certa distância estratégica dos pós-estruturalistas com quem dialoga, o pensamento de Žižek, longe de se objetivar na forma de um raciocínio rigidamente concatenado, parece antes elevar a quebra à condição de princípio estrutural. Encravado na dinâmica de operacionalização de seus ensaios, é como se, sob esse princípio, a fluidez da leitura se visse continuamente truncada pela evocação de um exemplo desconcertante que nunca se sabe de onde o autor irá tirar. (MACIEL in BAZZANELA, 2009, p. 17).

O Materialismo Lacaniano pertence ao campo da Filosofia Política, porém o seu escopo amplo permite aplicações na Literatura, embora essa área se mantenha pouco explorada nas análises de Žižek. Entretanto, o seu estudo sobre outros tipos de narrativas ficcionais, como o cinema¹⁰ e a ópera¹¹, demonstraria a porosidade das suas teorias. A narrativa literária, assim como as demais, expressa as contradições da sua época através das escolhas do autor, dos vazios do texto e dos elementos básicos do gênero (tempo, espaço,

⁹ Ler o capítulo Gestos vazios e performativos: Lacan se defronta com a conspiração da CIA. Na obra *Como ler Lacan*, 2010 (N. da A.).

¹⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. Trad. Isa Tavares, Ricardo Gozzi. São Paulo: Boitempo, 2009;

¹¹ DOLAR, Mladen. ŽIŽEK, Slavoj. *Opera's second death*. New York: Routledge, 2002.

personagens, etc.). O Realismo literário, movimento no qual *Madame Bovary* é inserida historicamente, emerge do já conhecido contexto racionalista do século XIX. Em uma visão mais ampla, Pierre Bourdieu (1996, 112-113) constata que, na base do Realismo formal de Flaubert, que pretendia se concentrar somente na questão estética, há a manifestação distópica do autor sobre o próprio papel da arte na sociedade burguesa, onde a figura do escritor agora se submetia às demandas da industrialização. A escolha do traço estilístico criava por si mesma a posição política do autor, mais do que a sua origem social; tal qual demonstraria a frustração de Flaubert com a sua própria classe.

Criada em tais condições, *Madame Bovary* ofereceria características sólidas para a análise baseada no Materialismo Lacaniano sob a perspectiva žižekiana. Os eixos principais do romance; que recaem sobre o elo entre sensualidade e assuntos monetários, a presença maciça do consumo (VARGAS LLOSA, 1979), a insatisfação da sua protagonista com a sua condição social - aspecto não exclusivo de Emma Bovary -, pois os casos de ascensão e queda financeiros orbitam entre os demais personagens, tornando a obra um provável panorama da França do Segundo Império, às voltas com as consequências das revoluções sucessivas que emaranhavam ainda mais os limites entre as classes, essas às voltas com a estrutura feudal do passado enquanto também lidavam com a modernidade. O tom dissonante em *Madame Bovary* seria político antes de ser emocional, mesmo que as barricadas não sejam citadas em seu enredo.

A obra demonstra, através das suas vozes narrativas, ecos deste pano de fundo. Bianca Ribeiro Manfrini (2012, p. 15) identifica os personagens de *Madame Bovary* como sujeitos cegos à totalidade social, cabendo ao narrador dissecar os papéis que desempenham como tipos sociais, pois na metade do século XIX o capital adquire um nível considerável de autonomia, a ponto de controlar os destinos e subjetividades. “O romance de Flaubert é testemunho da morte da subjetividade romântica, que se acreditava indevassável pelo

realismo mesquinho do capital”. (MANFRINI, 2012, p. 18). A agiotagem de L’Heureux, a apatia de Charles, a transformação de Léon em burguês conformado, a tentativa de Emma em se adequar ao papel de esposa burguesa enquanto sonha em ser parte da aristocracia idealizada dos folhetins, o conhecimento superficial de Homais; que, como lembra Manfrini (2012, p. 17), representa o desgaste dos ideais iluministas, são todos elementos que demonstrariam a relação inseparável entre os personagens e as suas condições de classe, sendo Ema quem expõe mais explicitamente o seu mal estar de um modo que só L’Heureux e os folhetins conseguiriam traduzir.

O romance demonstra que, na modernidade industrializada, é a capacidade de ganhar dinheiro que molda a posição do indivíduo e não mais a origem familiar ou os títulos aristocráticos. De médico bem-sucedido, Charles termina falido enquanto Homais e outros habitantes do vilarejo crescem economicamente, auxiliados pelas instituições burguesas da imprensa e da especulação, as mesmas forças destruidoras (especialmente esta última) dos Bovary e de alguns outros personagens.

Sendo Emma quem, durante grande parte da narrativa, sinaliza a angústia de pertencer a uma sociedade dividida - os valores do *Ancien Régime*¹² coexistindo com a modernização econômica, características do Segundo Império -, será a sua trajetória o principal foco do presente trabalho. E o fato de Emma manifestar a angústia de forma cifrada, sem saber exatamente a origem da mesma, tentando apaziguá-la com o consumo de mercadorias e as aventuras extraconjugais, é o que torna necessária a leitura do Materialismo Lacaniano como chave para traduzir o bovarismo em um cenário historicamente mais amplo.

Enquanto a psicanálise enxergaria Emma como histérica, e o marxismo, como burguesa, Žižek importaria elementos de ambos os pensamentos ou até revisaria as contradições dos mesmos para propor uma nova leitura sobre a senhora Bovary. Um dos

¹² Governo aristocrático, centralizado e absolutista, que dominou a França do século XVI ao XVIII, sob a dinastia dos Valois e dos Bourbon (N. da A.)

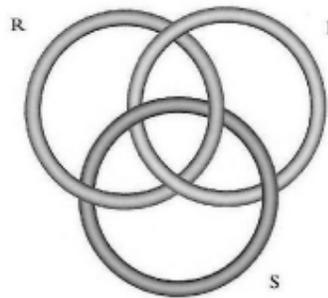
aspectos teóricos mais aproveitados pelo filósofo são as concepções lacanianas de sujeito e de formação da estrutura psíquica dos indivíduos a partir da tríade Real, Simbólico e Imaginário. Em relação aos conceitos marxistas ortodoxos, Žižek expõe a necessidade de atualização de determinados pontos da matriz ideológica para acompanhar e compreender as mudanças do capitalismo liberal e, dessa maneira, questioná-lo (BAZZANELA, 2009, p. 20-21). Aplicado em *Madame Bovary*, principalmente em sua protagonista, a fusão (e revisão) entre tais pensamentos laciano e marxista, que são parte fundamental da base teórica do Materialismo Laciano, evitariam a interpretação simplista, por exemplo, de que Emma, como produto das relações materiais e da tensão entre classes, se desviaria do seu trágico fim se adquirisse consciência revolucionária. Ou se recebesse tratamento médico adequado. A intenção do Materialismo Laciano, aqui aplicado sobre o principal romance de Flaubert, não é colocar os personagens no divã e tampouco realizar uma análise sociológica sobre as classes sociais da época, e sim, trazer nova perspectiva sobre o texto, observar o fracasso de Emma sob o viés de uma teoria ainda pouco conhecida, tendo em vista que *Madame Bovary* é uma obra canônica, já esmiuçada por múltiplas leituras (feministas, marxistas, psicanalíticas, existencialistas, etc.).

Para evitar que as concepções fundamentais do arcabouço teórico utilizado neste trabalho se restrinjam à uma visão estritamente psicanalítica ou que o elo das mesmas com o Materialismo Laciano passe despercebido, serão apresentadas as teorias centrais de Lacan segundo a ótica do próprio ou de alguns de seus comentaristas, como Elisabeth Roudinesco (1998, 2011), Michel Plon (1998), Silva (2009), Bruce Fink (1998), Thays Pretti (2012) e Žižek. A releitura destas teorias segundo o Materialismo Laciano se embasa em Silva, Pretti, e obviamente, em Žižek. No final, a breve ligação do arcabouço com a obra *Madame Bovary*.

Sobre a concepção de sujeito, Žižek parte do pressuposto de Lacan. O sujeito moldado desde a primeira infância por imagens, discursos e significados exteriores a ele, impostos pela família e pela sociedade. Se descartaria, assim, a noção de ser consciente, dono do seu lugar no mundo. Bruce Fink, em *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo* (1998, p. 56), reitera: “Ora, o eu, de acordo com Lacan, surge como uma cristalização ou sedimentação de imagens ideais, equivalente a um objeto fixo e reificado com o qual a criança aprende a identificar, (...) aprende a se identificar”. O sujeito organiza as imagens em linguagem, inaugurando a sua entrada na vida social. Todavia, a definição central de sujeito, na concepção lacaniana, é a sua divisão entre o eu e o inconsciente. Hipótese já levantada anteriormente pela psicanálise, mas revisitada por Lacan — o inconsciente, alvo principal da base psicanalítica, em vez de uma instância apenas oposta ao consciente racional, seria uma espécie de discurso que funcionaria através de uma linguagem particular. “(...) o próprio inconsciente obedece à sua própria gramática e lógica: o inconsciente fala e pensa”. (ŽIŽEK, 2010, p. 9).

O sujeito dividido está interligado a outro importante conceito lacaniano; a tríade Real, Simbólico e Imaginário (RSI); três níveis psíquicos entrelaçados que estruturam a forma como o sujeito se relaciona com o mundo. No momento em que é cingido pela linguagem, o sujeito é introduzido às regras e tabus da vida em sociedade, o chamado Simbólico (também denominado de ordem/lei/espaco simbólicos). Tal divisão, que pode ser reconhecida no jargão lacaniano como castração traumática, produz uma angústia inevitável, que o sujeito tentará preencher de modos diversos. Já o Imaginário se liga aos elementos concretos produzidos pelo Simbólico, ou seja, que traduzem os códigos sociais de forma visual e sonora. Em seu seminário *RSI* (1974/1975), Lacan ilustra estes níveis através da imagem do nó borromeano - três anéis entrelaçados que formam um nó, mas caso um deles se solte, acaba por liberar os demais. Cada anel corresponderia a uma instância do RSI, inseparáveis entre si. - O

psicanalista francês usa esse exemplo como visão mais imediata do que seria a interdependência das três instâncias psíquicas e de como elas operariam simultaneamente. A imagem abaixo ilustra este conceito.



Nó borromeu: (R) Real, (S) Simbólico e (I) Imaginário.

De maneira mais didática, Žižek (2010), compara os níveis da estruturação psíquica a um jogo de xadrez, cujas regras que definem os deslocamentos permitidos a cada peça no tabuleiro corresponderiam ao Simbólico. “(...) do ponto de vista simbólico puramente formal, ‘cavalo’ é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer”. (ŽIŽEK, 2010, p. 16). O modo como as peças são caracterizadas (feitas de madeira, metal ou representadas por tampinhas de garrafas) e nomeadas pelos jogadores (rei, rainha, cavalo, bispo, etc.) corresponderiam ao Imaginário. Ambos os níveis são indissociáveis entre si; para que o jogo ocorra, são necessárias regras de comum conhecimento dos jogadores, enquanto as peças, manifestações empíricas das regras, se movem guiadas por essas.

O terceiro nível da estruturação, o chamado Real, é nominado com letra maiúscula não somente por ser substantivo próprio no vocabulário lacaniano, mas principalmente para se diferenciar do sentido comum de real, esse associado à realidade científica ou cotidiana, indicadora de como os indivíduos percebem empírica e sensorialmente o mundo. Segundo Elisabeth Roudinesco e Michel Plon em *Dicionário de Psicanálise* (1998), o conceito sobre o Real em Lacan veio de uma linha de reflexão feita pela filosofia a partir das descobertas de

Einstein na década de 1920 sobre o aspecto relativo da realidade (o tempo e o espaço percebidos de modo diferente por cada indivíduo de acordo com os movimentos executados pelos mesmos). A partir daí “(...) a palavra *real* passou a ser empregada (...) pelos filósofos como sinônima de um absoluto ontológico, um ser-em-si que escaparia à percepção”. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 645, grifo dos autores). Iniciaria-se em vários campos do conhecimento a percepção de que o real não se limitava a ser um dado já pronto e universal, possível de ser medido e categorizado, como afirmava o antigo discurso científico. Várias áreas começaram a empregar o conceito de real como categoria dividida entre o material e a percepção sensorial, psíquica e social. A Antropologia, a Filosofia, a Física, as Ciências Sociais, a Linguística e a Psicologia contribuíram, cada uma à sua maneira, para o enriquecimento de tal definição. Pela junção de algumas destas áreas com as teorias de Freud é que Lacan construiu a sua própria teoria sobre o real, que ele passou a grafar como Real a partir dos anos 1960.

Utilizando essas mesmas áreas para conceituar o Simbólico e o Imaginário, Lacan legou para estas duas instâncias os conceitos ligados à produtividade e homogeneidade sociais, frequentes nos anos 1930 por causa da ascensão dos regimes totalitaristas. Seguindo a mesma linha, o Real se tornou a instância do “improdutivo”, da existência fora dos padrões moldados pelo Simbólico e pelo Imaginário. E por isso, se afirma que o Real é o lugar daquilo que não foi “simbolizado” ou “ressimbolizado”, isto é, aquilo que não foi adaptado às normas psíquicas e sociais através da linguagem (traumas, delírios etc.).

Na categoria do simbólico [Lacan] alinhou toda a reformulação buscada no sistema saussuriano e levi-straussiano¹³; na categoria do imaginário situou todos os fenômenos ligados à construção do eu (...)

¹³ Segundo Roudinesco na obra *Lacan: a despeito de tudo e de todos* (2011), o psicanalista francês se inspirou no linguista Saussure e no antropólogo Lévi-Strauss para elaborar as teorias sobre a ordem simbólica estruturada na linguagem, tendo a figura paterna (Nome-do-Pai) como o significante fundador desta ordem e a troca de símbolos como estruturadora do espaço social e do Simbólico. Para Lacan, é na passagem do Imaginário para o Simbólico que o sujeito constrói a sua subjetividade.

e no real, por fim, colocou a realidade psíquica, isto é, o desejo inconsciente e as fantasias que lhe estão ligadas, bem como um “resto”: uma realidade desejante, inacessível a qualquer pensamento subjetivo. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 645).

Retomando a imagem do tabuleiro de xadrez, Žižek (2010, p. 16-17) localiza o Real como “toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente o jogo”. Sendo parte indissociável do Simbólico e do Imaginário, o Real não é uma “realidade” à parte, tampouco uma espécie de “buraco negro” que surge ao acaso e suga o universo sensível dos indivíduos. Ele faz parte das outras instâncias, se encontra no interior delas. O Real seria uma espécie de fenda que se abre no Simbólico e no Imaginário, irrompendo por meio de um excesso de imagens e significados até então represados. Ou como assinala Silva (2009, p. 213), “Se o que chamamos realidade é um produto distorcido das nossas percepções, o Real é um excesso (...), que não cabe nessa realidade, (...)”. Isto é, em vez de ser uma falta, ele transborda, abunda. Thays Pretti e Marisa Corrêa Silva (2012, p. 256) assinalam que o contato do indivíduo com o Real não significa que ele comece, a partir daí, a ter consciência de que se encontrou com a instância traumática concreta que invadiu as suas coordenadas simbólicas através das lacunas na mesma, “mas sim, [consciência] da percepção da existência dessas lacunas; existência essa que, por não ser passível de simbolização, acaba apresentando-se como traumática”.

A invasão do Simbólico e do Imaginário pelo Real pode ser desencadeado por eventos traumáticos e agressivos, tanto na ordem individual (conflitos familiares, doenças etc.) quanto social (catástrofes, guerras etc.). Aberta esta fissura nestes dois níveis, há a necessidade de ressimbolizá-los, trazê-los para o terreno supostamente seguro da linguagem e da normatização social. Contudo, em entrevista para Glyn Daly na obra *Conversations with*

Žižek¹⁴ (2004), o filósofo esloveno integra igualmente o Real em manifestações menos violentas.

The logic is that whenever we think we get the Real, it's an illusion, because the Real is actually too traumatic to encounter: directly confronting the Real would be an impossible, incestuous, self-destructive experience. (...) One aspect of the Real is that it's impossible, but the other aspect is that it happens but it is impossible to sustain, impossible to integrate. (...) This is why I am so deep in this problematic of 'love thy neighbor'. For Lacan, the neighbor is the Real¹⁵. (DALY & ŽIŽEK, 2004, p. 66-71).

A partir dessa afirmação, além de apresentar o lado menos abstrato da teoria lacaniana, Žižek aproxima o Real da sua dimensão mais prosaica. A alteridade dos outros indivíduos que partilham da mesma ordem simbólica, sejam eles vizinhos, amigos, familiares ou cônjuges, é inacessível e, por isso mesmo, ameaçadora. Esse é o “pulo do gato” do Materialismo Lacaniano; ampliar a noção da tríade RSI de Lacan (entre outras) para analisar os fenômenos sociais, políticos e históricos. A concepção sobre o alcance cotidiano do Real é transportado para os casos de racismo, xenofobia ou alienação social. Para se manifestarem, tais eventos não necessitariam ocorrências explosivas, como por exemplo, atentados terroristas ou genocídios. O aspecto traumático e indizível do Real, que “só pode ser percebido pelo seu brilho, para o qual não se pode olhar diretamente, como o brilho do Sol” (SILVA, 2009, p. 213), é transposto igualmente às manifestações mais sutis de segregação. Os choques culturais entre imigrantes e nativos, por exemplo, é uma das possibilidades de encontro com o Real.

Embora estejamos dispostos a aceitar o judeu, o árabe, o outro oriental, há algum detalhe que não deixa de nos incomodar, a nós ocidentais: o modo como acentuam uma certa palavra, o modo como contam dinheiro, o modo como riem. Esse pequenino traço os torna alienígenas, por mais que tentem se comportar como nós. (...) Não é

¹⁴ *Arriscando o impossível: conversas com Žižek*. Trad. Vera Pinheiro. São Paulo: Martins, 2006.

¹⁵ A lógica é que sempre que pensamos que alcançamos o Real é uma ilusão, porque o Real é, na verdade, traumático demais de se encontrar: confrontar o Real diretamente pode ser uma experiência impossível, incestuosa, autodestrutiva. (...) Um aspecto do Real é que ele não é impossível, mas o outro aspecto é que ele pode ocorrer, mas é impossível de sustentar e integrar. (...) É por isso que eu insisto tanto nesta problemática do “ame o seu vizinho”. Para Lacan, o vizinho é o Real. (T. da A.)

exatamente a mesma coisa que se aplica ao real de um antagonismo social? O antissemitismo “reifica” (corporificando-o num grupo particular de pessoas) o antagonismo inerente à sociedade: ele trata a judeidade como a Coisa¹⁶ que, a partir de fora, invade o corpo social e perturba o seu equilíbrio. (ŽIŽEK, 2010, p. 84-93).

A alteridade abissal entre os indivíduos no campo social e ideológico traz à tona um conceito igualmente importante para Lacan e readaptado por Žižek; o conceito do grande Outro (*big Other* no original). Diferente do seu homônimo designado com letras minúsculas, o Outro não é a projeção da imagem dos outros indivíduos, mas uma espécie de instância, de lugar que surge no interior do Simbólico que ajuda a moldar a conduta do sujeito em seus níveis mais profundos. A partir do momento em que o sujeito é dividido pela linguagem e introduzido às regras da lei simbólica, ele também se submete ao *big Other*. “Para Lacan, a linguagem é um presente tão perigoso para a humanidade quanto o cavalo foi para os troianos: (...) depois que a aceitamos, ela nos coloniza”. (ŽIŽEK, 2010, p. 20). Já segundo Roudinesco e Plon, o Outro seria

o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou ainda, Deus — que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo. (...) Além das representações do eu, especulares ou imaginárias, o sujeito é determinado, segundo Lacan, por uma ordem simbólica designada como “lugar do Outro” e perfeitamente distinta do que é do âmbito de uma relação com o outro. (1998, p. 558-559).

Na visão psicanalítica, o *big Other* se refletiria nas relações do Simbólico e do Imaginário através das cobranças inerentes ao convívio nestas instâncias - família, amigos, religião, universidade, trabalho etc. -. O Outro seria, antes de tudo, virtual e onipresente, sem materialização concreta, sustentado pela crença e pelos rituais que mantêm a sua existência. “O Outro é uma instância (...) criada pelo indivíduo no processo de separar a si próprio do

¹⁶ “O Real não pode ser dito, representado, mas pode ser indicado e um dos termos que Lacan utilizou para essa coisa que o indica é, justamente, ‘a coisa’ (*Das Ding*). Ela indica o Real indizível, mas não é o Real, é externa a ele, da mesma maneira que a emissão de raios X em torno de um buraco negro invisível não é o buraco, mas o indica”. (SILVA, 2009, p. 213).

resto do mundo, (...)”. (SILVA, 2009, p. 214). Na sua migração para o Materialismo Lacaniano, ele adquire contornos mais historicizados, atuando sobre os indivíduos por meio de forças ideológicas, políticas e sociais.

Seu status é semelhante ao de uma causa ideológica como Comunismo ou Nação: ele é a substância dos indivíduos que se reconhecem nele, o fundamento de toda a sua existência, o ponto de referência que fornece o horizonte supremo de significado, algo pelo qual esses indivíduos estão prontos a dar suas vidas; no entanto, a única coisa que realmente existe são esses indivíduos e suas atividades, de modo que essa substância é real apenas na medida em que indivíduos acreditam nela e agem de acordo com isso. (ŽIŽEK, 2010, p. 18).

A dimensão historicizada do Outro confere ao próprio diversas possibilidades de existência de acordo com as épocas e as sociedades, contudo, o seu caráter virtual continua. Em *Vous avez dit totalitarisme?*¹⁷ (2007), Žižek transporta o *big Other* aos regimes ditatoriais de esquerda e de direita para ilustrar o seu funcionamento no contexto ideológico. Quando julgados no final da Segunda Guerra, os nazistas atribuíam os seus crimes a uma necessidade maior, um compromisso com o Reich. Nos expurgos de Stálin, antes da condenação, o acusado era obrigado a dizer em voz alta os atos que havia cometido contra o partido. Conforme a interpretação do filósofo esloveno, ambos os eventos, dos nazistas e dos stalinistas, tinham como função informar ao Outro sobre as suas ações e objetivos, seja ele o Reich alemão ou o Partido Socialista.

O caso exemplar é a divindade: não seria o que chamamos de “Deus” o grande Outro personificado, dirigindo-se a nós como uma pessoa maior que a vida, um sujeito além de todos os sujeitos? De maneira semelhante, dizemos que a História pede algo de nós, que nossa causa nos chama para fazer o sacrifício necessário. É o que temos aqui, um estranho sujeito que não é simplesmente um outro ser humano, mas o Terceiro, o sujeito que se eleva acima da interação de indivíduos

¹⁷ *Você disse totalitarismo?* Obra lançada em 2013 no Brasil com esse mesmo título (N. da A).

humanos reais — e o enigma aterrorizante é, evidentemente, o que esse sujeito impenetrável quer de nós (...). (ŽIŽEK, 2010, p. 54).

A partir de tal proposição, surge outra fórmula lacaniana: o desejo é o desejo do Outro (LACAN, 1958/1959). Sendo o *big Other* a entidade “vigilante” e ao mesmo tempo fundadora do Simbólico, ela determina aos sujeitos o que eles devem desejar em diversas áreas ao longo da vida. Para Lacan, isso ocorre já na infância, quando o sujeito é introduzido à linguagem e, conseqüentemente, às leis simbólicas.

