

Considerações sobre Psicanálise e literatura: uma leitura de *Madame Bovary*

*Considerations about Psychoanalysis and Literature:
a reading of Madame Bovary*

*Thalita Lacerda Nobre**

Resumo

Neste artigo apresento, na obra de Freud e na contribuição de outros autores a importante ligação entre Psicanálise e literatura. Faço também uma breve passagem por outras formas de arte que podem auxiliar na compreensão da psique humana. Além disso, exponho algumas passagens da obra prima de Gustave Flaubert, Madame Bovary no intuito de discutir acerca do estilo de escrita do autor e extrair contribuições para o entendimento psicanalítico.

Palavras-chave: *psicanálise, artes, literatura, Madame Bovary, Gustave Flaubert.*

Abstract

In this article I present, from Freud's work and the contribution of other authors, the important connection between Psychoanalysis and Literature. I briefly touch upon other art forms that can further understanding of the human psyche. Furthermore, I showcase some excerpts of Gustave Flaubert's most important literary work, Madame Bovary, purporting to discuss the author's writing style, and derive contributions toward psychoanalytical understanding.

Keywords: *Psychoanalysis, Arts, Literature, Madame Bovary, Gustave Flaubert.*

* Doutoranda em Psicologia Clínica pela PUC-SP, Especialista em Gestão Estratégica de Recursos Humanos pelo Depto de Ensino e Pesquisa do Exército brasileiro/Universidade Castelo Branco (Cátedra Unicef), Profa. e supervisora de estágios na UNIP-Santos, Supervisora de cursos credenciada à FUNDAP. E-mail: thalita_l@yahoo.com.br

O presente artigo busca revelar a importante contribuição que as obras literárias podem oferecer ao entendimento psicanalítico, já que trazem consigo, muitas vezes, informações que possibilitam ampliar a compreensão a respeito da psique humana.

Para tanto, escolhi como norteador da discussão a que se presta este trabalho, o estilo de escrita de Gustave Flaubert, mais especificamente na obra prima *Madame Bovary*, que pode ser considerada como fundadora do realismo francês¹. Trata-se de uma obra paradigmática que influenciou diversos escritores, inclusive os brasileiros e portugueses como Machado de Assis, Aluísio de Azevedo e Eça de Queirós, por exemplo.

Cada artista, a sua própria maneira, revela a influência da cultura, da organização social e de sua própria constituição psíquica nas obras que compõem. Para os psicanalistas, isto pode ser uma importante ferramenta no entendimento das manifestações do inconsciente.

Tal é a importância que se pode extrair das obras literárias que alguns psicanalistas consideram fundamental a atenção às criações artísticas no estudo da Psicanálise. Birman é um deles e faz a seguinte consideração: “Esta articulação entre saber psicanalítico e tradição literária é um tópico fundamental, uma das condições de possibilidade para que se empreenda a metodologia psicanalítica” (Birman, 1991, p. 106-7).

Assim, é possível extrair da literatura preciosos aspectos que veem auxiliar a compreensão a respeito da psique humana. Além disso, a Psicanálise exposta por Freud desde os seus primeiros ensaios, encontrou no formato de escrita literária um meio de se tornar acessível aos leigos.

A partir deste raciocínio, entendo haver importância em expor, primeiramente, alguns entendimentos de Freud a respeito da comparação e da utilização da literatura em Psicanálise. Em um de seus primeiros trabalhos intitulado “*Estudos Sobre a Histeria*” (1895, p. 183-4), Freud afirma, ao

1 Como *Madame Bovary* é uma das obras referência da escola literária realista, detalhar a história ultrapassaria os limites propostos por este artigo. Assim, para maiores detalhes, remeto o leitor à obra *Madame Bovary* traduzida que utilizei na confecção deste artigo: FLAUBERT (1857), 2005.

discutir o famoso caso Elizabeth Von R., que seus históricos clínicos sobre histeria se aproximam mais das obras literárias do que de casos descritos em ciência médica. Em suas palavras:

...ainda me causa estranheza que os relatos de casos que escrevo pareçam contos e que, como se poderia dizer, falte-lhes a marca de seriedade da ciência. Tenho de consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, e não qualquer preferência minha.