(...) alguma outra coisa vai se produzir que está ligada ao fato de que é nessa experiência da linguagem que se funda a sua apreensão do Outro como tal, desse Outro que pode lhe dar a resposta, a resposta ao seu apelo, (...) A questão posta ao Outro sobre o que ele quer, em outras palavras, daí onde o sujeito faz o primeiro encontro com o desejo, o desejo como sendo de início o desejo do Outro, (...). (LACAN, 1958/1959, p. 25).

O caráter enigmático desta instância virtual pode criar angústia no sujeito, à medida que esse também é confrontado com o fato de que ele mesmo não sabe o que deseja. Isto é, o sujeito pergunta ao Outro o que essa entidade quer, mas ela lhe devolve a questão. Como reintera Žižek (2010, p. 55), “o que eu desejo é predeterminado pelo grande Outro, o espaço simbólico em que habito”. Nem sempre o sujeito se sente confortável com as demandas do *big Other* (e nem sempre há consciência sobre a origem das mesmas), e a ilusão de ser dono do próprio desejo não ameniza o seu sofrimento, o que pode propiciar um encontro com o Real traumático.

Para se proteger de tal cenário, é preciso se apoiar na fantasia ou no fantasma, concepção que, sob Lacan, ultrapassou a interpretação freudiana de narrativa fundadora que o indivíduo e as civilizações contam sobre si mesmos e ganhou a função de defender o sujeito do impacto provocado pela castração necessária à entrada no Simbólico, assim como o impacto causado por qualquer evento traumático (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 225).

Na leitura historicizada e política, Žižek (2003, 2006) transporta a fantasia à defesa que os países capitalistas industrializados fazem para evitarem o encontro com o seu possível Real, ou seja, a inconsistência dos seus ideais e da sua vida material. Os atentados de 11 de setembro, por exemplo, expuseram a fantasia tipicamente estadunidense de colapso em seu território provocado por adversários externos (muçulmanos, russos e etc.), tema explorado exaustivamente em filmes de Hollywood. Qual seria a motivação mais profunda deste fantasma? Escapar da sua já citada inércia. Todavia, há o risco de a fantasia se fundir ao núcleo traumático do acontecimento, desencadeando o fenômeno paixão pelo Real, “a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária (...)”. (ŽIŽEK, 2003, p. 22). Conceito complexo que será exposto mais detalhadamente no próximo capítulo.

Grande parte das instâncias produzidas pela tríade Real, Simbólico e Imaginário envolvem não somente angústia e questionamentos, como também certa dose de prazer, embora não o tipo de prazer compreendido pelo senso comum, como demonstra o conceito de gozo (ou *jouissance* de acordo com a terminologia lacaniana). Inicialmente associado à esfera sexual, Lacan o inseriu na ideia de repetição (compulsão) desencadeada pelo desejo, compulsão buscada pelo sujeito na sua tentativa de retornar ao idílio materno que o envolvia antes de ser inserido na ordem simbólica, mas que nunca é satisfeito, pois como sentenciou Lacan (1958/1959), ceder ao desejo e ao gozo significa a morte. Adentrar o Simbólico e se constituir como sujeito exige a renúncia do gozo, deixando marcas profundas em quem realiza este desprendimento. “*Jouissance* (...) é a absoluta entrega que vai do máximo prazer à máxima dor e que engloba todos os pontos dessa trajetória ao mesmo tempo, numa concentração única”. (SILVA, 2009, p. 214). A busca pelo gozo, que pode ocorrer em objetos, seres, situações ou até através do Outro, em certos casos, pode ter o mesmo efeito destrutivo da identificação total com o desejo.

Embora *jouissance* possa ser traduzido como “gozo”, tradutores de Lacan frequentemente deixam a palavra em francês para tornar palpável seu caráter excessivo, propriamente traumático: não estamos lidando com prazeres simples, mas com uma intrusão violenta que traz mais dor que prazer. (...) gozar não é uma maneira de seguir nossas tendências espontâneas, é antes algo que fazemos como um tipo de dever ético estranho e distorcido. (ŽIŽEK, 2010, p. 99).

O gozo tem, portanto, um elo maior com o Real, porque trafega à margem do Simbólico e expõe o lado excessivo e menos inofensivo do desejo (que, como analisado anteriormente, é determinado pelo Outro). Não por acaso as figuras de autoridade, sejam familiares ou institucionais, costumam obliterar a *jouissance*; fenômeno que o Materialismo Lacaniano interpreta pelo seu avesso. Se no princípio da Psicanálise, o gozo era reprimido socialmente, na contemporaneidade ele é obrigatório e por isso, igualmente repressor, além de criar sujeitos esquizofrênicos, que buscam o gozo desprovido de seu “núcleo duro”, ou seja, um gozo artificial.

Não deveríamos esquecer, contudo, que hoje, em nossa sociedade pretensamente permissiva, o ascetismo assume precisamente a forma de seu oposto, da injunção generalizada: “Goze!” Estamos sob o feitiço dessa injunção, com o resultado de que nosso gozo é mais estorvado do que nunca — lembremos o *yuppie* que combina a autorrealização narcísica com a disciplina completamente ascética do *jogging* e da alimentação saudável. (ŽIŽEK, 2010, p. 50).

A artificialização generalizada da vida social, política e ideológica, é, segundo Žižek (2003) uma das características marcantes da paixão pelo Real, que ele localiza como fenômeno típico do século XX, graças à radicalização do capitalismo liberal. Todavia, o século XIX de *Madame Bovary* também faz parte deste mesmo contexto econômico já em estágio avançado. Então uma das questões principais da presente análise é o quanto a sua protagonista, Emma Bovary, estaria mergulhada nesta paixão pelo Real, a tornando uma personagem literária marcante justamente por apontar as contradições do século seguinte. Os seus surtos consumistas, os seus ideais de vida alimentados pelo folhetim e, finalmente, a sua

ruína financeira e emocional, toda a sua jornada narrativa se entrelaça com a ascensão do ideário moderno que, por fim, se mostraria igualmente malgrado.

Desse modo, munido do arcabouço aqui explicado, o presente trabalho se dividirá em dois capítulos teóricos, destinados a análise de *Madame Bovary*. O primeiro, intitulado *A paixão pelo Real: do paraíso do consumo ao inferno do capital*, será exposta a definição do conceito supracitado, para depois indicar como o consumismo de Emma por mercadorias industriais e culturais a lançam ao seu trágico fim. Os demais conceitos do Materialismo Lacaniano concernentes à paixão pelo Real – a fantasia, os três dos quatro discursos sociais (discurso do Mestre, da Histórica e da Universidade) e o narrador historicizado.

Já no segundo capítulo, intitulado *A violência objetiva e subjetiva: um espectro ronda Yonville*, serão aplicados os conceitos de violência objetiva e subjetiva, a sua influência nas várias formas de linguagem que circulam no interior da narrativa e como eles normatizam práticas de exploração, dominação e submissão na modernidade.

2. A PAIXÃO PELO REAL: DO PARAÍSO DO CONSUMO AO INFERNO DO CAPITAL

É fato conhecido que a publicação de *Madame Bovary*, em 1857, provocou desconforto na sociedade francesa, a ponto de o seu autor ser levado a julgamento por atentado à moral pública e à religião. Entretanto, a obra de Flaubert não seria a primeira a abordar temas ainda tabus para a época, como o adultério, o suicídio e a crítica às instituições.

Apesar do tom passional, a afirmação de Vargas Llosa (1979), a respeito do impacto literário da obra, tocava em alguns pontos pertinentes sobre tal incômodo.

(...) Há, sem dúvida, uma quimera no coração do destino ambicionado por Ema, sobretudo se se converte em padrão coletivo, projeto humano. Nenhuma sociedade poderá oferecer a todos os seus membros uma existência semelhante, e, de outra parte, é evidente, para que a vida em comunidade seja possível, que o homem deve resignar-se a refrear seus desejos, (...) — 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. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 17-18).

O sofrimento de Emma, diante dessa perspectiva, torna-se historicizado. Tanto os valores do consumo, da religiosidade e do matrimônio, quanto àqueles voltados à satisfação de seus desejos, não preenchem a angústia da protagonista. O conservadorismo burguês, assim como o questionamento do mesmo, empurram Emma para o abismo, enquanto moldam também as vivências dos demais personagens. Como sujeitos historicizados, são marcados pelas forças conflitantes de seu tempo, que formaram o cenário político e cultural da França no século XIX. Tal qual respalda a correspondência pessoal do autor, em que discorre sobre a sua heroína: “Ma pauvre *Bovary*, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même¹⁸”. (FLAUBERT *in* VARGAS LLOSA, 1979, p. 72, grifo do autor).

A própria ascensão da estética realista francesa é frequentemente indicada como a desilusão burguesa com o fracasso do Segundo Império e com a Revolução de 1848 (quando houve uma das primeiras grandes crises capitalistas, separando o proletariado da burguesia). Bourdieu (1996, p. 76-77) diagnostica esse cenário como o causador do desencanto de vários intelectuais burgueses (entre eles Flaubert) contra os projetos políticos e sociais de sua época, levando-os a se refugiarem no culto da arte pela arte e na recusa do idealismo evasivo romântico.

¹⁸ “Minha pobre *Bovary*, sem dúvida, à esta mesma hora, sofre e chora em pelo menos vinte aldeias da França.” (T. da A.)

Em princípio, a autonomia entre a arte e o político/social parecia simples de ser realizada. Mas, sendo fruto de uma desilusão historicizada, dificilmente essa empreitada se concretizaria, como observa Oehler (2004) sobre alguns heróis das obras flaubertianas. Emma Bovary - a exemplo de Frédéric Moreau (protagonista de *A educação sentimental* de 1869), - sacrifica-se por ideais que não correspondem à realidade, tem uma ligação quase simbiótica com os objetos a sua volta (através deles expressa o seu erotismo ou tédio). Contudo, Emma oscila mais fortemente entre a sua origem campesina e o seu desconforto com a condição pequeno-burguesa obtida pelo casamento. Características comuns à visão dessa classe que Flaubert nutria em seus textos, retratando cenas privadas que se conectam com outras socialmente mais amplas (por exemplo, Rodolfo escarnecendo dos valores burgueses enquanto os mesmos são reverenciados no comício agrícola de Yonville).

Estudando as obras flaubertianas, Jean Paul Sartre (*in* OEHLE, 2004, p. 38) propõe o conceito de *art-névrose*, a prosa niilista moderna que encontraria eco na burguesia. Em resposta, Oehler (2004, p.14) a localiza na decepção sofrida pela classe com os resultados da Revolução de 1848, da qual o autor normando seria uma expressão, fazendo pontes entre o social e o particular. A trajetória da senhora Bovary, através do desconforto com sua identidade simbólica, deixaria de ser então meramente extravagante ou histérica para ser homóloga à trajetória da modernidade, principalmente em relação à amargura burguesa com os seus ideais que, no fim, mostraram-se insuficientes em sua confiança no bem-estar universal, mesmo que algumas vozes do enredo tentem conservar tal promessa. Vozes que já mostram um espaço narrativo construído sobre paradoxos, a despeito do seu rótulo realista.

Para Auerbach (1997, p. 439), no espaço narrativo flaubertiano, o subsolo político, econômico e social parece estável, porém, está em permanente tensão. Não seria esse o espaço de *Madame Bovary*, que funciona, como já apontou Vargas Llosa (1979), a realidade

duplicada? Tal realidade não funciona por oposições, e, sim, por reciprocidade, na qual o universo criado na obra precisa abarcar todos os seus contrastes para existir.

A realidade fictícia [de *Madame Bovary*], à diferença da real, não dá a impressão de crescer e multiplicar-se livre, caoticamente, senão dentro de uma inflexível planificação, em função de uma lei a que nada nem ninguém escapam, que tem substituído a individualidade pela dualidade como célula primeira da vida. (...) Um elemento dramático constante na história de Ema é a pugna entre a realidade objetiva e a subjetiva. (...) A realidade descobre sua sordidez por contraste com a imagem enfeitada que dela traça – com a ajuda dos livros românticos – a fantasia de Ema, e paralelamente, esta realidade subjetiva revela sua cor, grandeza e riqueza (seu caráter ilusório: sua impossibilidade). (VARGAS LLOSA, 1979, p. 113-114).

De certo modo, o escritor peruano detecta a sensação de artificialidade experimentada por Emma em relação a seu universo objetivo, material. O conflito entre esse e o seu universo subjetivo encontraria a confirmação no microcosmo social, tendo em perspectiva que várias situações e personagens do enredo se movimentam pelos seus contrastes, idealizados ou não. Emma se torna a senhora Bovary através do casamento com Charles e também por causa da mediocridade deste. O provincianismo de Yonville somente é possível graças à modernidade parisiense idealizada pelos personagens; enquanto a pompa do consumo é alimentada (e de certa forma, realizada) pelas fantasias de Emma, até esbarrar nos limites da sua realização. Homais e Bournisien, ainda que representantes de ideologias aparentemente opostas entre si, acabam por reproduzir o mesmo discurso conformista. Os romances lidos por Emma têm grande papel nos conflitos entre as suas identidades simbólica e fantasmática e, ao mesmo tempo em que as publicações movimentam uma indústria lucrativa (jornais, editoras, livreiros...), são condenadas pela parcela social na qual Emma pertence, parcela que, indiretamente, se apoia nesta mesma indústria (por exemplo, Homais frequentemente publica artigos nos jornais de Ruão).

Žižek (2003, p. 30) também detecta o aspecto dual da realidade objetiva, especialmente nas sociedades de consumo. “(...) a verdade definitiva do universo desespiritualizado e utilitarista do capitalismo é a desmaterialização da ‘vida real’ em si, que se converte num espetáculo espectral.” A sociedade na qual *Madame Bovary* é ambientada se encontraria em um momento econômico específico. Segundo Boaventura de Sousa Santos (1996), a partir do fim do século XVIII, o capitalismo se consolida como o resultado entre o trabalho e o capital, em vez de se basear somente no fluxo monetário, tal qual nos séculos anteriores. Assim, o desenvolvimento da modernidade nos países considerados centrais (entre eles, a França), associa-se ao ritmo capitalista liberal.

Contudo, somente o movimento econômico não explicaria a sensação de irrealidade já citada. Ela poderia ser considerada sintoma das contradições do projeto moderno da época, que não acompanhou o crescimento acelerado do mercado e do consumo. Os ideais de justiça e autonomia, igualdade e liberdade, entre outros, mantiveram-se harmoniosos com a economia no período iluminista, porém, foram sufocados pela ambiguidade entre capital e Estado no século seguinte. Sousa Santos (1996, p. 74-75) vê os ideais modernos, neste momento, separados da prática cotidiana (a ciência voltada ao mercado, a arte cada vez mais distanciada da vida, etc.), ou seja, a virtualização da realidade, o suposto preço a ser pago pelo desenvolvimento do capital liberal, não seria um fenômeno essencialmente contemporâneo, ainda que Žižek (2003, 2004) localize uma de suas consequências, a paixão pelo Real, como uma característica mais recente.

Na teoria lacaniana, o Real é o excesso produzido pela realidade, que rompe o tecido simbólico, podendo se manifestar como um trauma físico ou psicológico. A sua aplicação no materialismo lacaniano se amplia para cenários sociais e políticos. Contextualizando-o aos antagonismos xenófobos, por exemplo, Žižek (2010) adapta o “outro estrangeiro” como o invasor traumático causador do Real (suposta decadência social, desemprego, etc.), segundo a

perspectiva do “nativo”. O evento não é traumático por si só; é uma fissura no Simbólico alçada à condição de Real para interpretar justamente tal fissura — “o fato original é aqui o impasse simbólico, e o evento traumático é ressuscitado para preencher as lacunas no universo do significado.” (ŽIŽEK, 2010, p. 93). No entanto, o que seria exatamente a paixão pelo Real?

Esse conceito tem íntima ligação com a teoria sobre a artificialização da vida citada anteriormente. Daly e Žižek (2004) evitam fazer uma divisão radical entre a “realidade real” e a “virtual” (essa não é, necessariamente, a do ciberespaço). A primeira não deveria ser concebida como a mera janela da segunda (ou vice versa), isto é, a existência da realidade “autêntica” em oposição a outra. Ambas seriam os lados distintos de uma mesma concepção sobre a realidade. De fato, o autor esloveno remonta a uma longa linha de pensamento filosófico que debate a dicotomia real/virtual, e o presente trabalho não intenciona focar exaustivamente tal assunto, mas somente fazer um recorte para esclarecer um conceito relativamente novo. Localizando esse recorte em uma moldura teórica, Žižek (2004) diz que não há realidade objetiva ou subjetiva independente da mente — aquela só existe por causa de distorções de perspectiva que acabam por formar a realidade/objeto. “Objectively, nothing exists, and entities only emerge as the result of perspectival differentiation in which every differentiation is a partial distortion¹⁹.” (DALY & ŽIŽEK, 2004, p. 96). O resultado é a dificuldade em se chegar a uma visão neutra sobre a realidade/objeto, porque a citada diferenciação perspectiva está inserida no mundo moldado pela diferenciação. “The distortion of reality occurs precisely because our mind is part of reality²⁰.” (DALY & ŽIŽEK, 2004, p. 97).

Apesar de o Real ser uma das instâncias dos três níveis que constroem o espaço psíquico e social (Simbólico, Imaginário, etc.), ele não se constitui em uma espécie de limite

¹⁹ “Objetivamente, nada existe, e as entidades só emergem como o resultado da diferenciação de perspectiva na qual cada diferenciação é uma distorção parcial.” (T. da A.)

²⁰ “A distorção da realidade ocorre precisamente porque nossa mente é parte da realidade.” (T. da A.)

físico no interior do Simbólico ou do Imaginário. E sim, numa fissura nos mesmos, que precisa ser preenchida com significados (ressimbolizada) para preservar o equilíbrio (a analogia mais próxima seria a da pele ferida que inicia imediatamente um processo de cicatrização). Todavia, se a realidade é parcial e constituída por múltiplas distorções, como o Real participa da virtualização da mesma?

A Realidade Virtual seria o desdobramento do Simbólico. A própria constituição deste colaboraria para que o mundo seja percebido como uma virtualização, na qual o Real também abriria uma fenda para ser ressignificado.

Retroactively, virtualization make us aware of how the symbolic universe as such was always already minimally virtual in the sense that a whole set of symbolic presuppositions determine what we experience as reality. We don't experience something directly as reality, and because of this the Real, precisely in the sense of the raw Real, is experienced as spectre and fantasy; as that which cannot be integrated into reality. (...) there is a certain gap in reality itself, and fantasy is precisely what fills this gap in reality. Virtualization is made possible precisely because the Real opens a gap in reality which is then filled in by virtualization²¹. (DALY & ŽIŽEK, 2004, p. 95).

Se no espaço simbólico a ressignificação do Real se dá pelo retorno aos códigos sociais; no seu desdobramento virtual, a ressimbolização se baseia no preenchimento do Real por uma “camada extra” de aparência simbólica que é produzida pela própria realidade virtualizada (afinal, ela é uma duplicação da realidade simbólica, “real”). Os códigos e insígnias do Simbólico são inerentes à convivência social - “(...) aqueles que não se deixam apanhar na ficção simbólica, que continuam a acreditar em seus próprios olhos, são os que mais se enganam.” (ŽIŽEK, 2010, p. 45). – E, portanto, ajudam a formar a aparência (o

²¹ “Retroativamente, a virtualização nos faz conscientes de como o universo simbólico, como tal, foi sempre minimamente virtual no sentido de que todo um conjunto de pressupostos simbólicos determina o que experimentamos como realidade. Não experimentamos algo diretamente como realidade, e por isso o Real, precisamente no sentido do Real cru, é experimentado como espectro e fantasia; como aquilo que não pode ser integrado na realidade. (...) há uma certa defasagem na realidade em si, e a fantasia é precisamente o que preenche esta lacuna na realidade. A virtualização se torna possível precisamente porque o Real abre uma brecha na realidade que é então preenchida pela virtualização.” (T. da A.)

Imaginário) do universo social, as máscaras a que os indivíduos são submetidos. Porém, na virtualidade, tal ficção exerceria uma função mais radical: não só construir o Real, mas experimentá-lo e ressignificá-lo. Como afirma Žižek (2004, p. 100), “at the same time it can be a space where you can approach the Real whose exclusion is constitutive for your experience of social reality. (...) that is, the Real of illusion, the traumatic dimension which we foreclose in our reality²².” A artificialização da realidade se torna o espaço para encontrar e experimentar o Real, de um modo às vezes passional, obsessivo.

A Realidade Virtual, citada por Žižek frequentemente, refere-se ao ciberespaço e às mídias de massa, mas também abarca a Realidade Simbólica, pois como visto anteriormente, o conjunto de regras inerente à simbolização “virtualiza” ou “artificializa” a vida social por si só. A promiscuidade cada vez maior entre mercado e Estado, assim como o esgarçamento do tecido social, que ocorrem desde o princípio da modernidade, completam o quadro da paixão pelo Real - a busca pelo evento traumático não é mais evitada, e sim explorada para criar uma espécie de gozo (*jouissance*), em resposta à virtualização da realidade - uma tentativa de atingir o “núcleo duro” e autêntico dos acontecimentos, envoltos pela “camada extra” de imagens e símbolos oferecida pela própria virtualização. Nesse contexto, a paixão pelo Real ultrapassa os limites físicos do corpo e dos tabus sociais. Atingir o evento traumático gera prazer e dor máximos (a essência da *jouissance*), mas ao mesmo tempo, faz o indivíduo retornar à realidade.

Vejamos o exemplo das pessoas, geralmente mulheres, que sentem uma necessidade irresistível de se cortar com lâminas ou de se ferir de outras formas; trata-se de um paralelo exato da virtualização do nosso ambiente: representa uma estratégia desesperada de volta ao Real do corpo. O ato de se cortar pode ser comparado, em si, às inscrições tatuadas no corpo, que simbolizam a inclusão daquela pessoa numa

²² “Ao mesmo tempo pode ser o espaço onde você pode abordar o Real cuja exclusão é constitutiva para a sua experiência da realidade social. (...) isto é, o Real da ilusão, a dimensão traumática na qual foracluimos em nossa realidade”.

ordem simbólica (virtual) – o problema das pessoas que se cortam é exatamente o oposto, ou seja, a afirmação da própria realidade. (...) o corte é uma tentativa radical de (re) dominar a realidade, ou, o que é outro aspecto do mesmo fenômeno, basear firmemente o ego na realidade do corpo contra a angústia insuportável de sentir-se inexistente. Essas pessoas geralmente afirmam que, ao ver o sangue quente e vermelho correr do ferimento autoimposto, sentem-se novamente vivas, firmemente enraizadas na realidade. (...). Hoje encontramos no mercado uma série de produtos desprovidos de suas propriedades malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... (...) o sexo virtual, o sexo sem sexo; da doutrina de Colin Powell de uma guerra sem baixas, (...) a guerra sem guerra, da redefinição contemporânea da política como a arte da administração competente, a política sem política; (...) a Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem o gosto e o aroma do café de verdade sem ser o café de verdade, a Realidade Virtual é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual. (ŽIŽEK, 2003, p. 26-27).

Na contemporaneidade, a busca pelo Real, traduz-se principalmente nos espetáculos midiáticos, ficcionais ou não.

A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes que constitui a nossa realidade culminou assim na emoção do Real como o “efeito” último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos *realities shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*. Esses filmes, que oferecem a verdade nua e crua, são talvez a verdade última da Realidade Virtual. Existe uma ligação íntima entre a virtualização da realidade e a emergência de uma dor física, infinita e ilimitada, muito mais forte que a dor comum. (ŽIŽEK, 2003, p. 28, grifos do autor).

2.1 ABISMOS DE PAPEL: OS FOLHETINS COMO FONTE DE PAIXÃO PELO REAL

Se a paixão pelo Real é uma tendência aparentemente nascida no século XX, onde *Madame Bovary* se encaixaria nesse conceito? Como dito anteriormente, a sensação de Realidade Virtual também se faz presente no enredo, escrito e ambientado na metade do século XIX, pois o capitalismo liberal - que colocava todo o projeto moderno na órbita do mercado - estava em seu auge; provocando em parte a artificialização das relações sociais. Não seria o mergulho de Emma nos romances uma forma de busca pelo Real? A ficção funcionaria não apenas como válvula de escape do tédio cotidiano; Emma Bovary a utiliza como plataforma para a realização dos desejos projetados pelo Outro e, em um nível mais profundo, para ultrapassar a virtualização material. De certa maneira, Emma prenunciou o século seguinte?

Provavelmente a identificação total de Emma com as narrativas romanceadas seria um modo de questionar, mesmo que sem grande consciência disso, o discurso do Mestre. Como grande fonte ficcional da época, o romance folhetinesco cria um universo à parte, cheio de aventuras e erotismo, inspirado em terras exóticas e nos costumes aristocráticos para atrair o seu público leitor, em sua maioria advindo da burguesia. A descrição de novas emoções aparentemente desafiaria a lógica burguesa de dedicação ao trabalho, à honra e à religiosidade.

[Emma] Estudou, em Eugênio Sue²³, 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 Carlos comia e conversava. A lembrança do visconde voltava-lhe sempre durante as suas leituras. (...) 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 imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o

²³ Eugênio ou Eugène Sue (1804-1857) foi um dos principais escritores franceses de folhetins e o precursor da abordagem social em seus enredos, retratando em especial as consequências da Revolução Industrial entre a classe operária parisiense. Parece irônico que Emma leia suas histórias sem se atentar aos aspectos sociais das mesmas, mas ao contrário, às descrições de móveis e objetos (N. da A.)

imenso país das felicidades e das paixões. (...) Os suspiros ao luar, os abraços prolongados, as lágrimas que correm pelas mãos que se abandonam, todas as fibras da carne e as lágrimas da ternura não se podiam separar, pois, do balcão dos grandes castelos cheios de ociosidade, dos toucadores de cortinas de seda e tapetes muito espessos, de jardineiras carregadas de flores, de um leito sobre um estrado, nem da cintilação das pedras preciosas e das agulhetas das librés. (FLAUBERT, 1981, p. 47-48).

A sua face desafiadora aos ideais da pequena burguesia não raro é incômoda, como mostram alguns dos embates entre Emma e alguns personagens. “(...) quando passasse por Ruão, [a sogra de Emma] iria 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, 1981, p. 97). Seria ingênuo, no entanto, atribuir aos folhetins um caráter tão revolucionário. Os finais felizes, o êxito do amor sobre os demais interesses, o sofrimento como redenção, etc., completam suas prováveis intenções - organizar e homogeneizar um determinado discurso social, tornando-o dominante - enfim, a marca principal do discurso do Mestre.

Os romances apresentariam então outro aspecto da paixão pelo Real: a tentativa de descortinar a ausência ou a repetição de um acontecimento, histórico ou ideológico. No caso das sociedades capitalistas liberais, a virtualização da realidade criaria a sensação de falsa atividade para ocultar a falta de mudanças.

Outra versão da mesma “paixão pelo Real”, (...) numa era frenética de capitalismo global, o principal resultado da revolução é reduzir a dinâmica social à imobilidade — o preço a ser pago pela exclusão da rede global capitalista. Temos aqui uma estranha simetria entre Cuba e as sociedades pós-industriais ocidentais: nos dois casos, uma mobilização frenética esconde uma imobilidade fundamental. Em Cuba, a mobilização revolucionária oculta a estagnação social; no Ocidente desenvolvido, a atividade social frenética oculta a mesmice básica do capitalismo global, a inexistência de um Acontecimento... (...) E não se poderia explicar com o mesmo raciocínio, ainda que num nível diferente, o terror fundamentalista de hoje, cujo objetivo é nos

acordar, aos cidadãos do Ocidente, do entorpecimento, da imersão em nosso universo ideológico do dia a dia? (ŽIŽEK, 2003, p. 23-25).

O exemplo do filósofo esloveno pode aqui soar radical, mas é identificável em *Madame Bovary*. Em seu apego aos romances, Emma extrapola a função de entretenimento. Na verdade, ela desejaria chegar ao cerne, quase às vísceras dos acontecimentos que lhe são expostos, independente de ser ficcionais, abrindo espaço para que se faça um paralelo entre as formas de ficção contemporâneas destacadas anteriormente por Žižek (cinema, TV) e aquelas presentes no universo de Emma (folhetins, ópera, teatro) como modos de se atingir a paixão pelo Real.

Não que a mera existência de obras de ficção as torne um gatilho para tal fenômeno. O modo como elas são forjadas auxiliaria a ocorrência da busca pelo extremo, afinal o panorama estético de uma época também é moldado pelo panorama histórico. Os romances em *Madame Bovary* passam a dupla mensagem de fuga e de conformidade ao discurso burguês, assim como o fazem outras formas estéticas. O uso que Emma histericamente faz dos mesmos talvez não fosse diferente, em alguns aspectos, do uso feito desde o século XX de determinados suportes estéticos — a repetição midiática das imagens de ações terroristas (como o 11 de setembro) ou de atos de violência em países do Terceiro Mundo, tal qual as simulações dos *reality shows*, como assinalou Žižek (2003), são a fantasia libidinal de uma sociedade que virtualizou tanto a sua realidade a ponto de buscar não o Real em si, mas o seu efeito espetacular, teatral.

Isso quer dizer que a dialética do semblante e do Real não pode ser reduzida ao fato elementar de que a virtualização de nossas vidas diárias, a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de “retornar ao Real” para reencontrar terreno firme em alguma “realidade real”. O Real que retorna tem o *status* de outro semblante: *exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos*

como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico. (ŽIŽEK, 2003, p. 35-36, grifos do autor).

A apropriação fantástica que Emma faz das suas leituras - fantástica no sentido de se apoiar na fantasia para se proteger da realidade e, ao mesmo tempo, organizá-la - fornece a ambiguidade de quando se atinge o Real; a sensação pacificadora coexistindo com a percepção aterradora. Perto de sua decadência física e psíquica, Emma se depara com a face pesadelar da paixão pelo Real, a dor concreta em atingi-lo.

Mas, ao escrever [cartas a Léon], tinha no espírito outro homem, um fantasma composto das suas mais ardentes lembranças, das suas leituras mais belas, das suas mais fortes ansiedades; e afinal este se tornava tão verdadeiro e acessível, que Ema palpitava por ele, maravilhada, sem contudo poder imaginá-lo claramente, tanto ele se perdia, como um Deus, na abundância dos atributos. Habitava na região azulada em que as escadas de seda se balouçam pendentes nos balcões, ao aroma das flores e ao luar. Sentia-o junto de si, ia aparecer-lhe e arrebatá-la toda num beijo. Depois sofria uma grande queda e tudo se despedaçava; porque aqueles impulsos de amor vago a fatigavam mais que a lascívia da libertinagem. Sentia agora um cansaço enorme, incessante e universal. Muitas vezes, mesmo, Ema recebia citações, papel selado, para os quais mal olhava. Quisera não viver, ou dormir continuamente. (FLAUBERT, 1981, p. 217).

Face que deixa de ser o sintoma individual de Emma Bovary. Isto é, se os ideais da modernidade não conseguiram cumprir as expectativas de realização e liberdade, especialmente entre a pequena burguesia, Emma se converteria em um personagem cujo impacto residiria em sua capacidade - hipersensível e disfuncional - de receber e irradiar esta contradição de seu tempo, tendo os romances (um dos grandes fenômenos estéticos do período) como os gatilhos principais de tal percepção. Os folhetins não se limitariam a preencher as ânsias eróticas e aventureiras de Emma (ou de seus demais leitores); criariam igualmente o espaço necessário no imaginário social para a desilusão de classe. Sousa Santos (1996, p. 75) liga o romance romântico ao anseio coletivo no período do capitalismo liberal (século XIX) em realizar o projeto moderno, embora de forma utópica e elitista; enquanto o

romance realista representaria o fracasso da burguesia em se tornar a classe universal que levaria a cabo tal projeto. Considerando a acidez com que o narrador de *Madame Bovary* se refere às leituras de Emma, e a estende aos demais personagens, que nutrem ora temor ora intimidade em relação aos folhetins, talvez haja no enredo a percepção, por parte da protagonista e do próprio narrador, sobre o idealismo prometido pelos romances (prometido e solapado pelos mesmos).

A desilusão social seria, então, sustentada pela fantasia de estabilidade e felicidade, que por sua vez, em sua impossibilidade, cria a própria desilusão. Os filmes catástrofes de Hollywood, de acordo com Žižek (2003), têm a mesma função – popularizam a imagem fantasmática de um desastre global que retire o Ocidente industrializado da sua imobilidade ideológica, imersa no consumo e na repetição (a já citada atividade social intensa que esconde tal paralisação). Os atentados de setembro de 2001, nos Estados Unidos, concretizaram a fantasia, foram uma espécie de paixão pelo Real graças ao seu impacto parecido com aquele realizado pelos filmes e amplificado pela repetição midiática. Contudo, não foi a realidade que invadiu a fantasia, mas seu inverso. A partir daí ocorre a armadilha da atração exercida pelo evento traumático. Não se separa mais a fantasia que preparava o espaço para os anseios coletivos daquela exercida pelo Real.

(...) antes do colapso do WTC, vivíamos nossa realidade vendo os horrores do Terceiro Mundo como algo que na verdade não fazia parte de nossa realidade social, como algo que (para nós) só existia como um fantasma espectral na tela do televisor —, o que aconteceu foi que, no dia 11 de setembro, esse fantasma da TV entrou na nossa realidade. Não foi a realidade que invadiu a nossa imagem: foi a imagem que invadiu e destruiu a nossa realidade (ou seja, as coordenadas simbólicas que determinam o que sentimos como realidade). (...) é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção. Resumindo, é necessário ter a capacidade de distinguir qual parte da realidade é “transfuncionalizada” pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. (ŽIŽEK, 2003, p. 33-36).

Afinal, seria possível traçar um paralelo dos filmes catástrofes com os folhetins (e o teatro, a ópera) na obra de Flaubert? Esses formariam a fantasia que suporta a realidade virtualizada, imobilizada, pois são, simultaneamente, a porta para o questionamento de um universo engessado e para a acomodação do mesmo. Emma se apropria da fantasia como uma ficção que expõe a sua paixão pelo Real e, ao se deparar com a sua face traumática, a incorpora igualmente como ficção, mas como um pesadelo surrealista, exatamente para se proteger dos excessos neste mergulho na “coisa em si”. Porém, Emma não é a única a realizar esse processo, ele paira no microcosmo apresentado pelo enredo. A discussão acerca das fontes de ficção e entretenimento da época circula frequentemente entre os demais personagens, raramente de modo neutro (as imprecações da sogra de Emma contra os folhetins, a defesa de Homais ao teatro, porém, o mesmo se escandaliza ao flagrar Justino com um romance em mãos, as discussões entre o farmacêutico e o padre sobre a função pedagógica da arte, etc.).

2.2 DA FANTASIA AO ATO: O REAL SE DRAMATIZA

O hiato entre a fantasia e o sujeito é necessário para a constituição da subjetividade humana, afinal, como já apresentado, “(...) quando ousou enfrentá-lo [o cerne fantasístico do meu ser] de perto demais, (...) o sujeito perde sua consistência simbólica, desintegra-se”. (ŽIŽEK, 2010, p. 70-71). De fato, as fantasias trazem em seu germe a face traumática do Real. O filósofo esloveno resgata as proposições freudianas sobre a verdadeira natureza da fantasia, com ênfase naquela chamada de “primordial”: guardar o desejo mais profundo, que não pode ser admitido. Apesar de esta definição parecer óbvia, o núcleo fantasístico (ou fantasmático) fundamental não obedece aos anseios superficiais. Ele é tão excessivo, tão insuportável para o indivíduo e para os outros, que precisa ser recalcado. Žižek (2006, p. 65-

66) percebe que “o fantasma primordial não tem a ver com uma verdade última, escondida, mas com uma mentira fundadora e última, escondida, (...)”. Afinal, o desejo não é uma instância autêntica, definida pelo sujeito, mas baseada nas exigências do Outro (seja esse político, religioso, social...) e expor tal anseio provoca angústia no *big Other* e nos demais sujeitos.

A proximidade com o fantasma primordial e o seu caráter traumático coexistem. O fantasma protege o sujeito de tocar o Real, entretanto o contato com esse também traz o fantasmático. No caso dos atentados às torres gêmeas ou de outros fenômenos coletivos violentos, a fantasia primordial cumpriria a chamada passagem ao ato (*passage à l'acte*) ou outro tipo de ação, o *acting-out*. Ambos traduziriam a encenação deste núcleo fantasístico na realidade.

Para Lacan (1967, 1968), todo o ato é equivalente a uma fala e, antes de tudo, se inscreve nas coordenadas simbólicas, incluindo, como também acreditava Freud, os atos falhos. Uma vez inscrito no Simbólico, o ato não pode ser apagado. Talvez possa ser ressimbolizado, mas a sua existência é indelével e, para se constituir como ato, o mesmo precisa ser testemunhado pelo Outro também. Aí reside a diferença entre o momento de sua realização e a passagem ao ato. No primeiro, tanto o sujeito quanto o Outro estão ausentes, pois dão lugar à materialidade instantânea do ato, à sua presença no tempo e espaço. “(...) o ato, em si, está sempre em relação com um começo”. (LACAN, 1968, p. 84). Somente quem está presente nesse momento é o desejo e a causa do desejo do sujeito, que gera a angústia, espécie de “combustível” para a materialização física da ação. Quando isso ocorre, o sujeito entra em cena, assim como o Outro (afinal, este é uma instância virtual que só existe no momento em que é definido por aquele), a partir daí se configura uma passagem ao ato.

Como diz Lacan (*in* SALUM, 2009, p. 21), a realidade estruturada pelo Simbólico e pelo Imaginário “engana” esse sujeito, fato que não ocorre em seu encontro com o objeto de

desejo, que gera a angústia, a desordem não ilusória da realidade. Então, para evitar tal angústia, o sujeito age. Analisando o momento histórico em que César atravessa o Rubicão, Lacan (1968) retira tal conceito da esfera privada, contextualizando-a socialmente.

É um exemplo bastante simples, marcado pelas dimensões do sagrado. Ultrapassar o Rubicão, não tinha, para César, uma significação militar decisiva. Mas, em compensação, ultrapassá-lo era entrar na terra-mãe. A terra da República, aquela que abordar era violar. Algo foi ultrapassado, no sentido desses atos revolucionários que descubro (não foi sem intenção, claro) ter aproveitado lá atrás. O ato estaria no momento em que Lenin dá tal ordem, ou no momento em que os significantes deixados no mundo dão a um determinado acontecimento numa estratégia, seu sentido de começo já traçado? Algo onde a conseqüência de uma certa estratégia poderia vir a tomar seu lugar, e nele tomar seu valor de signo... (LACAN, 1968, p. 80-81).

O Rubicão é colocado, na teoria lacaniana, como as coordenadas simbólicas à época de César, testemunhadas pelo Outro. “Se esse córrego, denominado Rubicão, não estivesse situado em determinado lugar no contexto da cultura, a ação de atravessá-lo não se constituiria como ato”. (GUIMARÃES, 2009, p. 295). O encontro com a angústia desencadeia o ato, e contudo, nem todos os atos se estruturam da mesma forma. “(...) quando ela [a angústia] surge, sinaliza um encontro com o real que pode desencadear sintomas e inibições, bem como a passagem ao ato e o *acting-out*.” (SALUM, 2009, p. 21). Na primeira, o sujeito sucumbe ao encontro com o objeto, e na segunda, ele encena a angústia em sua fantasia, usando o objeto para preencher a castração traumática. Na passagem ao ato, o sujeito vai diretamente para a conclusão do sentimento angustiante, enquanto no *acting-out*, há a fixação no momento da observação.

É característico do *acting-out* a evocação do Outro para mostrar-lhe o objeto da angústia e rearranjar a realidade do sujeito; em diferenciação da passagem ao ato, que

(...) é, em geral, um ato mudo, de sentido mais trágico e de maior risco. Geralmente, são atos solitários e sem público. Nestes atos, a

angústia sobrepõe ao sujeito, ele fica identificado ao objeto causa de sua angústia e, ao pretender expulsá-lo de cena, pode expulsar a si mesmo, como determinam os casos de auto-extermínio. Nos casos de passagem ao ato contra outrem, pode-se atacar no outro, seu eu, seu supereu, ou a si mesmo. (SALUM, 2009, p. 22).

De volta ao contexto do 11 de setembro, faz sentido que a face excessiva da fantasia tenha invadido os referenciais simbólicos e imaginários, provocando o reconhecimento do corpo social com a sua fantasia primordial, tendo de ser recontada pelo Simbólico para ser novamente recalçada - mesmo que a ressimbolização ocorra por meio dos produtos ficcionais - e, conseqüentemente, reforce a assepsia material desta realidade simbólica. Mas o seu caráter de espetáculo, encenando publicamente a angústia em uma fantasia para expô-la ao Outro, o torna mais próximo do *acting-out*.

O fato de depois do 11 de setembro se ter adiado ou cancelado o lançamento de grandes filmes contendo cenas semelhantes ao colapso do WTC (edifícios altos em chamas ou sendo atacados, atos de terrorismo, etc.) pode ser entendido como a “repressão” do cenário fantasmagórico responsável pelo colapso do WTC. Não se trata, evidentemente, de uma espécie de jogo pseudo pós-moderno de redução do colapso do WTC à condição de mero espetáculo da mídia, de vê-lo como uma versão-catástrofe dos *snuff movies*; o que devíamos nos ter perguntado enquanto olhávamos para os televisores do dia 11 de setembro é simplesmente: *Onde já vimos esta mesma coisa repetida vezes sem conta?* O fato de os ataques de 11 de setembro terem sido a matéria de fantasias populares muito antes de realmente acontecerem oferece mais um exemplo da lógica tortuosa dos sonhos: é fácil explicar o fato de os pobres de todo o mundo sonharem em se tornar americanos — mas com que sonham os americanos abastados, imobilizados no seu bem-estar? Sonham com uma catástrofe global que viria a destruir suas vidas. (ŽIŽEK, 2003, p. 33-34, grifos do autor).

A ressimbolização, neste caso, ocorreu rapidamente (a mídia norte-americana voltou, pouco tempo depois, a se basear nos filmes-catástrofes, fortalecendo o apoio ideológico à ressignificação bélica), pois estes atentados causaram repúdio coletivo. Traçando novo paralelo com *Madame Bovary*, a sua protagonista não parece se satisfazer apenas com a

apropriação fantasmática das mercadorias ficcionais de sua época. Emma realiza, então, uma passagem ao ato através dos adultérios.

O *acting-out*, ainda que estabeleça também uma relação com o Outro e com a fantasia (afinal, é um ato e não o mero momento de sua realização), não faz o sujeito se identificar totalmente com o objeto da angústia, o que, conseqüentemente, não inscreve esta identificação no Simbólico. Já o cerne fantasístico fundamental de Emma, moldado pelos folhetins - já citados como produtos simultaneamente marginais e condizentes ao capitalismo liberal da modernidade, talvez uma espécie de Outro presente no enredo da obra - é encenado na ordem simbólica e, principalmente, na imaginária, em compasso com os detalhes materiais elencados pela ficção.

[Emma] Lembrou-se das heroínas dos livros que havia lido e a legião lírica dessas mulheres adúlteras punha-se a cantar em sua lembrança, com vozes de irmãs que a encantavam. Ela mesma se tornara como uma parte verdadeira de tais fantasias e concretizava o longo devaneio de sua mocidade, imaginando-se um daqueles tipos amorosos que ela tanto invejara antes. Além disso, Ema experimentava uma sensação de vingança. Pois, não sofrera já bastante? Triunfava, todavia, agora, e o amor, por tanto tempo reprimido, explodia todo, com radiosa efervescência. Saboreava-o sem remorsos, sem inquietação, sem desassossego. (...) [Emma e Léon] Abancavam depois numa taberna, que tinha redes escuras de pesca penduradas à porta. Comiam peixe frito, creme e cerejas. Deitavam-se na relva; abraçavam-se debaixo dos choupos; e queriam, como dois Robinsons, viver perpetuamente naquele pequeno sítio, que lhes parecia, no meio da sua beatitude, o mais belo da Terra. (FLAUBERT, 1981, p. 122-191).

A diferença entre o século de Emma Bovary e a sociedade que viu os atentados ao World Trade Center inaugurarem o século XXI, baseia-se nos próprios atos realizados (a primeira, uma passagem ao ato; e a segunda, um *acting-out*) e em suas conseqüências. No contexto do 11 de setembro, o próprio atentado como a realização da fantasia catalisadora causou um contato com o Real, rapidamente ressimbolizado pela mídia (a mesma que alimentava a fantasia). Para Emma, o adultério não desembocou no excesso traumático. Apesar das crises nervosas que sucediam as desilusões amorosas, a sua destruição definitiva,

cujas características levam a entender que a personagem se aproximou do Real, não foi causada apenas pelos adultérios (aliás, o texto dá sinais de que Emma, se não tivesse cometido o suicídio, continuaria a procurar amantes. Até as experiências religiosas tinham para ela grande dose de sensualidade). Aparentemente, Emma se identifica com a própria angústia e se entrega (literalmente) ao autoextermínio típico da passagem ao ato.

As decepções com os adultérios são, em alguns momentos, ofuscadas no enredo pela acumulação de dívidas. O texto apresenta a cobrança, liderada por L'Heureux, quase como um pacto demoníaco, um preço a ser pago (literal e metaforicamente) pelo financiamento dos prazeres materiais de Emma.

Para fazer dinheiro, [Emma] recomeçou a vender luvas usadas, chapéus velhos, ferragens velhas; e regateava quando podia, impelida ao ganho pelo seu sangue campônio. Depois, nas idas à cidade, trazia bugigangas, que L'Heureux, na falta de outras coisas, lhe tomaria por certo. Comprou plumas de avestruz, porcelana chinesa e armários; pedia emprestado a Felicidade, à Sra. Lefrançois, à hospedeira da Cruz Vermelha, a todo mundo, sem distinção. Com o dinheiro que recebeu, enfim, de Barneville, pagou duas letras; os outros 1.500 francos se foram. Emma empenhou-se de novo, e assim por diante! Verdade é que às vezes tratava de fazer cálculos; mas descobria coisas tão exorbitantes, que não podia acreditar. Recomeçava então, mas embrulhava-se de tal modo que punha tudo de parte e não pensava mais naquilo. (...). Emma estava no seu quarto e lá ninguém ia. Ali se conservava todo o dia, entorpecida, quase despida, (...). E então ficava até de manhã lendo coisas extravagantes em que havia quadros orgíacos em situações escandalosas. Muitas vezes era acometida de terror, expelia um grito e Carlos acudia logo. — Vai-te embora! — dizia ela. (FLAUBERT, 1981, p. 214-215).