Com isso, compreendo que por mais que a escrita médica exigisse uma articulação mais descritiva e menos reflexiva, o criador da psicanálise, com sua sensibilidade pessoal, oferecia um novo modelo de compreensão da psique. Assim, Freud, criava uma nova ciência, a Psicanálise, cujas bases não são palpáveis, mas carregadas de subjetividade.

Por isso, a partir da exposição de Freud, entendo que o inconsciente, objeto de estudo da Psicanálise, não poderia ser descrito e relatado objetivamente, e a aproximação com a literatura foi, portanto, a saída encontrada pelo médico vienense, para compreender e tornar compreensível o que pretendia estudar.

Além de fazer uso do estilo romanesco para descrever seus históricos clínicos, desde o início de seu percurso como psicanalista, Freud também fez uso das manifestações artísticas para compreender o psiquismo humano e assim propor alguns conceitos de sua teoria como, por exemplo, o entendimento a respeito dos delírios e dos sonhos expostos na *“Grävida de Jensen”* (1907[1906]/1996) ou acerca da escolha narcísica de objeto em *“Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”* (1910/1996) ou até mesmo a respeito do desejo parricida por meio da obra de Dostoiévski (1928[1927]/1996), entre outros.

Ainda no decorrer da primeira década do século XX, Freud reitera seu interesse a respeito das obras de arte e sua importante contribuição à Psicanálise. Escreve ele:

Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto

a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. (Freud, 1913, p. 217)

Neste sentido compreendo que Freud, como psicanalista, não se atentava à forma por si só em uma obra de arte; o que o importava, essencialmente, era o conteúdo revelado por meio de determinada forma. Para ele, o impacto trazido pela manifestação artística o possibilitava sentir e decodificar a mensagem que o autor transmitia ao espectador.

No que se refere a esta questão, é possível ilustrar que, especificamente no romance *Madame Bovary*, Flaubert deu grande importância tanto à forma quanto ao conteúdo, visando sempre a perfeição na escolha das palavras que compuseram a obra literária. O autor sentia-se inquieto e passava dias buscando uma frase ou um adjetivo, como ele mesmo confessa por diversas vezes em suas “Cartas exemplares” (2005).

A respeito do estilo de escrita peculiar de Gustave Flaubert e sua obra prima, Kehl considera que “o objetivo de escrever um romance num estilo tão simples que o narrador praticamente desaparecesse, tomou quase cinco anos de trabalho a Gustave Flaubert, com sucesso – o ‘realismo’ de *Madame Bovary* causou escândalo” (Kehl, 1998, p. 126).

O modo como o texto se apresenta, neste romance, inaugura um estilo específico, cuidadoso com a mensagem que se pretende transmitir ao leitor. Neste sentido, Flaubert conseguiu o que esperava, pois ele expôs de modo acessível suas críticas à época, tornando-se pioneiro no *realismo*.

Assim, considero que o raciocínio de Flaubert em seu percurso de construção de *Madame Bovary* é marcado por um paradoxo: o sofrimento decorrente da busca por uma composição perfeita, o permitiu criar algo simples, cuja mensagem não foi – e não é – difícil de ser compreendida. O próprio autor pode perceber isso após a publicação do romance, tanto que em uma de suas cartas ao amigo Louis Bonenfant no final de 1856,

comentou o seguinte: “A Bovary prossegue acima de minhas esperanças. Somente as mulheres me olham como um ‘homem horrível’. Acham que sou verdadeiro demais” (Flaubert, 2005, p. 158).

Desta forma, ao descortinar os sentimentos mais profundos que coexistem na psique humana, o autor se torna verdadeiro, expõe o que ele sente e situa este sentimento na cena da realidade.

Os personagens do romance de Flaubert muito se aproximam da realidade, respeitando a organização cultural da época – e, até mesmo, da atualidade –, o que, de certa forma, os simplificam para o leitor, os aproximam de seus próprios sentimentos. A árdua tarefa que cabe ao autor está localizada exatamente em concebê-los, construir personagens fictícios que carregam consigo sentimentos humanos reais.

Estes sentimentos transmitidos pelo autor na obra de arte e despertados naquele que a admira, interessavam a Freud que, recorreu às obras artísticas com o intuito de obter respostas as questões cruciais da Psicanálise. Em “*O Moisés de Michelângelo*” ele escreve o seguinte:

A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão *intelectual*; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. (Freud, 1913, p. 217-8)

Assim, o criador da Psicanálise, em uma tarefa de arqueólogo da psique humana, busca a criação de sentido por meio do que está sendo mostrado pelo autor, partindo do pressuposto de que por trás de qualquer obra artística, há uma psique criadora com uma história libidinal e identificatória cujos motivos próprios, levaram à criação.

A respeito deste binômio constituído por autor-obra e vice-versa, mais especificamente relacionado às obras literárias, Green (1973/1975) destaca que o processo de leitura está ligado a pulsões parciais sublimadas, já que tanto os processos de ler quanto de escrever são tarefas aprendidas, efeitos da influência civilizatória sobre os sujeitos.

Segundo o autor, especificamente a leitura, pode estar relacionada a impulsos voyeuristas, mas de um modo peculiar, pois o prazer experimentado pelo leitor é diferente do prazer obtido por meio do objeto admirado no voyeurismo, devendo este passar, antes, pelo obstáculo da escrita.

Green ressalta, ainda, que o texto, assim como o objeto contemplado no voyeurismo, não tem por si só, significado algum, até que adquira representação na psique do sujeito. E na literatura isto ocorre quando o indivíduo, em sua leitura, liga as palavras escritas de modo que o texto adquira algum sentido.

Um exemplo simples do significado da escrita para o leitor pode ser obtido quando se lê algo em um idioma no qual não se conhece. Sabe-se que o autor pode ter querido, com todo o cuidado e dedicação, passar mensagens para os leitores, porém o idioma estrangeiro ao sujeito o torna ininteligível, impedindo-o de realizar algo fundamental que é ligar as letras e formar palavras para daí se extrair qualquer significado.

Green (1973/1975) vai mais além com o raciocínio a respeito do voyeurismo do leitor: ele compreende que, a partir do momento em que o material escrito adquire significado para o eu do sujeito, este passa de uma posição voyeurista ativa (como denominada pelo autor), para uma posição passiva, já que os conteúdos despertados no sujeito que lê a obra, pertencem ao próprio leitor e não ao texto, por si só. Assim, o indivíduo que olha o material escrito, deixa-se então ser lido por ele, refletido, tornando-se a obra literária um espelho do leitor.

Entretanto, surge a questão acerca do espaço que cabe ao autor da obra, aquele que pode unir palavras para oferecer ao leitor a possibilidade, o convite à decodificação do material escrito, que passa então, a ganhar sentido no eu do sujeito que lê.

A este respeito, é possível compreender, em certo sentido, que há um *quantum* de exibicionismo nas palavras que compõem o texto. O escritor torna-se exibicionista na medida em que expõe àquele que lê, seu próprio eu, seus sentimentos mais profundos em um formato artístico, neste caso, em formato de palavras que podem ser unidas pelo leitor como uma espécie de quebra-cabeças organizado ou não.

No que tange ao aspecto consciente, Flaubert considerava que a arte só poderia ter algum sentido se não servisse em nada ao artista, se desconsiderasse o eu do autor. Para ele, a obra é endereçada somente ao leitor, ao outro. Em 1852, ele expõe a seguinte opinião: “O que você faz não é para você, mas para os outros. A arte não tem nada de esclarecer para o artista. Tanto pior se ele não gosta do vermelho, do verde ou do amarelo; todas as cores são belas, trata-se de pintá-las” (Flaubert, [1857]2005, p. 73).