Sequer os folhetins conseguem ressimbolizar o contato traumático de Emma; pelo contrário, eles se revelam como fonte da paixão pelo Real. A acumulação de dívidas obedece, no texto, a um mecanismo sofisticado. L'Heureux é o comerciante de novidades, mas em uma escala progressiva, também é o negociador, o agiota e o cobrador. As suas habilidades se tornam onipresentes no texto, atingindo não somente a Emma e a Charles. Toda a Yonville e

algumas cidades da região estariam sob o seu domínio, traçando uma metáfora com o capital global dos próximos séculos (o deus mercado, as especulações bancárias, etc.).

E, num levantar de ombros (...) ela [Sra. Lefrançois] mostrava com ambas as mãos a taberna do seu rival, donde agora se elevavam canções. — Enfim, aquilo não dura muito — ajuntou. — Antes de oito dias, tudo está acabado. Homais recuou, estupefato. Ela desceu seus três degraus e, falando-lhe ao ouvido: — Como!? O senhor não sabia!? Pois vai sofrer penhora, ainda esta semana. E é L’Heureux que o leva a isso. Encheu-o de promissórias. (...) Tudo, aliás, lhe ia bem. [a L’Heureux]. Era adjudicatário de um fornecimento de sidra para o hospital de Neufchatêl; Guillaumin prometia-lhe ações das turfeiras de Grusmenil, e ele sonhava em estabelecer um novo serviço de diligência entre Argueil e Ruão, o qual não tardaria a arruinar o carro do Leão de Ouro, e que, mais rápido, mais barato e transportando maior quantidade de bagagem, lhe poria nas mãos todo o comércio de Yonville. (FLAUBERT, 1981, p. 103-158).

A influência de L’Heureux, como se vê, pouco se restringe a Emma. Engloba um vilarejo que funciona, no enredo, como um microcosmo da França ainda dividida entre a modernização trazida pelo capital e as suas origens pré-modernas, entre as conquistas revolucionárias dos períodos anteriores e a apatia da burguesia, classe outrora tão engajada. Apatia simbolizada por Charles e demais pequeno-burgueses de Yonville, mergulhados nos ideais típicos de sua classe (entre eles o consumo), entretanto, divorciados da vida política e social. O pioneirismo de *Madame Bovary* também reside na apresentação crua do processo de consumo que, embora iniciado pela Revolução Industrial, só se consolidaria um século depois. “Como a publicidade moderna, Lheureaux [ou L’Heureux] é o sábio orquestrador deste processo, orienta as inquietações de Emma na direção de seu comércio”. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 109). No entanto, não estaria aí a fantasia primordial de Emma, que exposta ao seu meio social, causou o choque levemente traumático no interior do texto e fora dele?

A exposição do fantasma primordial é sempre insuportável, para o sujeito, para o Outro e para os demais indivíduos. Como diz Žižek (2006, p. 67), “(...) o fantasma exposto constitui o núcleo do (...) ser, «que está mais nele do que ele próprio»”. Emma não somente o

expõe, como entra em contato com ele e, com isso, sofre a própria desintegração subjetiva. O seu núcleo fantasmático não seria simplesmente o desejo desenfreado de consumo (metáfora para o preenchimento do vazio da vida moderna, etc.), mas a impossibilidade de realizar tal desejo. Emma se revela assim a típica personagem do seu século, quase um símbolo do hiato entre os sonhos promovidos pela engrenagem capitalista liberal ainda em formação (indústria, comércio, publicidade, cultura de massa, empréstimos bancários) e entre as simultâneas possibilidades de realização (momento do consumo) e frustração (endividamento, falência) destes sonhos.

Emma mostrou-se estóica no dia seguinte, quando o oficial de justiça Hareng se lhe apresentou em casa com duas testemunhas para lavrar o ato de penhora. (...) Carlos, durante o serão, pareceu-lhe inquieto. Emma espreitava-o com olhos cheios de aflição, julgando ler-lhe acusações nas rugas da fronte. Depois, quando voltava os olhos para o fogão, guarnecido de anteparos chineses, para as amplas poltronas, para todas as coisas, enfim, que lhe tinham suavizado a amargura da vida, sentia-se assaltada por um remorso, ou antes, por uma saudade imensa, que lhe irritava a paixão, em vez de aniquilar. (FLAUBERT, 1981, p. 220-221).

No seu processo de desintegração subjetiva, Emma confronta diretamente o Real do seu fantasma primordial e, ao mesmo tempo, o seu fantasma na ocorrência do seu Real. A exposição do seu núcleo fantasmático também expõe os desejos e os traumas de sua época. Talvez a paixão de Emma pelo Real não se realize apenas na fruição dos romances e das óperas - “Súbito, porém, tomou-a uma loucura: o tenor olhava-a, não podia duvidar! Teve ímpetos de correr para os braços dele, (...)”. (FLAUBERT, 1981, p. 169). - mas ocorra igualmente no seu consumo furioso de mercadorias, que perpassa todo o texto.

O consumo de Emma, então, é excessivo para os seus pares no enredo e para os seus pares leitores, mais especificamente aqueles que levaram Flaubert ao tribunal. O escândalo público em torno de *Madame Bovary* se basearia na exposição fantasmática da protagonista, que travou identificação com os núcleos fantasmáticos da sociedade burguesa. Os leitores da

obra, junto com os personagens, aparentemente se chocaram com o excesso de tal exposição, afinal, as contradições do capital liberal não eram criação literária, porém, essa foi fruto daquela, como mostrou Sousa Santos (1996, p. 74-75) e Auerbach (1997, p. 439). É neste ponto que Emma renuncia os excessos e a paixão pelo Real do século XX, despertando a questão coletiva supostamente expressa pelo juiz no julgamento de Flaubert - quem é esta mulher que serviu de modelo para a criação de Emma Bovary?

2.3 O MESTRE MANDOU: O REAL COMO PRÁTICA COTIDIANA

Analisando alguns filmes hollywoodianos que iam contra o conformismo ideológico habitual da indústria, Žižek (2006, p. 71, grifo do autor) aponta que a mensagem principal de um deles é “(...) «ninguém pode passar DIRECTAMENTE da subjectividade capitalista à subjectividade revolucionária» (...)”. Em *Madame Bovary*, o enredo não permite que Emma o faça (sua destruição ocorre antes), contudo, fora do texto, parece que tal processo ocorreu, embora tenha sido ressimbolizado depois (a obra se tornou um sucesso comercial, a burguesia continuou a acumular desilusões). Mas não se poderia negar que houve um incômodo social. Os excessos de Emma precisaram acontecer para sustentar o mesmo sistema que a arruinou, como será analisado a seguir.

O próprio texto parece usar a paixão pelo Real como instrumento para apontar, de modo disfuncional, o vazio ideológico, a inércia material que constitui não só Yonville, como Ruão ou até Paris; essa capital que, no imaginário da província, satisfaz todos os apetites modernos. A aparente monotonia do espaço apresentado na obra não é tão absoluta a ponto de contradizer um dos postulados da atração pelo Real no seu nível social – a atividade constante que esconde tal vácuo ideológico e artificialização, pois,

Flaubert, (...) enquanto escrevia *Madame Bovary*, estava certo de fazer um romance de “idéias”, não de ações. Isto fez com que alguns, (...) sustentassem que *Madame Bovary* é um romance onde não acontece nada, exceto linguagem. Não é assim; em *Madame Bovary* ocorrem tantas coisas como em um romance de aventuras – casamentos, adultérios, bailes, viagens, passeios, logros, doenças, espetáculos, um suicídio -, só que se trata, em geral, de pequenas aventuras. É verdade que muitos destes fatos são narrados a partir da emoção ou lembrança do personagem, mas devido ao maníaco estilo materialista de Flaubert, a realidade subjetiva (...) tem também consistência, peso físico, igual que a objetiva. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 16).

O universo do texto apresentaria, afinal, atividades incessantes, incluindo aquelas periféricas que envolvem os personagens secundários (o funcionamento da farmácia de Homais, a admiração secreta de Justino por Emma, levando-o a frequentar a casa dos Bovary, etc.). Ainda mais curiosa é a forma com que algumas destas atividades se apresentam no enredo. A linguagem funcionaria como um ato, tamanha a materialidade de seu estilo. “Para Flaubert, a vida não ondula e escuma, mas flui viscosa e pesadamente” (AUERBACH, 1997, p. 439), reforçando a tendência não estática do enredo, que apresenta, aos poucos, a já citada tensão social e política sob o verniz de estabilidade.

Assim, os discursos do Mestre, da Universidade e da Histórica circulam com maior ênfase em determinados momentos da obra, de modo que se tornam quase tangíveis. Especialmente no texto flaubertiano, onde a linguagem é explorada muitas vezes beirando o experimentalismo. Vargas Llosa (1979, p. 154), por exemplo, aponta que o uso do discurso indireto livre pelo autor normando foi o precursor do fluxo de consciência das narrativas do século seguinte, enquanto Proust (1993, p. 117) destaca o subjetivismo flaubertiano como o meio que funde as ações do enredo às impressões. A busca de Flaubert pela estetização da linguagem não retira o caráter performativo da própria, pelo contrário, parece evidenciá-la, respaldado pela materialidade do estilo.

Tal função performativa, herdada da linguística e da semiótica, é observada por Žižek (2010) como um ato reflexivo que afeta o próprio ato do locutor. O espaço simbólico nasce da

ascensão da linguagem. Essa carga consigo a troca de signos e de sentidos, formando a teia de códigos essenciais à introdução na ordem social. A linguagem e o Simbólico estão entrelaçados. A partir daí, as práticas coletivas no interior deste último já se transformam com base na primeira. A declaração linguística sobre um determinado ato materializa o próprio por si só. Ato reflexivo que se estende para os contextos diários.

Esse momento reflexivo de declaração significa que toda declaração não só transmite algum conteúdo, mas, simultaneamente, *transmite o modo como o sujeito se relaciona com esse conteúdo*. Mesmo os objetos e atividades mais prosaicos sempre contêm essa dimensão declarativa, que constitui a ideologia da vida cotidiana. Nunca deveríamos esquecer que a utilidade funciona como uma noção reflexiva: sempre envolve a afirmação de utilidade como significado. Um homem que mora numa cidade grande e possui um Land-Rover (para o qual obviamente não tem uso) não leva simplesmente uma vida despojada, prática; na verdade, ele possui um carro como esse para *indicar* que leva sua vida sob o signo de uma atitude despojada, prática. Usar jeans desbotados é *indicar* uma certa atitude em relação à vida. (ŽIŽEK, 2010, p. 25, grifos do autor).

As vozes narrativas de *Madame Bovary*, muitas vezes direcionadas pelos discursos sociais pré-estabelecidos, apresentariam a paixão pelo Real de Emma e dos demais personagens em suas relações com os atos performativos da linguagem e com os objetos do dia a dia, independente de estarem filtrados pela subjetividade. Auerbach (1997, p. 436-437) identifica igualmente a obsessão pelos objetos no texto flaubertiano refletida no cenário histórico, estabelecendo uma ponte entre tal pensamento com a paixão pelo Real žižekiana. Fortalece-se a possibilidade de que o amor de Emma Bovary pelas mercadorias (e porque não, pelos produtos culturais como os folhetins) seria o modo encontrado pelo texto para atingir o cerne dos eventos, questionando a já citada inércia material e ideológica sociais, camufladas pela atividade constante do enredo.

Para substituir Nastásia (que afinal se fora de Tostes, derramando rios de lágrimas), Ema arranhou para o serviço uma rapariguinha de

catorze anos, órfã, e de fisionomia meiga. Proibiu-lhe o uso de toucas de algodão, ensinou-lhe o emprego do tratamento na terceira pessoa, servir um copo de água numa salva, bater na porta antes de entrar, engomar, vesti-la e quis fazer dela sua criada de quarto. A pequena obedecia, sem reclamar, para não ser despedida; (...) De tarde, às vezes, ia para defronte conversar com os postilhões. A senhora conservava-se em cima, no quarto. Ema usava um *robe de chambre* aberto de alto a baixo, que deixava ver, por entre as aberturas do corpete, uma camisola plissada, com três botões dourados. O cinto era um cordão de grandes borlas, e as chinelinhas grená tinham laços de fita larga no peito do pé. Comprara um bloco de papel, uma caneta e envelopes, apesar de não ter ninguém a quem escrever; sacudia o pó da prateleira, olhava-se no espelho, pegava num livro, depois, devaneando nas entrelinhas, deixava-o cair no colo. Tinha desejos de viajar, de voltar para o convento. Ambicionava, ao mesmo tempo, morrer e residir em Paris. (FLAUBERT, 1981, p. 49, grifo do autor).

É sabido que o anseio de Emma em alcançar o *status* aristocrático é um dos eixos do enredo, porém, a forma como esse enredo é apresentado, - seja pelo modo peculiar com que os vários tipos de técnicas narrativas (discurso indireto livre, discurso direto, etc.) se entrelaçam, seja pela estética plástica das cenas, - confere-lhe certa variedade de vozes, estimulando a multiplicidade dos discursos. A passagem mais ilustrativa é aquela que retrata a feira agrícola de Yonville, talvez um dos capítulos que reúne o maior fluxo de discursos do Mestre, da Universidade e da Histórica, que por sua vez, se desdobram como atos performativos, formando o panorama social e ideológico na qual Emma se encontra e ajuda a moldar.

Afinal, o senhor conselheiro ergueu-se. (...) Conferiu algumas folhas de papel, aplicou a vista sobre elas, muito de perto para ver melhor, e começou: (...) “Mas, meus senhores, se eu, (...) volver os olhos para a situação atual de nossa bela pátria, que verei? Por toda parte florescem o comércio e as artes; por toda parte novas vias de comunicação, qual novas artérias no corpo do Estado, trazendo novos benefícios; nossos grandes centros manufatureiros entraram outra vez em atividade; a religião, mais firme, sorri a todos os corações; nossos portos estão cheios, a confiança renasce, e, enfim, a França respira!...” — Ademais — continuou Rodolfo —, talvez tenham razão, sob o ponto de vista da sociedade. — Como assim? — A senhora não sabe então que há almas constantemente atormentadas? Precisam alternadamente de sonho e de ação, das paixões mais puras e dos gozos mais intensos, balançando-se

assim a toda espécie de fantasias, de loucuras. Ela o mirou, como quem mira um viajante que andou por terras extraordinárias: — Nós, pobres mulheres, não temos nem essa distração! — Triste distração em que não se acha a felicidade... — Mas por acaso consegue a gente achar a felicidade? — Sim, há lá um dia em que topamos com ela. (FLAUBERT, 1981, p. 108-109).

A fala do conselheiro reproduziria o discurso da Universidade; o seu vocabulário ora técnico, ora emotivo, defende os interesses do Significante Mestre. Rodolfo, ainda que aparentemente manifeste o discurso da Histórica, questionador do Mestre, evoca os mesmos valores desse através de uma fala pronta, cheia de clichês, próxima à idealização folhetinesca (fala empregada propositalmente pelo personagem em seus jogos de sedução).

Muito se discorreu sobre os discursos do Mestre e da Universidade; então, onde estaria o discurso da Histórica no texto de *Madame Bovary*? A hipótese mais provável apontaria para os significados produzidos por Emma. Como já assinalado por Fink (1998, p. 163), “a histórica vai ao mestre e demanda que ele mostre sua substância, prove sua índole através da produção de alguma coisa séria em termos de saber”. O Mestre é sempre instigado pela Histórica, que questiona o seu conhecimento e, dessa forma, ela extrai o gozo por meio do questionamento. O próprio Lacan (*in* Fink, 1998) identificou, nos diferentes discursos, as maneiras pelas quais o gozo é obtido, inserindo-os nos termos capitalistas.

Enquanto no discurso do Mestre, a *jouissance* é alcançada através do saber produzido pelo outro - em termos capitalistas, o Mestre se configuraria como o dono do capital e o outro, como o operário, sendo o saber a mais-valia, - e no discurso da Universidade, o saber se posiciona como o Significante Mestre, obtendo o gozo através da racionalização/justificativa desta mais-valia (a universidade estaria sempre a serviço do mestre, pois usa o conhecimento como mero dado sistemático, onde tudo obedece a uma vontade cega, deixando o sistema vigente intacto); no discurso da Histórica, ela questionaria o Mestre, isto é, o detentor do capital, e alcançaria o gozo não pela produção do saber deste (a mais-valia), mas sim, pela invalidação contínua do saber, até que ele resulte em algo consistente. Assim, “(...) a verdade

do discurso da histérica, sua força motriz oculta, é o real (...), isto é, por aquilo que não funciona, por aquilo que não se encaixa”. (FINK, 1998, p. 165).

Em *Madame Bovary*, Emma frequentemente se apresenta ora em conflito ora alinhada ao discurso do Mestre. Essas forças antagônicas que a perpassam durante todo o enredo evidenciam igualmente o esvaziamento ideológico e material do espaço narrativo, o choque entre a realidade objetiva e a realidade subjetiva (em especial para a sua protagonista), e a decadência moral e física de Emma, cujo eixo se encontra em sua exposição da paixão pelo Real. O possível desencadeador da exposição seria o discurso histórico da personagem levado ao extremo, ao mesmo tempo em que é engolfado pelo discurso do Mestre.

Em termos exclusivamente psicanalíticos, Emma poderia ser considerada histérica. Todavia, inserida no contexto mais amplo dos dilemas históricos e sociais que o universo ficcional de *Madame Bovary* evoca, a sua condição de detentora do discurso da Histérica adquire novos contornos. Emma, no decorrer da sua primeira desilusão com Léon, converge para o discurso do Mestre, adotando com fervor a postura de mãe e dona de casa burguesa.

Quando Carlos 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, e ele tinha, mesmo, prazer em ver, no armário, dispostos em pilhas iguais, todos os seus barretes. (...) e, quando Léon o via ao pé do fogo, depois do jantar, as mãos sobre o ventre, os pés nas grades do fogão, as faces coradas pela digestão, os olhos úmidos de felicidade, com a criança que rolava no tapete e aquela mulher de talhe esbelto que vinha beijá-lo na frente, por cima do espaldar da poltrona, dizia consigo mesmo: — Que loucura! Como alcançá-la? (FLAUBERT, 1981, p. 83).

Postura que intenta não só resistir, superficialmente, ao afeto pelo amante. Emma procura sinalizar ao Outro a sua nova condição identitária, inscrevê-la no Imaginário e no Simbólico. A mudança se mostra inconsistente, levando a personagem a novas crises. “A própria doçura do marido lhe causava revolta. A mediocridade doméstica arrojava-a a

fantasias custosas, a ternura matrimonial a desejos adúlteros”. (FLAUBERT, 1981, p. 84). A partir daí, tal qual os seus primeiros meses de casada em Tostes, o discurso da Histórica é acionado por Emma cada vez mais, em diversas modalidades; seja na forma de sintoma: “Como na volta de Vaubyessard, quando as quadrilhas lhe turbilhonavam na cabeça, sentia-se possuída de morna melancolia, de um desespero entorpecedor”. (FLAUBERT, 1981, p. 95), ou de imprecações mais diretas (como as suas lamentações nos diálogos com Rodolfo durante os comícios da feira agrícola, as suas discussões com a sogra e o marido, os monólogos ditos em meio às paisagens, etc.). A posição de Emma escapa do âmbito puramente psicanalítico porque o próprio sintoma, por exemplo, já se inscreve como ato social e histórico. Žižek (2010, p. 19) enquadra o sintoma como a manifestação cifrada que o sujeito envia ao Outro, esse existente somente à medida que as atividades e crenças coletivas o sustentam.

Ao longo da narrativa, torna-se mais claro o direcionamento que Emma faz às suas imprecações, aos seus sintomas e até mesmo à sua paixão pelo Real. Muitas vezes a personagem desafia o discurso do Mestre ou da Universidade, cobra a consistência dos seus respectivos saberes através destes recursos, mas também da atividade incessante, embora ela possa ser igualmente uma manifestação sintomática ou possivelmente, uma busca pelo Real; segundo demonstra a sua obsessão pelos folhetins e pelas imagens, e o seu súbito fervor religioso que sucede o seu abandono por Rodolfo.

Quando se ajoelhava no genuflexório gótico, dirigia ao Senhor as mesmas palavras suaves que murmurara antigamente ao amante, em seus transportes de adúltera. Era para avivar a fé, fazer vir a crença. Mas deleite algum descia do céu, e ela se erguia, os membros fatigados, com o sentimento vago dum imenso logro. Essas buscas, pensava ela, eram apenas um mérito a mais; e no orgulho de sua devoção, Ema comparava-se às grandes damas de antanho, com cuja glória sonhara, em face dum retrato de La Vallière, as quais, arrastando com tanta majestade as caudas ataviadas de seus longos vestidos, se recolham à solidão, para ali espalharem aos pés de Cristo todas as lágrimas dum coração que a existência ferira. (FLAUBERT, 1981, p. 161).

A devoção religiosa de Emma, mesmo aparentemente emparelhada ao discurso do Mestre, carrega em seus atos performativos traços da paixão pelo Real, que ajuda a impulsionar o seu afã consumista. “Quis tornar-se santa. Comprou rosários e começou a trazer amuletos; aspirava ter em seu quarto, à cabeceira da cama, um relicário emoldurado de esmeralda, para beijar todas as noites”. (FLAUBERT, 1981, p. 160). Nestes atos, ela envia também questionamentos ao Outro (aqui, a instância religiosa), que sustenta o discurso do Mestre. Mais adiante, próxima da ruína, Emma emprega o questionamento frontal ao Mestre, pois esse começa a se delinear mais visivelmente no texto.

— Mas, quando se é tão pobre, não se garante de prata a coroa da espingarda! Não se compra um relógio incrustado de madreperla! — continuou ela [Emma], indicando o relógio de Boulle —, nem apitos de prata dourada para o cabo dos chicotes! — apalpava-os — nem berloques para o relógio! Não falta nada! Até um licoreiro no quarto! (...) E, ainda que não fosse senão com isso — exclamou ela pegando de cima da lareira os botões de punhos. — Com a mínima destas futilidades, poder-se-ia fazer dinheiro! Mas não quero... guarda-os! E atirou para longe os dois botões, cuja correntezinha de ouro se quebrou de encontro à parede. (FLAUBERT, 1981, p. 232).

Não seria tal questionamento, realizado quando Rodolfo lhe recusa a ajuda financeira que evitaria a falência, a instigação essencial de Emma para o Mestre? O antigo amante representaria, neste contexto, um dos detentores do discurso do Mestre que circula na sociedade (e auxilia a moldá-la), e que goza com o saber produzido por outro, uma possível mais-valia, - a origem da sua fortuna é desconhecida, entretanto, esse mesmo mistério sugere que ela viria de uma possível exploração. O próprio Rodolfo aparenta ignorar como a sua fortuna se estabelece, desde que continue a ser produzida e que mantenha a dinâmica vigente, ou seja, talvez o seu modo de vida se origine e se alimente de alguma forma de violência. Não aquela que se inscreve apenas no Imaginário, expressa em confronto físico, mas a violência

constituidora do pano de fundo cotidiano e que, não raro, garante a hegemonia do significante mestre. Um aspecto da obra a ser considerado e que será analisado posteriormente.