Desta forma, a cena confeccionada na criação artística é tarefa do autor que, por meio da composição das cores cria a obra como um todo. Ela é originada no eu daquele que a constrói e portanto, as cores que a compõe são resultantes de sua escolha individual.

Em *Madame Bovary*, algo mais profundo pode estar evidenciado, algo que o autor não se orgulha em expor, um conjunto de cores que usualmente não se vê nos costumes burgueses invadidos pelas conveniências sociais, mas as cores que Flaubert entende ser importante mostrar. Assim a opinião explicitada por ele demonstra, a necessidade de tratar de questões psíquicas e culturais difíceis de serem tratadas.

Também, a partir da compreensão de Flaubert, é possível que um pensamento extremo seja trazido à baila: a possibilidade do autor se resguardar do impacto da realidade, ao criar personagens fictícios. A partir da exposição do autor e do próprio estilo de escrita que se apresenta em *Madame Bovary*, compreende-se a tentativa deste em manter-se afastado dos vícios e dos sentimentos das personagens.

Kehl compreende que os escritores “...não escrevem para se curar e sim para afirmar sua própria anormalidade” (Kehl, 1996, p. 88). Desta forma, a produção incorpora a importante missão de ser uma espécie de anteparo do autor frente a realidade percebida por seu inconsciente. A obra, ao mesmo tempo que expõe os aspectos anímicos do sujeito criador, também o assegura diante dos perigos dos mundos interno e externo.

Diferente das produções humanas da mais tenra infância, que envolvem o outro como objeto de hostilidade ou a ser presenteado, a produção artística – e nesse caso, a literária –, não precisa servir ao outro como objeto alvo, mas pode estar a serviço, exclusivamente, do eu do autor.

Na obra de Gustave Flaubert, entendo que a razão principal da produção estava localizada no leitor, no outro que figura como aquele que recebe a mensagem de sua obra. Aquele que tem acesso aos obscuros sentimentos humanos envolvidos pela carapaça das conveniências culturais da época.

Neste sentido, a frase emblemática que Flaubert usou, quando foi questionado a respeito de sua personagem de criação (*Madame Bovary c'est moi!*), oferece boas pistas sobre esta relação peculiar de exposição do seu próprio eu para o leitor, criando uma conexão entre este dois eus, causando impacto na sociedade da época.

Gustave Flaubert, em janeiro 1852 escreveu uma carta a Louise Colet² expondo a seguinte opinião a respeito dos textos literários que lhe atraíam a atenção: “as obras mais belas são as que têm menos matéria, mais a expressão se aproxima do pensamento, mais a palavra cola em cima e desaparece, maior é a beleza” (Flaubert, [1857]2005, p. 54).

Desta forma, Flaubert defende o modo de escrita que oferece liberdade ao leitor, para que ele possa sentir-se, de algum modo, tocado pelo texto exatamente pela amplitude de sentimentos e pensamentos oferecidos por ele. A palavra, então, torna-se o veículo pelo qual se faz possível compreender o sentimento, é como uma espécie de coadjuvante diante da expressão do escrito.

O autor de *Madame Bovary*, com sua sensibilidade, entendia que a escrita, para causar impacto, deve ser harmônica. Em certo momento ele escreveu: “tanto no estilo como na música: o que há de mais belo e mais puro é a pureza do som” (Idem, p. 72).

Neste sentido, Mezan (1998) compreende que a confecção de um texto deve seguir os moldes idênticos a uma composição musical. Em “*Escrever a clínica*” (1998), ele parte do exemplo do primeiro ato das *Bodas de Fígaro*³ tocada por Antonio Salieri⁴ em determinado momento

2 Poetisa sem destaque e amante de Flaubert, trocava correspondências regularmente com o autor, auxiliando-o na escrita de seus romances.

3 Ópera cômica composta em quatro atos por Wolfgang Amadeus Mozart entre os anos de 1785 e 1786.

4 Compositor operístico italiano, nascido em 18 de agosto de 1750 e falecido em 7 de maio de 1825. Compôs diversas óperas a pedido do imperador José II durante o período do império Romano-Germânico.

do filme “Amadeus” (1984). Na ocasião apresentada, o artista executou o conjunto de notas respeitando o tempo e a melodia. Entretanto, quando a peça foi executada por Mozart, este imprimiu um ritmo mais animador às notas que a compunha.

Desta forma, Mozart demonstrou sua genialidade, primeiro ao conseguir ouvir o conjunto de notas e depois em transformá-las em uma melodia mais interessante, mais atrativa ao sujeito ouvinte.

Mezan complementa este raciocínio comparando que a melodia resultante de um conjunto de notas musicais se compara à música da composição de palavras que formam um texto. Escreve ele:

No caso da música e da linguagem, de um texto falado ou escrito, existe uma sucessão, porque o discurso se desdobra no tempo; e portanto é possível comparar de forma mais visível, ou melhor, mais audível, o desenrolar de uma frase musical com o de uma frase da língua cotidiana. (Mezan, 1998, p. 191)

Assim, tanto a música como o texto escrito trazem consigo uma espécie de melodia, uma forma impressa pelo autor que vai despertar no leitor sentimentos diversos, de acordo com a forma pela qual as notas são dispostas (na música) ou as palavras (no texto escrito).

Utilizando a compreensão de Flaubert a este respeito, o autor permite ao leitor (ou ao ouvinte) a possibilidade de degustar o som do material produzido. Quanto mais puro o som – e com relação ao texto, quanto melhor o casamento entre palavras –, maior a probabilidade de cativar aquele que acessa a obra.

Em *Madame Bovary*, entendo que Flaubert mescla velocidades e ritmos diferentes ao longo do romance, passando, assim, a veracidade que desejava apresentar ao narrar a saga de sua protagonista.

Como exemplo destas variadas nuances de ritmos que se fazem presentes no texto de Flaubert, é possível explicitar a diferença entre dois períodos distintos da obra: o que sucede o casamento entre Ema e Carlos e o que é narrado quase ao final do romance.

No primeiro período, isto é, após a realização do casamento, toda a euforia da espera e da decorrência dos festejos deram lugar à sensação

de vazio que havia se instalado na vida cotidiana da protagonista. Nesta passagem, o tom melancólico e o ritmo entediante saltam aos olhos do leitor a partir da narração de Flaubert.

Em contrapartida, quase ao final do romance, o autor descreve o período em que Ema Bovary, desesperada, busca obter dos homens da cidade a quantia devida ao comerciante L'Heureux. Durante esta passagem do romance, o que transparece ao leitor é um ritmo ágil, de corrida contra o tempo.

O leitor, graças ao estilo de escrita peculiar de Flaubert, tem acesso ao desespero e à aflição que acometem a protagonista neste momento da trama. As palavras se combinam de tal forma que toda a correria exposta por meio da linguagem textual é findada quando Ema encontra a solução definitiva para seus problemas, quando ingere o arsênico da farmácia de Homais.

Assim, mais uma vez, Flaubert, o maestro de sua composição insere uma grande pausa no som intenso da pulsação do desejo da protagonista. Além disso, por meio de sua melodia, ele conduz o leitor a mais um ato: o sofrimento que antecede a morte de sua “mulherzinha”, como ele costumava se referir à personagem.

Muitas sensações transmitidas ao leitor somente são possíveis porque Flaubert, em sua *Madame Bovary*, cria o estilo realista que acabou lhe rendendo fama pela peculiaridade com que trata os acontecimentos descritos no romance. O autor, narra a saga de sua personagem de modo profundo e sensível e, ao mesmo tempo, deixa o leitor sem referencial no qual se apoiar, na medida que, cada um que compõe a obra carrega, ao longo da trama, características que ora permitem a identificação por parte do leitor, ora provocam a rejeição por seus conteúdos desagradáveis. Nem mesmo é possível se apoiar no narrador, pois sua presença-ausência oferece ao leitor a sensação de ser um espectador, a única testemunha ocular de uma história que ocorre em tempo real.