Nos seus embates com o mestre (independente de ele ser incorporado em Rodolfo, em Léon, em Charles, em L'Heureux, etc.), Emma o provoca, o pede que apresente a sua substância, o núcleo do seu saber. Mas além de ser esmagada pelo peso dos mesmos, ela sucumbe à sua paixão pelo Real, expõe o seu cerne fantasístico até o limite, causando a autodestruição. Cenário trágico que possivelmente configura Emma Bovary como uma personagem que, no âmbito ficcional, realizou de modo radical o questionamento da inércia material de seu tempo.

Cerne fantasístico que é continuamente exposto após a morte da personagem. O texto sinaliza a onipresença do discurso histórico de Emma no microcosmo de Yonville, a exemplo de uma força que movimenta o enredo, independente dos esforços das demais personagens. Há, aparentemente, uma lacuna neste microcosmo que resiste à ressimbolização.

Carlos fechou-se no seu gabinete, pegou uma pena, e depois de soluçar algum tempo, escreveu: *“Quero que a enterrem com o seu vestido de noiva, sapatos brancos e uma coroa. Soltar-lhe-ão os cabelos pelos ombros; três caixões, um de carvalho, outro de mogno e outro de chumbo. Nada me digam — eu terei coragem. Cobri-la-ão com um grande pano de veludo verde. Quero assim. Façam isso”*. Todos se admiraram muito das idéias romanescas de Bovary (...). Para lhe agradar, como se ela vivesse ainda, [Carlos] adotou as suas predileções, as suas idéias; comprou botas de verniz e passou a usar gravatas brancas. Punha cosméticos no bigode e assinava, como ela, letras à vista. Ema corrompia-o do além-túmulo. (FLAUBERT, 1981, p. 244-254, grifos do autor).

O discurso histórico não é completamente adotado por Charles, contudo, tal discurso trespassa a personagem, a torna uma ferida aberta, não em termos psicanalíticos, mas sociais. Durante certo tempo, o viúvo se apresenta, no enredo, como o ponto que resiste a ser ressimbolizado. Em certos momentos, a sua postura se assemelha aos embates de Emma, manifestos em sintomas ou conflitos explícitos, contrastando com a sua personalidade passiva

que se conservou em grande parte da narrativa. Todavia, sem a exposição do seu núcleo fantasístico, cuja força excessiva instiga o outro (e o Outro), a resistência de Charles é apropriada ainda mais rapidamente pelos referenciais simbólicos, incluindo o discurso do Mestre.

As dificuldades pecuniárias em breve recomeçaram: L'Heureux excitara de novo seu amigo Vinçart e Carlos empenhou-se por somas exorbitantes; porque nunca concordou em vender o menor dos objetos que tinham pertencido a ela. Sua mãe exasperou-se com isso; o filho zangou-se mais do que ela. Bovary mudara inteiramente. A mãe abandonou a casa. Tratou então cada um de se aproveitar. A Srta. Lempereur reclamou seis meses de lições [de piano em Ruão], ainda que Ema não houvesse tomado nenhuma (apesar daquele recibo que ela mostrara a Bovary; era uma combinação entre ambas); o alugador de livros reclamou três anos de assinatura; a tia Rollet reclamou o porte de vinte cartas; e, como Carlos pedisse explicações, teve ela a delicadeza de responder: — Eu não sei nada! Era para seus negócios. A cada dívida que pagava, Carlos julgava ter acabado com elas; mas surgiam outras, continuamente. (...) Ninguém ia visitá-los, (...) os filhos do farmacêutico procuravam cada vez menos a companhia da menina [Berta], porque Homais não fazia empenho, visto a diferença das suas condições sociais, de que a intimidade se prolongasse. (FLAUBERT, 1981, p. 253-254).

A morte de Emma e a decadência de Charles provavelmente não garantiriam, por si mesmos, a onipresença do discurso da Histórica. Afinal, esse se movimenta por meio de outras instâncias narrativas, incluindo o peculiar narrador flaubertiano, que, segundo Vargas Llosa (1979, p. 139), desdobraria-se em diversas vozes, alterando sutilmente a perspectiva do enredo. Do narrador personagem no primeiro capítulo, que emprega o plural para contar a infância de Charles, surge o narrador onisciente e, ainda, o relator invisível, cujas funções se alternam em uma visão quase divina, o ente que observa as suas criaturas de perto ou à distância, conforme a sua necessidade. Ou como definiu Auerbach (1997, p. 436), na estilística flaubertiana, o conteúdo é transformado em linguagem de modo que a própria expressão pormenorizada do acontecimento interprete por si mesma o material narrado.

2.4 TÃO LONGE, TÃO PERTO: TODAS AS FACES DO NARRADOR HISTÉRICO

Quais os mecanismos pelos quais se estabelecem estes narradores aparentemente impessoais? Em *Madame Bovary*, são presentes através de diversas particularidades linguísticas - a “esteira rolante” flaubertiana - que imprime ao texto um ritmo lento e contínuo, cujas frases se organizam de modo compacto, oferecendo assim imagens maciças, plásticas. (PROUST, 1993, p. 115-123). Assim, o fluxo do texto parece funcionar por si mesmo, como uma matéria narrativa autônoma, viva, tal qual a realidade; porém, mais organizada, mais estática. O narrador onisciente se evidencia nas cenas descritivas da obra, quando se dispõe a relatar os espaços e os personagens como um grande panorama.

Muitos habitantes tinham, desde a véspera [da feira agrícola], lavado suas casas; bandeiras tricolores pendiam das janelas entreabertas; todas as tabernas estavam cheias; e com o belo tempo que fazia, as toucas engomadas, as cruces de ouro e as gravatinhas de cor pareciam mais brancas que a neve, brilhavam ao sol claro, (...). As rendeiras dos arredores, ao descerem do cavalo, retiravam o grande alfinete que lhes prendia o vestido em torno do corpo, arregaçado por causa das nódoas; os maridos, ao contrário, para pouparem o chapéu, cobriam-no ainda com o lenço de bolso, segurando uma ponta entre os dentes. (FLAUBERT, 1981, p. 101).

Narrador que se desdobra no relator invisível, que por sua vez, “(...) é indiferente como uma câmara cinematográfica (...). O relator invisível é o eixo da teoria flaubertiana da impessoalidade, o instrumento que permitiu pôr essa idéia em prática”. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 142). Ele reduz a panorâmica do narrador onisciente para uma visão levemente intimista, quase *voyeur*; aproxima-se dos personagens com objetividade, descrevendo suas ações e pensamentos de modo preciso, mas sem julgamentos.

Carlos jamais lhe parecera tão desagradável, os dedos tão rudes, o espírito tão lerdo, as maneiras tão vulgares, como depois de seus encontros com Rodolfo, depois que haviam estado juntos. (...). Era

para ele que [Emma] limava as unhas com um cuidado de cinzelador, e por quem nunca achava estar com suficiente creme na pele, nem bastante perfume nos lenços. Carregava-se de pulseiras, de anéis, de colares. Quando ele estava para chegar, enchia de rosas as duas jarras azuis e preparava o seu quarto e sua pessoa como uma cortesã que espera um príncipe. (FLAUBERT, 1981, p. 141).

Embora a impessoalidade do narrador seja uma das maiores marcas de *Madame Bovary*, há lacunas para a subjetividade nas aparições momentâneas do narrador filósofo, outro desdobramento do narrador flaubertiano apontado por Vargas Llosa (1979, p. 145). Aparentemente, o relator invisível e o narrador onisciente sofrem lapsos de parcialidade, mas de maneira rápida, momentânea, como que para não obstruir o curso da narrativa; em oposição ao narrador permanentemente parcial da estética romântica. A aparição do narrador filósofo no enredo destacaria a ideologia do universo onde Emma e os demais personagens estão envolvidos.

No final, fica evidente que a coleção de afirmações do narrador-filósofo modela um plano da realidade fictícia: o ideológico. Não a ideologia deste ou daquele personagem, mas a geral, imanente àquela sociedade, o sistema básico de idéias no qual os personagens nascem, vivem e morrem, e que é suficientemente frouxo para admitir em seu seio ideologias contraditórias de classes, grupos sociais e ainda de pessoas. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 146).

O narrador onisciente se mantém distante criticamente de muitos eventos no enredo, porém, não raro entrevê breves momentos de julgamento irônico, mostrando não ser tão imparcial quanto pretende. Vargas Llosa (1979, p. 149) localiza tal aspecto deste narrador nos grifos indicados pelo próprio Flaubert no texto (aspas, itálicos), que marcam linguisticamente e esteticamente os chavões embutidos na ideologia burguesa, proferidos por seus personagens. “Seu olhar [o de Emma] se fez mais ousado, mais livres as palavras. Foi inconveniente ao ponto de passear, com Rodolfo, cigarro na boca, ‘como a afrontar o mundo’”. (FLAUBERT, 1981, p. 144). Diluído no discurso indireto livre, tal narrador se funde ao(s) personagem(ns). -

No presente trecho, representados pelas vozes burguesas de Yonville, sem distinção nominal - adquirindo certa ambiguidade. Quem fala é o narrador onisciente ou os personagens? Para Vargas Llosa (1979, p. 150-151), esta ambiguidade é a própria expressão da estilística flaubertiana, característica que evidencia a falsa impessoalidade de seus narradores.

Sem focar exclusivamente na figura do autor - pois tal abordagem fugiria da proposta aqui presente -, seria perceptível no enredo o esforço não somente de imparcialidade, mas também de apagamento do narrador, seja ele onisciente, invisível ou filósofo. A brevidade com que cada um manifesta seus julgamentos no texto, em momentos muito específicos da narrativa e com intenções diversas, evidencia os seus lapsos de parcialidade, mas principalmente, assinala o fato de que tal esforço existe, materializando no texto a tensão entre o narrador que tenta escamotear a própria presença e a frustração de tal manobra, como, por exemplo, na cena na qual Yonville é apresentada.

O mercado, ou seja, um telheiro sustentado por uns vinte postes, ocupa, por si só, quase metade da grande praça de Yonville. A Prefeitura, construída, “segundo o desenho de um arquiteto de Paris”, é uma espécie de templo grego, que faz esquina ao lado da casa do farmacêutico. Tem, ao rés-do-chão, três colunas jônicas, no primeiro andar, uma galeria em abóbada, e o frontão que a termina é ornado com um galo gaulês, que apóia um dos pés na Constituição e segura, no outro, as balanças da Justiça. (FLAUBERT, 1981, p. 57).

Mas a intromissão do narrador onisciente se destaca através dos já citados sinais textuais - no caso do trecho acima, as aspas designando ironicamente a origem parisiense da arquitetura da prefeitura -, marcando de antemão o provincianismo dos burgueses do vilarejo, para depois retornar à neutralidade descritiva. À medida que a narrativa avança, o julgamento dos narradores oniscientes/invisíveis surge mais frequentemente, em forma de chistes e ironias. “Ema vivia toda entregue às suas preocupações e não se preocupava mais por dinheiro que uma arquiduesa”. (FLAUBERT, 1981, p. 212). Ou observações pungentes sobre o universo ideológico do enredo, segundo a visão do narrador filósofo. “(...) e a mulher rica

parece ter em torno dela, protegendo-lhe a virtude, todas as suas notas de banco, à maneira de couraça, no forro do espartilho”. (FLAUBERT, 1981, p. 173-174). O julgamento do narrador, que se desdobra em variadas perspectivas, aliado à sua tensão entre se revelar e se neutralizar, o encaixaria no discurso da Histórica.

A força motriz de tal discurso é, como já pontuado, o questionamento da histórica às lacunas dos atos/falas do mestre. Os personagens produtores de discursos já foram apontados, porém, na perspectiva do narrador de *Madame Bovary*, quem seria o mestre a instigar? É necessário lembrar o ineditismo do narrador flaubertiano no contexto literário da época, no qual o narrador engajado romântico ainda era recorrente. “O relator invisível nunca teve a função principalíssima que teve neste romance e nenhum autor antes de Flaubert tinha conseguido técnicas tão eficazes para dissimular a existência do narrador”. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 144). A parcialidade do Romantismo, então alçada à condição de significante mestre do texto literário, seria o alvo de questionamento por parte deste novo narrador realista.

Expandindo o olhar sobre este novo narrador, percebe-se que ele não é acidental; a sua ascensão se relaciona ao quadro social que moldou o campo literário francês na metade do século XIX. O crescimento da arte comercial, incluindo a literatura, impulsiona a falta de sintonia entre a nova geração de escritores e o mercado burguês, financiador e, ao mesmo tempo, consumidor desta literatura. Bourdieu (1996, p. 89-93) localiza neste contexto o surgimento da estética realista no romance, incluindo a já referida desilusão com a Revolução de 1848 e com o Segundo Império. O Realismo se dividiria mais tarde em duas vertentes, a de denúncia social e a do culto à arte. Os adeptos dessa última, cujo maior representante foi Flaubert, defenderiam a neutralidade narrativa, a prosa tão elaborada quanto à lírica, a amoralidade e o retrato banalizado do universo burguês.

No caso de *Madame Bovary*, há particularidades apontadas por Bourdieu (1996, p. 112-113), que a diferenciam de outras obras do Realismo calcado na arte pela arte. A principal delas seria a de não recusar totalmente os preceitos românticos, absorvendo igualmente demais estéticas, como o Parnasianismo. A defesa de uma literatura realista que aparenta hermética se estabeleceria como a negação das tendências literárias comerciais ou do Realismo puramente social, baseado na observação e no cientificismo, mas sem compromisso com a forma. Para o teórico francês, a elaboração formal seria mais eficiente na evocação da realidade do que a imitação da mesma. (BOURDIEU, 1996, p. 127-128). Através deste recurso, Flaubert monta um universo narrativo cujos objetos e personagens são trabalhados formalmente independente de suas hierarquias estéticas ou sociais. Ou como afirma Auerbach (1997, p. 436), no interior do enredo de *Madame Bovary*, vários elementos, mas especialmente os objetos, deixariam de ser mostrados como baixos ou elevados, a exemplo da visão divina onipresente.

A própria estilística realista flaubertiana entraria em tensão com o Realismo como movimento literário mais amplo. Bourdieu (1996, p. 125) detecta nesta elaboração formal a problematização dos dilemas estéticos e morais que o Realismo propôs e inicialmente não conseguiu realizar; atendeu somente à inversão de tais dilemas, alçando as camadas sociais marginalizadas à posição de herói e, não raro, acentuando as suas características ao extremo. Esse cenário aliado às influências do Romantismo -, identificado por Vargas Llosa (1979, p. 21-22) no enredo de *Madame Bovary* em detalhes recorrentes, herdados das novelas românticas e dos folhetins (Justino, o jovem apaixonado platonicamente por Emma, a mulher inatingível; o cego como símbolo do destino trágico; as pistas que sinalizam a ruína dos Bovary) -, mostram a constituição improvável da obra como puramente realista; pelo menos nos moldes do Realismo ortodoxo, mais cientificista, não afeito ao rigor formal, obcecado pela crítica social e pela impessoalidade.

Aspectos que sabotariam principalmente esta última característica em *Madame Bovary*. A tentativa de Flaubert em conseguir o narrador neutro em seu sentido mais genuíno é escamoteada pelos próprios elementos no interior da obra, que agem como corpos estranhos em relação a tal neutralidade. O então significativo mestre literário seria o Romantismo, porém, mesmo o ascendente Realismo se encontrava fragmentado, em crise com o momento histórico que o acabava de gerar. Retornando às teorias lacanianas do discurso, Emma, como personagem, seria a produtora do discurso da Histórica que instiga o saber (tido como legítimo) do microcosmo onde está envolvida, enquanto em termos de estrutura ficcional, o narrador (em seus diversos desdobramentos), seria o produtor do discurso histórico em direção ao saber das estéticas românticas e realistas vigentes.

Ainda que as mudanças de perspectiva dos narradores flaubertianos sejam um recurso aparentemente consciente para melhor desenvolver o enredo, as mudanças em si apontariam de antemão o questionamento histórico dos narradores graças às aparições rápidas e pontuais de cada perspectiva, conferindo uma espécie de lapso dos narradores dentro do texto, como caminhassem em um terreno movediço no qual os quinhões estéticos coexistentes (o Realismo como culto à arte, o Romantismo folhetinesco, etc.) fossem igualmente perigosos. “A Sra. Bovary não possuía ainda inteligência bastante clara para aplicar-se seriamente ao que quer que fosse, além disso, iniciara tais leituras com muita precipitação”. (FLAUBERT, 1981, p. 160). Esse trecho que discorre sobre o afã religioso de Emma despertado pela desilusão com Rodolfo, - afã que tenta ser mantido pelas leituras oferecidas pelo padre -, ilustra o lapso do narrador. Aqui difícil de ser classificado; onisciente, invisível ou filósofo? Não traz a neutralidade para ser um dos dois primeiros e nem a reflexão ideologicamente ampla para ser o último, ao contrário, fala diretamente de Emma Bovary e lhe dá um juízo de valor. Portanto, em sua breve aparição, esse narrador se enquadra no narrador romântico tradicionalmente parcial.

A não neutralidade do narrador afetaria então o funcionamento do enredo. Relativizado o mito da imparcialidade narrativa, até para completar a proposta historicizada do Materialismo Lacaniano, há a necessidade de expandir esse olhar aos efeitos destes discursos em um dos eixos principais da obra: a violência por vezes sutil na qual ela se desenrolaria.

3. A VIOLÊNCIA OBJETIVA E SUBJETIVA: UM ESPECTRO RONDA YONVILLE

Possivelmente, um dos aspectos mais complexos em *Madame Bovary* é a construção de seu universo ficcional. Rico em detalhes, com grande fluxo de ações, mas construído de tal forma que este fluxo acaba por ser denso e lento, transmitindo a sensação de que a sua realidade é sobreposta em diversos acontecimentos, o que torna o universo do enredo uma unidade, quase um quadro vivo, que se desenrola diante do leitor. “Madame Bovary realiza (...) a vocalização totalizadora do romance: na realidade fictícia não apenas o existente ordena a vida; também o inexistente contribui para essa missão”. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 114).

Por meio de variadas ferramentas estilísticas, a obra sobrepõe a realidade material e ideologicamente vazia com aquela imaginária, mais plena e mais bela. Porém, como percebe Gérard Genette em *Os silêncios de Flaubert* (1972), ambas são representadas no enredo praticamente com o mesmo peso da realidade empírica, sendo difícil distingui-las. Os devaneios de Emma, puramente folhetinescos, têm a mesma consistência dos pensamentos mais triviais dos demais personagens. Por exemplo, enquanto Charles idealiza o futuro da filha, Emma visualiza a sua fuga com Rodolfo para algum país exótico, em um devaneio repleto de clichês. “Passeariam em gôndola, balançar-se-iam em redes, sua existência seria fácil e ampla como suas vestes de seda, quentes e estreladas como as noites suaves que iriam contemplar”. (FLAUBERT, 1981, p. 147).

A estruturação do universo de *Madame Bovary*, em camadas aparentemente paradoxais, já havia sido observada por diversos teóricos que se debruçaram sobre a obra. Vargas Llosa (1979, p. 113) a identifica como o sistema binário flaubertiano, nos quais eventos, personagens e ambientes se repetem, muitas vezes de modo idêntico: Charles viúvo duas vezes, os Bovary se mudam para dois vilarejos, Emma tem dois amantes, etc. Identifica ainda ou por oposição (capital/província, folhetins/realidade, castelo de Rodolfo/castelo de Vaubyessard, etc.). Enquanto Oehler (2004, p. 29) frisa que, nas obras de Flaubert, “(...) a composição contrapontística de sonho e realidade, (...) natureza e política, explica-se no momento em que a realidade se manifesta de maneira direta, sem camuflagem simbólica”. As análises convergem para a mesma visão - o universo ficcional flaubertiano, moldado em torno de dualidades e até mesmo de contradições -, acaba por formar um microcosmo quase completo, cuja totalidade é moldada por tais elementos que, à força de paradoxais, justapõem-se, aproximando-o da recriação da chamada realidade empírica.

Entretanto, tal recriação por meio da estilística flaubertiana não é o eixo central das reflexões até aqui propostas e, sim, como este universo construído no interior do enredo de *Madame Bovary* se relaciona com ligações sociais complexas, ainda que ficcionais. Ligações que, além de objetivarem manter a coesão social, o fazem através de certa violência. Na ótica de Žižek (2008b) esta violência “fundadora” não se baseia em atos extraordinários que desarmonizam a vida cotidiana estável, mas ao contrário, é uma violência encoberta, normalizada em nossa percepção, que funda e que ajuda a sustentar tal estabilidade e tal coesão, compondo justamente o nosso horizonte do cotidiano.

Anteriormente, foi observado como o universo de Emma seria desprovido de consistência ideológica e material, fenômeno que Žižek (2003, p. 30-31) identificou como essencialmente relacionado à chamada paixão pelo Real, cuja ocorrência seria mais evidente no século XX, por causa da artificialização social desencadeada pelo capitalismo.

Considerando as proposições de Sousa Santos (1996, p. 73-75) sobre o século XIX como o período em que o capital liberal começa a se desenvolver, e as suas consequências no projeto moderno da época - a ciência subserviente ao mercado, a separação entre a arte e a vida, o conceito de comunidade dissolvido em interesses individuais, etc. -, torna-se possível transportar este vazio social ao contexto histórico e cultural de *Madame Bovary*.

É por meio da paixão pelo Real, uma das consequências deste vazio, que Emma tenta questionar, nem sempre conscientemente, a inércia do microcosmo em que vive. Porém, ela não se encaixa no estereótipo da protagonista completamente resistente às forças sociais; pelo contrário, ela é a anti-heroína cujos desejos de fuga da mediocridade burguesa convivem com a conformidade a tal ideologia. Seja ainda na adolescência, interna em um convento, ou já na vida adulta, Emma tenta se adequar ao padrão social que lhe envolve, por resignação ou certa ânsia de pertencimento. “Viram-na tomar a peito seus cuidados domésticos, voltar à igreja regularmente e vigiar a criada com mais severidade. Retirou Berta da casa da ama”. (FLAUBERT, 1981, p. 82). Mas as empreitadas sobre esta adequação nunca têm sucesso, resultando no seu suicídio; como observado anteriormente, a *passage à l’acte* que sinaliza ao Outro e ao Simbólico o fracasso em se amoldar à estabilidade social de seu tempo.

Emma sofre certa violência para se enquadrar nesta estabilidade, mesmo que essa seja carente de consistência, tal qual a sua paixão pelo Real tentou sinalizar. “(...) e era preciso continuar a sorrir, ouvir repetir que ela [Emma] era feliz, simulá-lo que o era, deixá-lo [Charles] crer!” (FLAUBERT, 1981, p. 84). Contudo, esta violência, segundo Žižek em *Violence: Six sideways reflections*²⁴ (2008b), sustenta o ideário vigente, inaugurando as regras que nortearão a suposta harmonia necessária para o funcionamento do espaço simbólico.

Para o filósofo esloveno, a visão da violência como atos que interrompem a normalidade da vida cotidiana já é puramente ideológica. É necessário que se considere a

²⁴ *Violência: Seis reflexões laterais*. Em português, a obra foi traduzida como *Violência: Seis notas à margem*. Lisboa: Relógio D’Água, 2009. (T. da A.)

violência visível - também denominada de subjetiva -, como a manifestação menos concreta de atos violentos, chamados de objetivos.

(...) subjective violence is experienced such against as the background of a non-violent level. It is seen as a perturbation to this “normal”, peaceful state of things. However, objective violence is invisible since it sustains the very zero-level standard against which we perceive something as subjectively violent²⁵. (ŽIŽEK, 2008b, p. 2).

A violência objetiva é então inseparável daquela subjetiva, sendo a principal diferença a forma como ambas se manifestam. Enquanto a primeira é sub-reptícia e sutil, que trafega principalmente nos bastidores, a segunda se baseia nos conflitos mais tangíveis e provocados por agentes externos - assassinatos, estupros, atentados terroristas, etc. O aspecto para o qual Žižek (2008b) chama a atenção é a importância excessiva atribuída à violência subjetiva, como se essa irrompesse no espaço simbólico aleatória ou acidentalmente, sendo a sua face oculta ignorada. Haveria então um “triumvirato da violência” cuja face subjetiva seria a mais identificável, sustentada por outras duas representações da face objetiva, uma apoiada pela linguagem e a outra, que se movimenta de forma sistêmica por trás dos sistemas econômicos e políticos (ŽIŽEK, 2008b, p. 1-2). Tal triumvirato funcionaria de modo dependente entre si, em constante reciprocidade.

A violência objetiva baseada na linguagem seria a homogeneização do conjunto de imagens, símbolos e atitudes que moldam o Simbólico. Isto é, baseada no conceito laciano de *capitonê*, o ponto do Significante Mestre que condensa a linguagem em um determinado significado, fornecendo ao discurso o estatuto de lei e criando relações assimétricas no interior do Simbólico, como explicaria a teoria dos discursos já apresentada anteriormente. A violência seria inerente ao próprio funcionamento da linguagem, ao retirar um nome do seu

² A violência subjetiva é vivenciada como se estivesse contra o pano de fundo de um nível não-violento. Se parece como uma perturbação deste estado “normal” e pacífico das coisas. No entanto, a violência objetiva é invisível uma vez que sustenta o padrão nível-zero contra o qual percebemos algo como subjetivamente violento. (T. da A.)

espaço original e simplificá-lo, reduzi-lo a um conceito específico. Um exemplo disso é a apropriação da palavra “ouro”; que geralmente é extraída do seu significado genuíno (“metal”) para ser inserida no contexto abstrato de riqueza ou poder, pouco referente ao significado externo ou à origem do ouro. (ŽIŽEK, 2008b, p. 61). O teórico esloveno enfatiza ainda mais tal caráter da linguagem como divisora social e política, pelo fato de ela inserir os códigos da lei simbólica e impulsionar o excesso que move o desejo dos sujeitos, desejo por vezes incontável e por isso, violento. Ataques xenófobos e racistas não seriam direcionados a indivíduos ou grupos empíricos, mas ao conjunto de imagens e atitudes organizado pelo Significante Mestre. (ŽIŽEK, 2008b, p. 64-67).

A violência objetiva sistêmica ocorre na base das movimentações econômicas e políticas, e recebe esta denominação justamente por ser impessoal, sub-reptícia. (ŽIŽEK, 2008b, p. 12-13). Contextualizando-a ao capitalismo liberal, Žižek (2008b) retoma Marx ao observar os processos anônimos e espectrais da especulação financeira que acabam por afetar a realidade social.

One can experience this gap in a palpable way when one visits a country where life is obviously in shambles. We see a lot of ecological decay and human misery. However, the economist’s report that one reads afterwards inform us that the country’s economic situation is “financially sound” – reality doesn’t matter, what matters is the situation of capital²⁶... (ŽIŽEK, 2008b, p. 13).

A movimentação quase metafísica do capital não surge das contradições na vida social e material; ao contrário, é a primeira que se consolida como a porta de entrada para a segunda, tal qual Marx relatou séculos antes. (ŽIŽEK, 2008b, p. 12). A violência objetiva sistêmica do capitalismo se apoiaria ideologicamente na divisão entre o seu funcionamento supostamente

³ Pode-se experimentar este hiato de uma forma palpável quando visita-se um país onde a vida está, obviamente, em frangalhos. Vemos muita decadência ecológica e miséria humana. No entanto, o relatório do economista que se lê em seguida nos informa que a situação econômica do país é “financeiramente saudável” – a realidade não importa, o que importa é a situação do capital. (T. da A.)

autônomo e a sua influência na realidade empírica, para que tal violência seja ignorada e esconda a sua face subjetiva. Žižek (2008b, p. 14-15) enfatiza esta dicotomia ao apontar para o fato de que, nos debates sobre os regimes de esquerda, a violência subjetiva dos mesmos é imediatamente lembrada (*gulags*, expurgações, etc.), e a sua violência objetiva, inspirada ideologicamente por agentes reconhecidos (*O Manifesto Comunista*, as teorias de Rousseau, etc.), enquanto os atos violentos concretos do capitalismo são atribuídos a processos aleatórios, impessoais, não planejados. A mesma visão metafísica associada às transações financeiras.

O teatro de sombras no qual a violência se apoia estaria na constituição do tecido social, ou conforme a terminologia do materialismo lacaniano, na constituição do espaço simbólico. Žižek (2010) se aprofunda sobre a formação do Simbólico, que se dá por meio de códigos permanentemente construídos na vida social, em vez de um espaço previamente existente, onde os indivíduos adentram e passam a seguir as suas regras. Um dos pilares do Simbólico é o chamado gesto vazio, a interação social feita para ser rejeitada por aquele que a recebe. (ŽIŽEK, 2010, p. 21). O seu objetivo é a mera troca de significados para sustentar a normalidade, análogo à comunicação fática identificada pela Linguística. O oferecimento deste gesto deve ser previamente recusado para que a coesão social se mantenha, a exemplo das oferendas em determinadas civilizações.

O pertencimento a uma sociedade envolve um ponto paradoxal em que cada um de nós é obrigado a abraçar livremente, como resultado de nossa escolha, o que de todo modo nos é imposto (todos nós *devemos* amar nosso país, nossos pais, nossa religião). Esse paradoxo de querer (escolher livremente) o que é compulsório, de fingir (mantendo as aparências) que há uma livre escolha, embora efetivamente não haja, é estritamente codependente com a noção de um gesto simbólico vazio, (...). (ŽIŽEK, 2010, p. 21, grifo do autor).

O Simbólico seria erigido sobre uma violência mais invisível do que declarada, isto é, mais objetiva do que subjetiva. O gesto vazio demonstra não só que a linguagem é essencial para a construção do espaço simbólico, mas que pode ser igualmente violenta, pois invade o campo do outro (e também do Outro). A linguagem não tem como missão principal criar uma zona de entendimento mútuo entre os indivíduos. Pelo contrário, para estabelecer a lei simbólica, ela deve submetê-los às relações sociais pela coação e imposição, mesmo que implícitas. O Simbólico nasce e se mantém através da violência, e, frequentemente, em sua modalidade objetiva. As interações sociais no interior do Simbólico são verticalizadas, submetidas ao discurso do significante mestre, conforme a teoria dos quatro discursos anteriormente apresentada já mostrou.

The appearance of *égalité* is always discursively sustained by an asymmetric axis of master versus servant, of the bearer of university knowledge versus its object, of a pervert versus a hysteric, and so on. This, of course, runs against the predominant ideological approach to the topic of violence which understands it as “spontaneous”,²⁷ (...). (ŽIŽEK, 2008b, p. 62, grifo do autor).

No interior de *Madame Bovary*, identificar-se-iam a violência objetiva e a subjetiva, incluindo o seu “triumvirato” (além da puramente subjetiva, há as variações da objetiva; aquela como força sistêmica e aquela como linguagem). A violência objetiva seria a mais evidente, tendo em vista o peso que a crítica ao modo de vida burguês tem na obra. Os atos violentos invisíveis e endêmicos, constituintes do Simbólico, formariam o universo ficcional dos Bovary, embora tais atos também possam ser percebidos em sua face mais concreta. Inicialmente, os indícios de violência objetiva sistêmica no enredo serão aqui analisados para

²⁷ A aparência de igualdade é sempre discursivamente sustentada por um eixo assimétrico de mestre contra servo, de portador do conhecimento da universidade contra o seu objeto, de um perverso contra uma histérica, e assim por diante. Isto, é claro, vai contra a abordagem ideológica predominante sobre o tópico da violência que se entende como “espontânea”, (...). (T. da A.)

depois se passar para a sua face objetiva da linguagem, ainda que as três não possam ser vistas teoricamente como instâncias autônomas. A divisão será realizada apenas para fins didáticos.

3.1 O ESPECTRO NA JANELA: A VIOLÊNCIA OBJETIVA COMO CONVIDADO INVISÍVEL

Não haveria como distinguir um determinado ponto da narrativa onde a violência objetiva sistêmica começa. Muito antes de Emma entrar em cena, há a demonstração do panorama social e histórico no qual a protagonista se tornará a senhora Bovary. Tal demonstração é conduzida pela apresentação de Charles desde a infância, prosseguindo pelas suas origens familiares, fracasso nos estudos, etc. Mais do que um resquício do Romantismo, a investigação ampla sobre o passado dos personagens teria, em *Madame Bovary*, a provável função de lembrete sobre a “normalidade” e até modéstia do tema a ser abordado, os já célebres personagens e temas de menor nível social expondo o seu mal-estar em relação ao mundo, característica tão cara ao Realismo (AUERBACH, 1997, p. 437-438). Nestas condições, a violência sistêmica de sua época viria para o primeiro plano. Charles é o personagem que, de certa maneira, mais se deixa moldar por ela, em contraponto à futura esposa. Emma, enfim, tornaria-se a faceta mais subjetiva da violência no enredo, como será analisado mais adiante.

As próprias origens de Charles estariam então enraizadas na violência sistemática. O pai do personagem, descrito como ajudante de cirurgião que abandonou a profissão por se envolver em atos ilícitos, encontra a estabilidade financeira na união com uma herdeira. Após uma série de investimentos mal sucedidos, isola-se no casamento desgastado.

O sogro morreu deixando pouca coisa; [o Sr. Bovary] ficou indignado e montou fábrica, perdendo aí algum dinheiro; retirou-se por fim para o campo com o propósito de se desferrar. Mas, como entendia tanto de agricultura quanto de chita, montasse os cavalos ao invés de mandá-

los à lavoura, bebesse a sidra em lugar de vendê-la, comesse as melhores aves do quintal e lustrasse as botas com a banha dos porcos, não tardou a perceber que o melhor seria abandonar o negócio. (...). A esposa fora apaixonada por ele; amara-o servilmente. Mas com isso só conseguiu torná-lo mais arredo. Jovial, expansiva e carinhosa, ao envelhecer (como o vinho que, exposto ao ar, se transforma em vinagre) tornou-se mal-humorada, resmungona e nervosa. (FLAUBERT, 1981, p. 9-10).

Charles transita, desde a primeira infância, entre as expectativas paternas e maternas, correspondendo principalmente à segunda, ainda que de forma disfuncional. “(...) imprimiu [a mãe] na mente da criança todas as suas vaidades esparsas, desfeitas. Sonhava para ele com as mais altas posições, via-o grande, belo, espirituoso, engenheiro ou magistrado”. (FLAUBERT, 1981, p. 10). Poder-se-ia atribuir os fracassos de Charles na vida adulta às agruras emocionais dos pais. No entanto, o próprio texto evidencia a normalização da violência que adere ao pano de fundo histórico da narrativa. Em contrapartida às ansiedades da esposa, o pai de Charles minimiza a importância da educação formal do filho, baseando-se em um raciocínio utilitarista, ligado à lógica pequeno burguesa.

(...) o Sr. Bovary, pouco preocupado com as letras, dizia “que não valia a pena”. Teria dinheiro suficiente para sustentá-lo nas escolas do governo, e comprar-lhe um cargo ou empregá-lo no comércio? Além disso, “com desembaraço, um homem sempre triunfa na vida”. A mãe mordida os lábios e o pequeno vagabundeava pela aldeia. (FLAUBERT, 1981, p. 10).

A vida adulta de Charles continua a ser trespassada por este utilitarismo, como a sua instalação em Tostes após a conclusão do curso de Medicina, e o casamento arranjado com uma viúva supostamente rica. A sua união com Emma, embora espontânea, abre novo cenário de violência objetiva, acompanhando o leque maior de personagens e de acontecimentos que a reproduzem. A angústia permanente de Emma não indica ser exclusivamente psíquica, já que, assim como ocorre ao marido, o texto deixa pistas sobre a tensão que se move por trás do conceito de era moderna.

Em sua adolescência, Emma entrara em contato com o desnível social existente no seu cotidiano, como no dia de sua entrada no convento, ao se hospedar com o pai em uma pensão “(...) onde lhes serviram a ceia em pratos pintados que representavam a história da Srta. de La Vallière²⁸. As explicações das lendas (...) glorificavam a religião, (...) e as pompas da corte”. (FLAUBERT, 1981, p. 31). Já interna, ela mergulha nos álbuns de lembranças que as colegas ganharam de bailes que frequentavam antes da vida entre as religiosas. “Ema fitava, com os olhos deslumbrados, o nome dos autores, (...) condes ou viscondes, que haviam posto a assinatura no fim das composições”. (FLAUBERT, 1981, p. 33). Na metade do século XIX, período na qual a obra é ambientada, já se estabelecia a tensão entre as classes francesas que, até décadas atrás, haviam se unido nas revoluções. Os sucessivos golpes de Estado enfraqueceram os objetivos em comum entre camponeses, burgueses e o proletariado (esse já se consolidava graças à ascensão da burguesia industrial). A aristocracia, embora decadente, ainda ditava alguns costumes, especialmente no imaginário popular, como ilustram os romances históricos consumidos por Emma. Mas a futura senhora Bovary não se apropria desta tensão sócio-política de forma revolucionária ou consciente. A sua ânsia de pertencer a uma classe superior (e mais idealizada do que real) é lançada, ainda que de forma indefinida. Tal fratura entre diferentes níveis sociais, característica do Segundo Império, surge em *Madame Bovary* por meio de frestas no enredo, apresentando o panorama violento, onde a sociedade ali recriada ficcionalmente se estabelece, ou seja, os conflitos sociais na obra são um pano de fundo que, por sua vez, dá o tom da trajetória dos personagens; traço que se torna mais evidente ao longo do enredo.

O baile em Vaubyessard é um dos momentos mais ilustrativos da violência objetiva sistêmica, naturalizada no espaço simbólico. O texto destaca gradualmente a atmosfera onírica que Emma associa ao ambiente, sensação alinhada às suas leituras folhetinescas; mas

²⁸ Louise de La Baume le Blanc, duquesa de La Vallière, favorita do rei francês Luís XIV, retirou-se para um convento em 1674. (N. de Fúlvia M. L. Moretto. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Notas e tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Clássicos Abril, 2010).

simultaneamente há a sugestão de decadência desta aristocracia. “(...) os olhos de Emma voltavam-se sem cessar, involuntariamente, para aquele velho de lábios pendentes, como para alguma coisa extraordinária e majestosa. Vivera na corte e deitara-se em leito de rainhas!”. (FLAUBERT, 1981, p. 41-42). Um momento em especial revela tal violência, que, não por acaso, aciona com maior força o desconforto constante da protagonista.

Um criado, subindo a uma cadeira, quebrou duas vidraças; ao ruído dos vidros quebrados, a Sra. Bovary voltou a cabeça e viu no jardim, encostadas às janelas, caras de camponeses espiando. Vieram-lhe então à lembrança os Bertaux. Viu a quinta, o charco lodoso, seu pai de blusa sob as macieiras, e via-se a si própria, como outrora, desnatando o leite, com o dedo, nas terrinas da queijaria. (FLAUBERT, 1981, p. 43).

O ocorrido desperta em Emma a definição do seu mal-estar - o não pertencimento àquele ambiente aristocrático e o desejo em ser introduzida a ele (ainda assim consciência não adquirida ou contestada politicamente) -, embora o texto tenha sinalizado, implicitamente, o desgaste da classe em meio ao luxo. Entretanto, é a aristocracia idealizada, apresentada pelos folhetins e pelas demais imagens que circulavam durante a sua adolescência, que Emma aciona após a noite em Vaubyessard. “O seu coração era como eles [os sapatos do baile], o roçar da riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagarão”. (FLAUBERT, 1981, p. 46).

A exemplo da vidraça quebrada no baile que revela o olhar dos camponeses a um universo que só podem contemplar a distância, a narrativa descortina em diversos momentos tal violência objetiva sistemática, criando a tensão reprodutora de certa desigualdade. A cena mostraria, como um flagrante, o resquício da estrutura feudal que aparentemente ainda existia na sociedade francesa. A habilidade do autor residiria em enfatizar por vezes os atos violentos obscuros deste mundo material, mesmo que intermediados pelo olhar romantizado de Emma; além de ser um provável aceno ao leitor.

Consciente da analogia que as obras flaubertianas realizam entre a trajetória afetiva dos personagens e os eventos sócio-políticos do Segundo Império, Oehler (2004, p. 15-16) detecta o embaraço de Emma em relação aos artefatos representativos da ascensão burguesa, como a fotografia. A sua ligação ridícula ou amarga com o registro de imagens, marcante em algumas passagens da obra, traduziria o seu-mal estar com o ideário burguês de família, de reprodução (sexual e técnica) e de lucro, ideário embutido no ato de fotografar, que à época, já se tornava um negócio e uma forma de eternizar as imagens dos familiares (OEHLE, 2004, p. 228-230). Por exemplo, a foto que Charles quer lhe oferecer como lembrança sentimental, cujo vazío do texto sugere que será desprezada. “Carlos pediu-lhe [a Léon] que visse pessoalmente, em Ruão, o preço dum daguerreótipo; era uma surpresa sentimental que ele guardava para sua mulher, (...) o seu retrato, de casaca”. (FLAUBERT, 1981, p. 90). Ou a análise pouco elogiosa que Rodolfo faz de um retrato da amante. “Perto dele, estava a miniatura de Ema. (...) a toailete pareceu-lhe pretensiosa, o olhar afetado, de efeito lastimoso”. (FLAUBERT, 1981, p. 151). Enquanto Charles descobre os adultérios da já falecida esposa por meio de cartas e fotos. “O retrato de Rodolfo quase lhe saltou à cara, no meio de cartas de amor amarrotadas”. (FLAUBERT, 1981, p. 257).

A descoberta do adultério se configuraria também como uma fresta no enredo que exhibe a violência objetiva. Ambos os amantes, Léon e Rodolfo, reencontram Charles após a morte de Emma, porém, em ocasiões diferentes. O contato do primeiro ocorre indiretamente, através do convite de seu casamento enviado pela mãe, que destaca o seu cargo de tabelião. O segundo vê o viúvo por acaso, quando esse já está arruinado e consciente das aventuras de Emma. A diferença entre o amante e o viúvo não aparece no texto pelas características de virilidade ou inteligência, mas econômica.

Um dia que Carlos foi à feira de Argueil para vender o cavalo — último recurso —, encontrou Rodolfo. Mal se viram, empalideceram.

(...) *O outro continuava a falar de cultura, de gado, de estrumes, tapando com frases banais todos os interstícios onde pudesse caber uma alusão.* (FLAUBERT, 1981, p. 258, grifos meus).

Assim como a última aparição de Léon se dá pelo estabelecimento de sua identidade burguesa, que vinha sendo construída ao longo da narrativa, o desfecho de Rodolfo cristaliza a sua imagem de homem rico, diante de um Charles cujo luto não se separa mais da ruína financeira. Os dois antigos amantes de Emma surgiriam para consolidar os movimentos sócio-políticos que apareciam às vezes sutilmente em *Madame Bovary*, mas que foram postos a nu à medida que o desfecho da obra se aproximava. Não por acaso os parágrafos finais revelam que a órfã Berta Bovary foi enviada para trabalhar em uma tecelagem. A violência objetiva, tal qual lembra Žižek (2008b), é fundadora das demais situações violentas, em uma espécie de jogo de tabuleiro, cujas peças visíveis são manipuladas por movimentos mais complexos. “We’re talking here of the violence inherent in a system: not only direct physical violence, but also the more subtle forms of coercion that sustain relations of domination and exploitation, including the threat of violence²⁹”. (ŽIŽEK, 2008b, p. 9).

Rodolfo seria, por sua vez, um dos personagens condutores de certa violência objetiva. Desde a sua primeira aparição na obra, supõe-se que a sua origem não seria pequeno burguesa. É proprietário de um castelo, frequenta bailes, tem numerosas amantes, pratica a caça e a cavalaria. Aos olhos de Emma, ele se assemelha aos nobres de Vaubyessard ou aos heróis folhetinescos; imagem da qual o amante tira proveito para manter a aventura amorosa. Contudo, Rodolfo não porta nenhum título aristocrático (é conhecido apenas como Rodolfo Boulanger), e a origem da sua fortuna é vagamente citada. “La Huchette era, (...) uma propriedade perto de Yonville, cujo castelo ele acabara de comprar, com duas granjas que ele próprio cultivava sem muito esforço. (...) passava por ter 15 000 libras de renda, no mínimo”.

²⁹ Estamos falando aqui da violência inerente em um sistema: não só a violência física direta, mas também as mais sutis formas de coerção que sustentam relações de dominação e exploração, incluindo a ameaça de violência. (T. da A.)

(FLAUBERT, 1981, p. 98). O personagem é um híbrido de aristocrata e burguês, que mantém a sua origem enigmática até o fim da narrativa. Considerando que a maioria dos personagens da obra tem o seu passado praticamente radiografado pelo narrador, o resumo do modo de vida de Rodolfo em poucas linhas é difícil de ser ignorado.

A exemplo do que faz com outros personagens, o texto flaubertiano deixa entrever, pelo já citado duplo movimento da narrativa, o cenário menos óbvio, e não raro, menos agradável que move estes mesmos personagens. A relação entre Rodolfo e Emma, baseada no erotismo, não prescinde do viés financeiro, embora esse se apresente de modo obscuro. No planejamento da fuga de ambos, é sugerida a influência que o personagem teria em facilitar a burocracia da empreitada. “Rodolfo teria reservado lugares, tirado passaportes e escrito mesmo a Paris a fim de obter transporte completo até Marselha, (...)”. (FLAUBERT, 1981, p. 148). Demais vestígios do prestígio social e político do personagem são rastreados pelo texto. Na feira agrícola de Yonville, Rodolfo circula com desenvoltura, sem passar despercebido pelas autoridades.

Entretanto, entre as duas alas, avançavam homens de passo pesado, examinando os animais e trocando palavras em voz baixa. Um deles, que parecia mais importante, tomava, sem se deter, algumas anotações num caderno. Era o presidente do júri, o Sr. Derozerays de la Panville. Assim que viu Rodolfo, aproximou-se vivamente e disse, num sorriso amável: — Como, Sr. Boulanger? O senhor nos deixa? (...) E, embora caçoando do comício, Rodolfo exibia seu cartão azul ao guarda, para poder circular mais à vontade. (FLAUBERT, 1981, p. 105).

As suas roupas, acessórios, decoração do castelo e hábitos, confirmam a sua riqueza, sem, no entanto, citar mais detalhadamente a fonte da mesma - o personagem adquiriu La Huchette graças ao lucro de suas duas granjas, entretanto, essa seria a sua única fonte de sustento? A frase “passava por ter 15 000 libras de renda” é especulativa, sem impor certeza quanto ao real tamanho de seu patrimônio -, além de deixar implícito que Rodolfo forjaria tal

quantia para se apresentar à sociedade. A fortuna e o prestígio do personagem comporiam o mundo Simbólico existente na obra, estariam na base do universo percebido como harmonioso; afinal, a origem concreta da sua renda não é questionada, seja pelos demais personagens, seja pelo narrador. Todavia, o vazio do texto a esse respeito daria margem à presença da violência objetiva sistêmica, sugerindo que o modo de vida do personagem existiria por se manter em um sistema coercitivo, talvez herdeiro do feudalismo. “Rodolfo, *aristocrata, agricultor*, ranço feudal, (...)”. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 119, grifos meus). Essa descrição já demonstra o seu perfil paradoxal; ligado à terra não como proprietário ou fazendeiro, mas simultaneamente, membro da nobreza.

O desabafo furioso de Emma para Rodolfo, momentos finais antes de seu suicídio, constrói parcialmente a imagem do personagem, curiosamente, baseado em suas façanhas econômicas e não como amante. “E depois, quando volto a vê-lo, a ele, que é rico, feliz, livre! Para lhe implorar um auxílio que qualquer me prestaria, (...) ele me repele, por que isso lhe custava 3 000 francos!”. (FLAUBERT, 1981, p. 232). A enumeração dos seus bens durante a discussão, feita por Emma, desnudaria ainda mais o aspecto violento e excessivo da riqueza de Rodolfo. “Porque és muito comodista, vives bem, tens um castelo, quintas, matas; fazes caçadas de corrida, fazes viagens a Paris...”. (FLAUBERT, 1981, p. 232).

Paralelo a Rodolfo, outro personagem transitaria no contexto da violência objetiva sistêmica, embora mais explicitamente. L’Heureux, comerciante e agiota, é uma das pedras de toque da ruína de Emma, detectando e alimentando o seu impulso consumista até o endividamento completo. A sua presença no enredo aumenta de acordo com a também crescente flutuação dos prazeres e frustrações de Emma, que os expressa pela aquisição de mercadorias. Ele é a ponte entre as novidades de consumo das capitais e Yonville, correspondendo, de certo modo, à visão idealizada que não apenas a senhora Bovary, mas muitos outros personagens têm da vida urbana. Em uma época em que a publicidade ainda

engatinhava, L'Heureux é o portador das facilidades, muitas vezes descartáveis, trazidas pela modernidade; complementando as fantasias de Emma acerca deste período, mesmo que ela não consiga compreendê-lo ou nominá-lo.

Cem anos antes que os seus congêneres de carne e osso, Ema Bovary, num povoadinho normando, tenta opor-se a uma insuficiência vital adquirindo coisas, acudindo aos produtos industriais em busca da ajuda que os homens não lhe podem dar. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 108).

3.2 A OFERTA DO DIA: A VIOLÊNCIA COMO CAPITAL

Assim como ocorre a Rodolfo, o passado de L'Heureux não é esclarecido. “Ignorava-se o que tinha sido outrora: moço de recados, diziam uns; banqueiro em Routot, segundo outros”. (FLAUBERT, 1981, p. 80). Contudo, não é um personagem complexo; pelo contrário, a sua função na narrativa e a sua personalidade são bem demarcadas desde o princípio, beirando o estereótipo. É o típico comerciante astuto e ganancioso, que sabe se adaptar às situações para tirar proveito delas. “Cheio de medidas, conservava a espinha dorsal sempre em meia curvatura, na posição de quem cumprimenta ou convida”. (FLAUBERT, 1981, p. 80). À certa altura da narrativa, as suas intenções em relação aos Bovary se manifestam diretamente, por ocasião do empréstimo que Charles, aflito com uma das crises nervosas da esposa, lhe pede.

E ele [L'Heureux] esperava que o negócio não ficasse aí, que não se pudessem pagar as letras, que fossem renovadas, e que seu pobre dinheiro, tendo engordado em casa do médico, como numa casa de saúde, se tornasse um dia consideravelmente mais gordo e volumoso, para fazer estalar o saco. (FLAUBERT, 1981, p. 158).

Os Bovary não são os únicos alvos de L'Heureux. A pequena Yonville gradualmente se torna o seu balcão de negócios. Em meio ao consumismo furioso de Emma, há brechas no texto que sugerem o envolvimento de outros habitantes do vilarejo com as transações do comerciante, com consequências também funestas. Tellier, o dono de uma das estalagens locais, personagem que inicia a narrativa sendo comerciante bem-sucedido, a ponto de ameaçar a concorrência e, através das promissórias, abre falência.

Encostado à parede e coberto de muitos retalhos de cassa, entrevia-se um cofre-forte, mas de tais dimensões, que devia por força conter outras coisas além de dinheiro. Com efeito, L'Heureux emprestava sob penhores, e ali era que guardava o colar de ouro da Sra. Bovary, juntamente com os brincos do pobre tio Tellier, o qual, por fim, constrangido a vender, tomara em Quincampoix uma pobre mercearia, onde morria do seu catarro, no meio das velas de sebo, menos amarelas que a sua cara. (FLAUBERT, 1981, p. 213).

A especulação que se desenrola em Yonville se tornaria o retrato da movimentação financeira cujos vultos começavam a ser percebidos com a ascensão da burguesia industrial e comercial, agora apolítica, voltada ao lucro que se autodestrói e se renova, característica central do capitalismo que aqui começava a ser global, virtualizado. L'Heureux, travestido de pequeno comerciante provinciano, encerra em si a figura do negociante predatório, outrora associado à metrópole. O seu poder reside na manipulação de dinheiro simbólico, virtual — juros, letras, assinaturas. No isolamento da província, o capital liberal também marca presença, agindo violentamente nos bastidores e, dessa maneira, consolidando a ordem social vista como harmoniosa ou normal. Passadas a derrocada dos Bovary e o suicídio de Emma, Yonville retoma rapidamente o seu cotidiano, e não é por acaso que o texto enfatiza a estabilidade/prosperidade econômica dos moradores.

(...) e [Charles] visitava a Sra. Lefrançois, para poder falar dela [Emma]. Mas a estalajadeira só lhe dava atenção com um ouvido, pois também tinha, como ele, as suas preocupações, porque o Sr.

L'Heureux acabara de estabelecer as “Favoritas do Comércio” e Hivert, que gozava de uma grande reputação nos transportes, exigia aumento de ordenado e ameaçava passar-se “para a concorrência”. (FLAUBERT, 1981, p. 258).

A fama e a prosperidade almejadas por Homais são conquistadas no mesmo período, sendo apresentadas intercaladamente à ruína de Charles. O farmacêutico e o médico se estabeleceriam, a esta altura, como forças opostas cujas movimentações contribuem para a normalização do cenário violento sistêmico, antes levemente abalado por Emma. Há no texto a onipresente e irônica sugestão de que o colapso dos Bovary seria necessário para restaurar a ordem (disfuncional) daquela pequena sociedade. A constante atividade do personagem, pendendo cada vez mais para a ambição política - ele chega a ser condecorado -, engolfaria o universo mais moroso de Charles, assim caracterizado não somente pela viuvez, mas perceptível desde o início do romance. As origens burguesas de Bovary, que antes fizeram parte da violência objetiva sistêmica do enredo, seriam destruídas por esses mesmos atos violentos, em um ciclo acelerado de renovação semelhante ao do capitalismo.

A busca quase obsessiva de Homais por prestígio remonta ao que, segundo Žižek (2008b, p. 6-7), é um dos pilares deste tipo de violência. O surgimento de causas humanitárias específicas, que ocupam espaço na mídia e nas instituições, para depois serem substituídas por outras, provoca um estado constante de urgência que mascara os atos violentos objetivos e sistematizados, isto é, aqueles que movem os atos violentos visíveis, específicos. Em *Madame Bovary*, Homais migra de uma causa social para outra, apoiado por uma pretensa conscientização, mas que reforça a violência travestida de estabilidade.

O sucesso animou-o; e desde então não houve por aqueles sítios um cão atropelado, um palheiro incendiado, uma mulher espancada, de que ele não desse logo parte ao público, sempre guiado pelo amor do progresso e pelo ódio aos padres. (...) Homais inclinou-se então para o poder. Prestou secretamente ao prefeito valiosos serviços durante as eleições. Vendeu-se enfim, prostituiu-se. (FLAUBERT, 1981, p. 254-257).

Tal cenário de violência objetiva se sustentaria no romance pelas ações, sustentadas, por sua vez, pela linguagem, seja pictórica, escrita ou discursiva. Essa última se refere aos vários discursos, conceituados por Lacan e que circulam socialmente, mantenedores da ordem vigente e, como já foi pontuado por Žižek (2008b); concretizariam uma das formas de expressão deste tipo de violência. O Simbólico surge a partir do momento em que o sujeito domina a palavra, inaugurando relações assimétricas de poder, cujo discurso do Mestre é o discurso primeiro, fundador. Parafraseando Lacan, Žižek (2008b, p. 62) destaca que o uso social da linguagem é irracional, baseia-se na imposição por vezes aleatória do Significante Mestre sobre os demais sujeitos discursivos.

Na violência praticada pela linguagem, não há equilíbrio, pois a própria imposição feita pela ascensão da palavra já é um excesso, um trauma necessário para a emergência do Simbólico. Dividir a violência como “boa” ou “má”, como “agressão aceitável” ou como “força mortal” que deve ser combatida, é então um recurso ideológico.

When we perceive something as an act of violence, we measure it by a presupposed standard of what the “normal” non-violent situation is – and the highest form of violence is the imposition of this standard with reference to which some events appear as “violent”. This is why language itself, the very medium of non-violence of actual recognition, involves unconditional violence³⁰. (ŽIŽEK, 2008b, p. 64-65).

O próprio espaço simbólico impõe forçosamente os padrões do que poderia ser considerado violento ou não, aspecto que é assegurado pela linguagem, nem sempre de forma verbal. Em *Madame Bovary*, o texto aciona um conjunto de linguagens que trafega entre os personagens, fortalecendo (ou questionando) os códigos do Simbólico erigido no interior da

³⁰ Quando percebemos algo como um ato de violência, o medimos a partir de uma norma pressuposta do que é a situação não-violenta “normal” – e a maior forma de violência é a imposição desta norma em referência a alguns eventos que aparecem como “violentos”. É por isso que a própria linguagem, o próprio meio de não-violência do verdadeiro reconhecimento, envolve violência incondicional (T. da A.).

narrativa. Quando fala-se em linguagem aqui, deve-se ter em mente a sua definição mais ampla, aquela que compõe o universo dos personagens e desencadeia as suas ocorrências no enredo, e não somente a linguagem formadora da estilística flaubertiana. Os discursos lacanianos do Mestre, da Universidade e da Histórica, que, como analisado em capítulos anteriores do presente trabalho, são expressos pelos personagens (o discurso do Mestre respaldado pela sogra de Emma e pelo padre, o da Universidade representado em Homais, etc.), e até mesmo pelo narrador (se identificaria ao discurso da Histórica por questionar o narrador parcial do Romantismo), convivem, neste universo, com outros tipos de linguagem.

3.3 DE OLHOS BEM ABERTOS: A VIOLÊNCIA COMO IMAGEM

A linguagem pictórica desempenha em *Madame Bovary* uma função essencial; é ela que desperta em Emma a definição do seu mal-estar com o espaço simbólico construído em torno do ideário burguês. - Por exemplo, as imagens aristocráticas desenhadas na louça da estalagem onde Emma se hospedou na adolescência, além das gravuras dos álbuns de lembranças das colegas, - uma das passagens mais fartamente descritivas da obra, cujo acúmulo de detalhes forma um quadro delirante. “(...) paisagens lívidas das regiões ditirâmbicas, que muitas vezes nos mostrais, ao mesmo tempo, palmeiras, pinheiros, tigres à direita, um leão à esquerda, minaretes tártaros no horizonte, (...)”. (FLAUBERT, 1981, p. 33). Depois de casada, são as ilustrações dos folhetins, o intercâmbio de fotografias entre ela e os amantes, e os retratos dos antepassados do marquês de Vaubyessard os desencadeadores de processos quase epifânicos. Todas estas imagens, apresentadas na narrativa com peso e textura, estruturariam não apenas o Simbólico onde Emma se insere, como também se somariam à violência objetiva sistêmica que permitiria a normalização da apatia burguesa.

A descrição de imagens na narrativa vai além da realizada sobre as gravuras que circulavam à época na imprensa e nos folhetins consumidos por Emma. Os objetos no enredo são descritos minuciosamente, tornando-se não só uma das principais marcas de estilo do autor normando, como também uma marca do painel sufocante do consumo desta nova burguesia, sensação que se reflete na escritura flaubertiana.

Ao toque de campainha, Teodoro, de colete vermelho, apareceu no vestíbulo; no mesmo instante abriu o portão familiarmente, como a uma pessoa conhecida, e conduziu-a [Emma] para a sala de jantar. Um amplo fogareiro de porcelana fazia ruídos por baixo de um cacto que enchia o vão; e, nas molduras de madeira negra, penduradas pelas paredes forradas de papel imitando carvalho, via-se a *Esmeralda* de Steuben e a *Putifar* de Schopin. A mesa servida, dois rescaldos de prata, os puxadores das portas de cristal, o assoalho e os móveis, tudo reluzia com um asseio meticuloso, britânico; as vidraças eram enfeitadas, a cada canto, com vidros de cor. — Aqui está uma sala de jantar — pensou Ema — como eu desejava ter. (FLAUBERT, 1981, p. 224, grifos do autor).

Escritura denominada por Carolina Augusto Messias (2009, p. 136) como *la pensée meublée*³¹, - que marca a acumulação material presente na obra e confunde os personagens às mercadorias, - revelaria um traço estilístico de apego burguês aos objetos. Através de recursos linguísticos que colocam no mesmo nível a voz do narrador e a voz do personagem nos momentos epifânicos provocados não só pelas imagens, como também pelos objetos, ocorre o surgimento de uma “escrita da alucinação” (MESSIAS, 2009, p. 131), pois “(...) No caso de Flaubert, a alucinação parte do objeto, mas não se restringe a ele, o narrador cria breves histórias em torno da lembrança, [de algum personagem ou situação]”. (MESSIAS, 2009, p. 140). Voltando-se brevemente para a relação entre autor e texto, nem mesmo o romancista normando estaria livre da ansiedade material de sua época, embora ele renegasse a sua origem social, criando, como diz Oehler (2004, p. 40), a “estética antiburguesa”, cuja heroína anacrônica seria a característica mais evidente.

³¹ Em tradução literal, “o pensamento cheio de mobílias/mobiliado” (T. da A.)

Em termos de expressão gramatical de tal estética, Proust (1993) foi quem melhor conseguiu traduzir os caminhos percorridos por Flaubert para materializar as suas vozes narrativas. Por meio do que o autor de *Em busca do tempo perdido* chama de “o subjetivismo de Flaubert” - expresso pelo emprego incomum da sintaxe, especialmente dos tempos verbais, dos advérbios e das preposições - é conferido aos objetos do enredo um status humanizado (PROUST, 1993, p. 117). Os verbos imperfeitos, por exemplo, prolongam ações dos personagens e dos seres inanimados, enquanto os perfeitos indicam a mudança de estado dos mesmos; mas tal passagem não raro é feita por verbos no particípio presente, para indicar o momento ou o modo como a ação é realizada. (PROUST, 1993, p. 117-118). Mudança que se produz sutilmente, sem que o leitor perceba (semelhante à modificação de perspectiva do narrador onisciente, invisível e filósofo). As cenas do baile do marquês são as mais significativas ao dotarem os objetos de ações humanizadas.

Ema *fez* sua toailete com a meticolosa consciência de uma atriz na noite de estréia. *Ajeitou* o penteado de acordo com as recomendações do cabeleireiro, e *vestiu* o seu vestido de lã fina *estendido* em cima da cama. (...) Na fila das senhoras sentadas, *agitavam-se* os leques, os buquês *ocultavam* o sorriso e frascos com tampas de ouro *volteavam* em mãos entreabertas, cujas luvas brancas *marcavam* a forma das unhas e *apertavam* a carne nos pulsos. (FLAUBERT, 1981, p. 42, grifos meus).

Ainda que se refira na maioria das vezes à outra obra flaubertiana, *A educação sentimental*, Proust consegue traçar uma espécie de genética da estilística do escritor normando, oferecendo um olhar mais apurado sobre a sua escritura que resumiria as ânsias da modernidade obliterada pelo consumo, pela desilusão política e pelo esvaziamento subjetivo. Panorama que poderia se adequar à *Madame Bovary*.

(...) dans *L'Éducation sentimentale*, la révolution est accomplie: ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, (...) Notons en passant que cette activité des

choses, des bêtes, puisqu'elles sont le sujet des phrases (au lieu que ce sujet soit des hommes), oblige à une grande variété des verbes³². (PROUST, 1993, p. 117-118).

A relação incomum de Emma com a imagética e com os bens de consumo - representantes do universo a qual ela almeja pertencer -, desmascararia a impossibilidade de realização material de tal universo. A ascensão burguesa ofereceu aos sujeitos a ilusão de domínio total sobre a própria vida, domínio que se realizaria especialmente pelo viés financeiro. No entanto, as movimentações soberanas do capital, que surgem no texto como acaso ou destino, minam esse sentimento de autonomia. “Em *Madame Bovary*, a força das coisas suplanta os seres humanos, (...) uma modernidade na qual a subjetividade será progressivamente invadida pela lógica do capitalismo, (...)”. (MANFRINI, 2012, p. 18-19). O fracasso de Emma estaria no seu hiato entre desejo de autonomia/ascensão por meio do consumo (de mercadorias, de imagens, etc.) e a materialização deste desejo.

A linguagem pictórica ajuda a erigir o Simbólico, mas por ser a representação deste, ela forma igualmente as imagens fantasísticas que, por seu turno, alimentarão os conflitos próprios das relações sociais. “Reality in itself, in its stupid existence, is never intolerable: it is language, it is symbolization, which makes it such³³”. (ŽIŽEK, 2008b, p. 67). No contexto contemporâneo, Žižek (2008b, p. 58-59) cita os protestos da comunidade muçulmana contra a caricatura do profeta Maomé publicada em um jornal dinamarquês como exemplo de conflito provocado pelas representações da ordem simbólica. Os muçulmanos não protestaram por causa da caricatura em si, mas sim pelo conjunto de imagens que moldam a noção que eles construíram sobre o Ocidente (hedonismo, consumismo, heresia, etc.). Não ocorreria o mesmo a Emma? A violência em seu meio se dá, em parte, pela simbolização das imagens e

³² Em *A Educação sentimental*, a revolução é feita: o que em até Flaubert era ação torna-se impressão. As coisas têm tanta vida quanto os homens, (...) Notemos, por sinal, que esta atividade das coisas, dos animais, já que são o assunto das frases (em vez de esse assunto serem os homens), obriga a uma grande variedade de verbos. (T. da A.)

³³ “A realidade em si, em sua estúpida existência, nunca é intolerável: é a linguagem, a simbolização, que a torna assim”. (T. da A.)

objetos à sua volta, isto é, pela conversão de linguagem pictórica à linguagem do Simbólico (incluindo as expectativas sociais em torno de tais imagens e objetos). A “escrita da alucinação” flaubertiana não seria uma maneira de expressar essa violência?

Muitas vezes, depois de Carlos sair, Ema tirava do armário, entre a roupa onde a deixara, a charuteira de seda verde [que encontrou na saída do baile em Vaubyessard]. (...) À quem pertenceria?... Ao visconde [do baile]. Era talvez presente da amante. Fora bordada nalgum bastidor de jacarandá, trabalho de muitas horas, sobre o qual tinham pendido os cabelos da pensativa bordadeira. (...) Depois, numa madrugada, o visconde levava-a [a amante] consigo. O que teriam conversado, enquanto ele se conservava junto dos fogões majestosos, entre os vasos de flores e os relógios Pompadour? (...). [Emma] Comprou um mapa de Paris, e com o dedo, percorria a capital. Subia os bulevares, parava em todas as esquinas, entre as linhas das ruas, e diante dos quadrados brancos que representavam as casas. Os olhos se fatigavam, afinal; fechava então as pálpebras e via, nas trevas, torcerem-se com o vento os bicos de gás, ouvia o ruído dos estribos das caleças dobrando-se diante do peristilo dos teatros. (FLAUBERT, 1981, p. 47).

Às vozes do enredo formadas pela linguagem pictórica e por três discursos lacanianos, une-se a linguagem escrita. As notícias nos jornais, os folhetins, as cartas, as promissórias, enfim, os materiais impressos ou manuscritos que permeiam *Madame Bovary*, teriam a mesma função das demais linguagens; estabelecer a lei simbólica e, por extensão, o cenário de violência objetiva. Vargas Llosa (1979, p. 116-117) transporta a comunicação escrita realizada na obra para o conceito de mundo binário flaubertiano, no qual dois universos distintos, a realidade e a fantasia (ambos pertencentes ao universo fictício do enredo), chocam-se para assim extraírem a força dramática da narrativa.

A correspondência, o jornalismo, os livros são em *Madame Bovary* agentes desrealizadores. Se nos fiássemos apenas no que os romances, a imprensa ou as cartas dizem, teríamos da realidade fictícia uma versão falaz; conheceríamos certos acontecimentos, não como efetivamente aconteceram, senão como os personagens acreditam ou querem fazer acreditar que aconteceram. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 116).

A palavra escrita teria, na trajetória de Emma, papel tão catalisador quanto as imagens e os discursos verbais. A sua identidade fraturada, dividida entre o sonho e a vida material, seria desencadeada pela leitura de romances na adolescência, a imprensa forneceria a manutenção do cenário violento na narrativa; cenário que preserva o pano de fundo tido como rotineiro e organizado. As imprecações de Homais no jornal da região, inicialmente inofensivas, tornam-se cada vez mais contundentes, defensoras de uma ordem social restrita. Primeiro a burguesa e depois, a aristocrática. “[Homais] Chegou mesmo a dirigir ao soberano um requerimento, (...) chamava-lhe ‘nosso bom rei’, comparava-o a Henrique IV”. (FLAUBERT, 1981, p. 257).

Não por acaso a linguagem escrita seria fonte de grandes preocupações em *Madame Bovary*. Desde o tabu acerca da influência dos folhetins até o anúncio da falência dos Bovary, anunciada por um cartaz na praça de Yonville. As cartas trocadas entre os personagens, além de provocarem reviravoltas no enredo, dimensionariam o alcance da violência objetiva sistematizada que permearia o universo da obra. Recém-casada, Emma é descrita como uma dona de casa cuidadosa, que “Mandava aos doentes [de Charles] as contas das visitas, em cartas muito bem escritas e que não tinham aspecto de fatura”. (FLAUBERT, 1981, p. 36). Já em dificuldades financeiras, essas cartas adquirem outra dimensão. “Então Ema expediu faturas à casa de dois ou três clientes (...) E tinha sempre o cuidado de acrescentar em *post scriptum*: ‘Não fale nisto a meu marido...’”. (FLAUBERT, 1981, p. 214).

3.4 POR LINHAS TORTAS: A VIOLÊNCIA COMO PALAVRA ESCRITA

Segundo Vargas Llosa (1979, p. 117), são os personagens com o hábito da leitura e da escrita os menos confiáveis em *Madame Bovary*, enquanto apenas os tolos, como Charles,

dizem a verdade. Preposição que reflete o funcionamento do Simbólico, que, por sua vez, depende da linguagem para se colocar em movimento. Quando apropriada pelos sujeitos, a linguagem, escrita ou verbal, fornece-lhes o hiato entre a identidade simbólica - aquela apresentada não só para a sociedade, mas também para o Outro - e a identidade psicológica (ŽIŽEK, 2010, p. 45). Adentrar o Simbólico significaria assumir títulos, gestos e palavras que colocam o sujeito em determinada posição no jogo social, como o juiz com as suas insígnias, o rei portando a sua coroa, etc. Sem tais recursos, ocorre o que Žižek (2010, p. 46-47) classifica como “castração simbólica”; o sujeito flagrado exatamente no hiato entre as suas identidades, pois os acessórios que conferem autoridade na identidade simbólica são apenas externos, podem ser retirados ou perdidos a qualquer momento, e por isso, elas “castram” o sujeito, o dividem.

A linguagem exerce papel fundamental na constituição da identidade simbólica, tanto quanto as insígnias exteriores. Além da influência do ato performativo da linguagem, que desdobra socialmente o status desta identidade em ações concretas - o juiz que declara “essa sessão está encerrada”, etc. - a palavra torna tal identidade simbólica e a sua castração ainda mais eficientes. “A castração (...) longe de ser o oposto de poder, ela é sinônimo de poder; ela é o que me dá poder”. (ŽIŽEK, 2010, p. 46-47). Desse modo, a lacuna identitária sofrida pelo sujeito fornece combustível para a manutenção do Simbólico em vez de inibi-lo. Mesmo sendo apanhado em plena castração, o sujeito continua a exercer a sua autoridade do seu título simbólico, e o faz de forma ainda mais enfática, afinal

quando um juiz fala, há de certo modo mais verdade em suas palavras (as palavras da instituição da lei) que na realidade direta da pessoa daquele juiz; se nos limitarmos ao que vemos, simplesmente não captamos o principal. (...) o que o cínico que acredita apenas em seus olhos não percebe é a eficiência da ficção simbólica, o modo como essa ficção estrutura nossa realidade. Um padre corrupto que prega sobre a virtude pode ser um hipócrita, mas se as pessoas dotam suas

palavras da autoridade da Igreja, isso pode incitá-las a praticar boas ações. (ŽIŽEK, 2010, p. 45-46).

A linguagem escrita não participaria igualmente deste processo? O texto de *Madame Bovary* não apresentaria, de certa forma, a castração simbólica dos personagens nos momentos de comunicação escrita que eles fazem entre si (através das cartas) ou para o seu meio social (os artigos de Homais na imprensa)? Apoiada nas variadas técnicas da estilística flaubertiana, o hiato causado pela castração é exposto no texto quase explicitamente, como se os personagens se dividissem em duas entidades distintas. A passagem em que Rodolfo redige a carta para Emma, rompendo o relacionamento às vésperas da fuga de ambos ilustra bem tal mecanismo. Ao mesmo tempo em que se justifica escrevendo uma longa e melancólica explicação, os pensamentos de Rodolfo, apresentados intercaladamente às frases no papel, revelam a sua verdadeira intenção - terminar sem remorsos uma relação que já não lhe era mais conveniente. Essa técnica narrativa preconizada por Flaubert, a qual Vargas Llosa (1979, p. 117) nomeia de “vasos comunicantes”, separa no universo do romance a realidade e a ilusão, e não raro, o vivido e o escrito. A mesma técnica empregada na passagem sobre o discurso proferido na feira agrícola enquanto Rodolfo se declara para Emma; as loas sobre a sociedade francesa apregoadas pelo presidente do júri existem sobretudo no papel.

O enredo de *Madame Bovary* é farto em referências sobre a participação da leitura e da escritura na composição do pano de fundo histórico, ultrapassando a função de engatilhar ações ou intrigas, como ocorria no Romantismo. A castração simbólica dos personagens, exposta pela linguagem escrita, exacerbaria as suas identidades compostas por elementos deste pano de fundo. A identidade, sob a concepção lacaniana, não seria uma espécie de jogo desmontável, e tampouco uma instância pós-ideológica, que poderia mudar conforme o bel-prazer do sujeito. Pelo contrário, segundo a aproximação entre Lacan e Althusser, como explicada por Žižek (2010), ela se ligaria ao painel mais amplo das vivências ideológicas estruturadoras do Simbólico.

Há uma verdade no jogo de palavras entre “histeria” e “história”: a identidade simbólica do sujeito é sempre historicamente determinada, dependente de um contexto ideológico específico. Estamos lidando aqui com o que Louis Althusser chamou de “interpelação ideológica”: a identidade simbólica conferida a nós é o resultado do modo como a ideologia dominante nos “interpela” – como cidadãos, democratas, cristãos. A histeria emerge quando um sujeito começa a questionar ou sentir desconforto com a sua identidade simbólica. (ŽIŽEK, 2010, p. 47).

A angústia de Emma é mais flagrante no momento em que, em meio a sua castração, ela se desloca da sua identidade simbólica (dona de casa, esposa de médico, etc.), que aciona o discurso questionador da Histórica e o manifesta de variados modos (sintomas, crises, adultérios, consumo desenfreado). A linguagem escrita também emoldura esse discurso, ora o acentuando, ora o amenizando. Um dos primeiros retornos de Emma à sua identidade simbólica se dá após ler uma carta enviada pelo pai e, no auge do seu relacionamento febril com Léon e com os folhetins, a sua paixão pelo Real se inflama ao redigir cartas apaixonadas ao amante mas sonhando com o herói folhetinesco idealizado, ou quando passa a noite envolvida em suas leituras “(...) e então ficava até de manhã lendo coisas extravagantes, (...) mirava as estrelas, ambiciosa de amores com um príncipe!”. (FLAUBERT, 1981, p. 215). A sua histeria faria parte da engrenagem histórica que movimenta o subsolo da narrativa; Emma perceberia, instintivamente, o quanto parte de sua identidade seria forjada pela interpelação ideológica de sua época, sendo a linguagem escrita, tal qual a imagética e a discursiva, estruturadoras deste subsolo violento, cuja violência subjetiva sofrida pelos Bovary seria a sua face mais visível.

A escritura é o maior refúgio das mentiras dos personagens, é a instância em que eles melhor conseguiram transformar a realidade em irreabilidade conforme as suas conveniências. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 117). Os artigos de Homais, a correspondência entre Emma e os amantes, os folhetins; naturalizariam, junto com outras formas de linguagem, a artificialidade

das relações sociais e a incoerência das mesmas, exacerbada pelas transformações do Segundo Império. Exemplo significativo desta naturalização que acena para o leitor seria a rápida aparição da fidalga decadente protegida pelo arcebispo e que trabalhava no convento onde Emma foi interna. Ela é quem introduz a futura senhora Bovary nas leituras de romances.

[A fidalga] Contava histórias, trazia novidades, levava recadinhos para fora e, em segredo, emprestava às mais crescidas algum romance que levava sempre no bolso do avental, e do qual ela própria devorava capítulos inteiros nas horas vagas. (...) Durante seis meses, aos quinze anos, Ema sujou as mãos no pó dos velhos gabinetes de leitura. Mais tarde, com Walter Scott, apaixonou-se por coisas históricas, sonhou com armários, salas de guarda e 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 peitoral e o queixo na mão, à espera de ver surgir do extremo horizonte algum cavaleiro de pluma branca, galopando num cavalo preto. (FLAUBERT, 1981, p. 32).

Considerado um produto tipicamente burguês, chama a atenção o fato de o formato romance ser aqui apreciado por uma aristocrata, ainda que decadente. Conhecida por, especialmente na França, ser apreciadora e incentivadora do Classicismo (cujo auge foi no século XVII) e praticamente a antítese da chamada estética moderna, iniciada na metade do século XVIII, sendo o romance o seu carro-chefe. A aristocracia já se encontrava enfraquecida pelas revoluções e, durante o Segundo Império, a sua separação em relação à burguesia estava cada vez mais nebulosa. A escolha do narrador em colocar uma aristocrata como a introdutora do romance para Emma mostraria o alcance da violência objetiva respaldada pela linguagem escrita. A velha fidalga lia os romances, especialmente os históricos, famosos por celebrarem a Idade Média, para recordar um passado de privilégios? Segundo Fehér (1972, p. 27-28), o romance histórico não revoluciona o gênero pelo aprofundamento da psicologia dos personagens ou pela inauguração de novos temas, porém, mostra a origem das instituições humanas e sociais.

A humanização do espaço humano, a transformação da sociedade de caráter natural em sociedade puramente social: eis a atmosfera dominante do romance histórico, que lhe possibilita este acréscimo efetivo, em relação à epopéia, quanto às impressões formais que desenvolve. (FEHÉR, 1972, p. 28).

O texto não responde tal questão sobre as intenções de leitora da fidalga. Mas essa passagem no enredo sinalizaria que, se até a aristocrata se serve da idealização da linguagem romanesca, haveria então a possibilidade de o “muro da linguagem” formador do Simbólico e, desse modo, violento (ŽIŽEK, 2008b), atingir o universo fictício de *Madame Bovary* em sua totalidade. A escritura e a leitura seriam, afinal, um tijolo a mais neste muro.

Transportando o desconforto histórico para a estrutura narrativa de *Madame Bovary*, o narrador flaubertiano, igualmente histericizado, assim o seria pela interferência dos antigos microcosmos históricos em seu microcosmo moderno. Como se manter narrando imparcialmente de acordo com as exigências estéticas da modernidade, se o subjetivismo romântico ainda o espreitava? A identidade simbólica como narrador realista se chocaria com a sua identidade direta (e oposta). As mudanças de registro deste narrador, identificadas por Vargas Llosa (1979), que ora o fazem descrever, ora narrar, ora emitir breves opiniões, demonstrariam o caráter histórico e ideológico de tal versatilidade.

Se *Madame Bovary* ajudaria a fundar o chamado romance moderno, o seu narrador teve grande participação na empreitada, não pela suposta imparcialidade, que se provaria falsa, porém, por esta variação de perspectiva, que flerta com a fotografia e com o ritmo de vida burguês, pautado pela renovação contínua. Como disse Fehér (1972, p. 17), as formas épicas resgatavam o passado, entretanto, o romance aponta para o futuro, guiado pela práxis aparentemente infinita e autônoma da produção capitalista. Embora Theodor Adorno (2003, p. 60-61) classifique o romance flaubertiano como tradicional, pela distância entre narrador e leitor (o primeiro apresenta o objeto narrado para que o segundo o vivencie), o teórico alemão classifica o romance moderno (a partir de Proust) pelo critério de eliminação ou de variação

de tal distância. “Agora ela [a distância] varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado (...) até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”. (ADORNO, 2003, p. 61). Esse aspecto não estaria presente na saga de Emma? O narrador onisciente que se torna filósofo, passando pela sua versão como narrador invisível, não mudaria a sua proximidade com o leitor e com a matéria fictícia segundo a intensa atividade imposta pela modernidade (pois o cinema ainda não havia sido inventado em 1857, mas outras tecnologias sim)? Afinal, os passos iniciais do narrador flaubertiano rumo ao distanciamento moderno em relação ao leitor e à ação, rumo à neutralidade de julgamento, etc., ainda estariam divididos com a distância fixa do romance tradicional. Tal divisão potencializaria o mal-estar do narrador em questão com a sua identidade, tornando-o histórico.

Um dos momentos no qual a fissura na identidade do narrador em *Madame Bovary* se evidencia é quando Emma, procurando a redenção através da religiosidade, não consegue progredir nas leituras recomendadas pelo cura Bournisien. Julgando a senhora Bovary como pouco inteligente e disciplinada para entendê-las, o narrador se funde à violência praticada pela linguagem (escrita) para, talvez, sinalizar a própria violência a qual ele próprio seria submetido.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A longa jornada de Emma Bovary pelos altos e baixos da modernidade europeia, representada por uma pequena cidade na província francesa, não estaria restrita a trajetória de apenas um personagem. Emma é o centro irradiador de grande parte das ações do enredo, além de ser uma espécie de esponja que absorve os impasses impostos pelo microcosmo onde está inserida. Nesta saga que parece, à primeira vista, ser tão individual, há elementos pavimentando o caminho rumo ao lado mais promissor, e ao mesmo tempo, mais obscuro da chamada modernidade, originária dos escombros da Idade Média, construída sobre os degraus do desenvolvimento material, das apoteoses científicas, da morte de Deus e da dissolução das instituições, cujo período que abarca o século XIX foi um dos mais profícuos.

Na condição de personagem título, Emma seria a esponja e também a caixa de ressonância do seu ambiente, o alvo constante das contradições de sua época, mas igualmente, o agente exorcizante dos mesmos. A sua identidade fragmentada em burguesa provinciana, esposa adúltera, heroína romântica e anti-heroína da contemporaneidade, demonstraria a fragilidade da relação entre o mundo e o sujeito, e mais do que isso, o quanto a polêmica em torno do lançamento de *Madame Bovary*, em 1857, passaria à margem dos temas abordados no interior do seu enredo, temas esses que até os contemporâneos de Flaubert, como Baudelaire, em sua resenha sobre a obra (1992), considerava chavões; o adultério, a vida provinciana, os sofrimentos amorosos. O tratamento poético sobre a banalidade, identificado por grande parte da fortuna crítica como um dos maiores trunfos da estilística flaubertiana, adicionaram originalidade ao romance.

Todavia, as reações públicas acerca da obra, culminando em julgamento e censura, fornecem a pista sobre a sua atemporalidade canônica, permanente inclusive na atualidade. O narrador fugidio, os personagens de moral pouco firme, as descrições maciças, o desfecho

niilista, entre demais características, poderiam ser o fatores desencadeadores do desconforto sofrido pelos leitores de *Madame Bovary* através do tempo, porém, não seriam o motivo central. Ademais, a narrativa em questão não seria apenas um exercício de obra realista, enquadrada nas fórmulas prontas desse gênero literário, escrita para incomodar gratuitamente o seu público burguês. No subsolo de Yonville, haveria mais esqueletos do que se poderia supor.

Para evitar que a angústia de Emma e as idiossincrasias dos demais personagens recaíssem na perspectiva não historicizada, isto é, na visão da extrema direita que atribuiria o percurso exposto pelo enredo como mera causa e consequência das ações individuais, e evitar igualmente o maniqueísmo ingênuo da esquerda ortodoxa, foi escolhido o Materialismo Lacaniano para cumprir a função de arcabouço teórico, examinando *Madame Bovary* não pela lente de uma pretensa (e inexistente) imparcialidade, mas para contemplar a vocação historicizante da obra, o seu pano de fundo mais amplo que abarca diversos aspectos do período moderno. O consumo incitado pela Revolução Industrial, o crescimento por vezes desigual das cidades (como prova a idealização que Emma e os demais habitantes de Yonville realizam sobre Paris), o questionamento direcionados às instituições não mais confiáveis (exposto pelos embates entre Emma e a família, pela sua conversa frustrada com o padre Bournisien, etc.), a ciência como uma forma de progresso às avessas, que traz em seu germe um viés desestruturador (pensamento simbolizado pela cirurgia má sucedida na perna do cocheiro Hipólito), o pacto quase demoníaco imposto pelas negociações comerciais do mercador L'Heureux, e finalmente, o tédio da existência burguesa, cuja aristocracia já em decadência parece ser o único aceno consolador (e ilusório). Enfim, um cenário complexo, repleto de movimentos que se entrecruzam, cujas forças empurram os seus personagens de um lado ao outro.

A fusão entre Marx e Lacan, que ganhou corpo através dos estudos de Slavoj Žižek, se propôs a fornecer um olhar provocador e também múltiplo sobre o já canônico romance de Flaubert. As relações de produção pouco explicariam, pelo menos isoladamente, as razões que inserem *Madame Bovary* em tal posição privilegiada, uma vez que a fragmentação acelerada promovida pelo capital global, atraindo para a sua órbita o projeto moderno, tornaria a epopeia de Emma uma mera nota de rodapé nos livros de crítica literária. Determinados conceitos do Materialismo Lacaniano, à primeira vista puramente psicanalíticos, abriram as possibilidades para uma ótica renovada das possíveis causas que mantêm o romance em questão no centro de diversas discussões dentro da teoria crítica, e não raro sem causar mal-estar em seus leitores.

Se para Antoine Compagnon, em seu estudo *O demônio da teoria* (1999, p. 153), o chamado leitor implícito e idealizado funcionaria como o *alter ego* do autor, igualmente implícito, então o criador de Emma Bovary poderia-se dar por feliz diante das reações inflamadas que a sua obra suscitou à época do seu lançamento, em plena metade do século XIX, quando a modernidade já estava no seu turbilhão geográfico, ético e cultural. O próprio texto de *Madame Bovary* indicou o caminho a ser seguido pela presente análise. As ações dos personagens não pareciam ser os únicos elementos catalisadores da narrativa. Pelo contrário, um movimento mais sub-reptício, mais denso e silencioso surgia pelas arestas do enredo. A aparente calma de Yonville trazia os ecos que Marx e Engels colocavam no papel, em meio às barricadas parisienses. O baile de Vaubyessard ostentou o luxo decadente da aristocracia pós Revolução Francesa, mas também lançou as bases para que a paixão pelo Real fizesse o seu papel. Emma seria, então, a primeira caçadora de emoções artificiais, ávida em chegar à carne exposta dos acontecimentos, em especial os ficcionais, característica que os seus congêneres ainda levariam um século para desenvolver.

Seria ingênuo considerar a burguesa de Yonville como um personagem fútil de um universo extinto. Os seus delírios durante a audição de uma ópera, as leituras febris de folhetins noites a fio, enquanto o seu amante, Léon, provavelmente fazia o mesmo, o seu endividamento incontrolável, as suas crises histéricas, o mundo que engolfou a ela mesma e a Charles Bovary após o seu suicídio, mimetizariam a farsa moderna de igualdade e liberdade. Farsa atualizada por Žižek (2003), no recém-chegado século XXI, quando cita o adágio marxista da tragédia que se metamorfoseia em farsa para mostrar claramente o próprio fracasso do movimento revolucionário ortodoxo. Ou como supostamente diria o filósofo esloveno diante de Emma: talvez a sua pretensa busca pelo núcleo obscenamente exposto de seu tempo revelou muito mais sobre nós mesmos do que as barricadas.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. 34ª ed. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003 (p. 55-64);

AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997 (p. 405-411);

BARBOSA, Nilda Aparecida. Educação sentimental: o fracasso da personagem como crítica social. In: SOUZA, Adalberto de Oliveira (Org). *Passagens da Jornada: momentos importantes das Jornadas de Estudos Franceses de Maringá*. São Paulo: Arte & Ciência, 2011 (p. 103-111);

BAUDELAIRE, Charles. Madame Bovary por Gustave Flaubert. In: _____. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. Tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1992 (Biblioteca da Modernidade);

BAZZANELA, Sandro. Os pressupostos da filosofia política de Slavoj Žižek. In: GUERRA, Elisabete & TELES, Idete. (Orgs). *Lacunas do real: leituras de Slavoj Žižek*. Florianópolis: NEFIPO, 2009. (p. 13-42);

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 1ª ed. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas, v. 3) (p. 9-102);

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007;

BOURDIEU, Pierre. A conquista da autonomia: a fase crítica da emergência do campo. In: _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2ª ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1996 (p. 63-132);

COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999 (p. 139-163);

DALY, Glyn. ŽIŽEK, Slavoj. *Conversations with Žižek*. Cambridge: Polity Press, 2004;

FERENC, Fehér. *O romance está morrendo? Contribuição à Teoria do Romance*. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972;

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Tradução de Maria de Lourdes Duarte Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1998;

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1981;

GENETTE, Gérard. Silêncios de Flaubert. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972 (p. 213-231);

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991;

GUIMARÃES, Maria Celina Pinheiro. O estatuto renovado da passagem ao ato. In: *Ágora: estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982009000200009>. Acesso em: 13 de abril de 2013;

LACAN, Jacques. *O desejo e sua interpretação. Seminário 1958-1959*;

_____. *R.S.I.: Séminaire 1974-1975*. [s.l.]: [s.n.], 2004. (formato *ebook*);

_____. *O Seminário. Livro 15: o ato psicanalítico*. 1967;

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de Remy Gorga Filho, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979 (Latino América);

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965 (p. 43-94);

MANFRINI, Bianca Ribeiro. *Tragédia familiar: a formação do indivíduo burguês em obras literárias brasileiras do século XX*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14012013-161428/>>. Acesso em: 16 de agosto de 2013;

MARX, Karl. *As lutas de classe na França de 1848 a 1850*. 1ª ed. Tradução de Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012 (Marx-Engels);

_____. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Tradução de Nelson Jahr Garcia. 1851/1852, [formato *ebook*];

MESSIAS, Carolina Augusto. *O pesadelo de um milhão de coisas: a escrita da alucinação em Flaubert e Proust*. Artigo de Iniciação Científica. Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo: 2009. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/12CC_N3_CAMessias.pdf>. Acesso em: 05 de janeiro de 2012;

OËHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Tradução de Samuel Titan Jr, Márcio Suzuki, Luís Repa, José Bento M. Ferreira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004;

PRETTI, Thays; SILVA, Marisa Corrêa. “Amor” entre Clarice e Žižek: uma análise a partir do Materialismo Lacaniano. In: *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/download/363/311>>. Acesso em: 03 de setembro de 2013;

PROUST, Marcel. À propôs du style de Flaubert. In: _____. *Journées de lecture*. Paris: Editions 10/18, 1993 (p. 114-132);

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998;

ROUDINESCO, Elisabeth. *Lacan: a despeito de tudo e de todos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011;

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007 (Folha Explica);

SALUM, Maria José Gontijo. Crime, violência e responsabilidade na clínica psicanalítica contemporânea. In: *aSEPHallus*. Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: <http://www.isepol.com/asephallus/numero_08/artigo_01_port.html>. Acesso em: 19 de abril de 2013;

SANTOS, Boaventura de Sousa. O social e o político na transição pós-moderna. In: _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 5ª ed. Porto: Afrontamentos, 1996 (p. 69-84);

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo lacaniano. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009 (p. 211-216);

WILSON, Edmund. A política de Flaubert. In: _____. *11 ensaios: literatura, política, história*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1991;

ŽIŽEK, Slavoj. *A subjectividade por vir: ensaios críticos sobre a voz obscena*. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006;

_____. *Bem vindo ao deserto do real! Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Tradução de Paulo César Castanheira. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2003;

_____. *Como ler Lacan*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010;

_____. *Hegel com Lacan: o mais sublime dos históricos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991;

_____. *The plague of fantasies*. London: Verso, 2008a

_____. *Violence: Six sideways reflections*. New York: Picador, 2008b;

_____. *Vous avez dit totalitarisme? Cinq interventions sur les (més)usages d'une notion*. Traduit de l'anglais par Delphine Moreau et Jérôme Vidal. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.