Para o autor, em *Madame Bovary*, esse intuito de oferecer a sensação de estar afastado é proposital, pois ao mesmo tempo em que o coloca em

um lugar de divindade, com seu poder de onipresença, o resguarda da realidade, sem o risco de ser contaminado pela protagonista ou qualquer outra personagem.

É a partir do estilo de sua escrita, que o autor convida o leitor a construir para si mesmo o romance, que é complexo, livre e ausente de apenas um caminho a ser pensado a partir da história contada.

A respeito desta ausência de referencial Freud, em “*O estranho*” (1919) compreende que esta liberdade concedida ao leitor pode ser relativa. Segundo ele:

...o ficcionista tem um poder peculiarmente diretivo sobre nós, por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. (Freud, 1919, p. 268)

É neste sentido que Flaubert consegue maestria naquilo que oferece ao leitor. Em *Madame Bovary*, compreendo que esta ausência de orientação seja, no fundo, uma tentativa de levar ao espectador o sentimento que perpassa essencialmente à sua protagonista. Ele deixa transparecer, por sua linguagem e seu estilo de escrita, o sofrimento de sua personagem central que busca incessantemente um referencial identificatório no qual ela possa se apoiar. O leitor, a meu ver, também é levado a este sentimento de vazio identificatório durante todo o decorrer da obra.

Assim, este referencial, este *outro* buscado pela protagonista e também pelo leitor, adquire a importância suprema no destino tanto da personagem quanto no romance como um todo. Deste modo, também pode ser considerada a Psicanálise quando aplicada às manifestações artísticas: como um saber que se conecta a um outro, neste caso a literatura, em busca da ampliação de seu sentido.

Em outras palavras, assim como, desde que nascemos, buscamos um outro que possa servir de suporte para nortear nossa existência, o pensamento psicanalítico, assim como Freud mesmo postulou, pode servir-

se dos benefícios concedidos pelas criações humanas como a literatura, por exemplo, para que se possa enriquecer com valiosas contribuições o conhecimento da psique humana.

A este respeito, concordo com Sampaio (2004, p. 83) quando ela escreve que no percurso de estudo da Psicanálise realizado por Freud, "...a literatura figuraria como *um* outro, no sentido preciso de coadjuvante da constituição de um *eu*, o *eu* indicando aqui o lugar da construção psicanalítica inventada por ele".

Assim, é possível compreender a criação literária como um outro que tem auxiliado, para enriquecer, desde o início, a constituição de um saber relacionado à psique humana, o saber psicanalítico.

Sampaio (2004, p. 87) complementa o raciocínio expondo que: "Poder-se-ia dizer que o poeta e, de forma geral, os escritores seriam, para o psicanalista, seus *outros*, enquanto partícipes da formação do discurso psicanalítico e da estruturação de sua prática, fundada na interpretação".

De certa forma, os artistas, de um modo peculiar, caminhariam ao lado dos psicanalistas, auxiliando-os na compreensão a respeito da complexidade da alma humana. Um autor, ao publicar sua obra, oferece seus entendimentos acerca das questões da vida e da cultura em seu tempo ao mundo, e os psicanalistas podem buscá-la como contribuinte para ampliar o saber a respeito da psique.

Porém, esse caminho da análise interpretativa de uma obra literária oferece alguns riscos, algumas armadilhas que facilmente podem conduzir o psicanalista a uma trajetória perigosa. É o risco de transformar o personagem literário de criação do autor em alguém vivo, possuidor de uma história libidinal e identificatória que não pode ser deduzida, já que cada personagem possui a profundidade que seu criador lhe ofereceu.

Assim como escrito anteriormente a respeito do sentido construído pelo leitor que transforma letras em palavras e as une em busca de um sentido, um significado mobilizado no psicanalista pode ser intenso a ponto de que este corra o risco de ultrapassar o limite entre o ser da criação, com as características que o autor lhe constituiu e o ser da realidade, que pode apresentar inúmeras facetas.

Os personagens de determinada criação artística nascem no leitor, já que é este quem dá sentido às palavras escritas pelo autor e constituem-se com a liberdade de serem do modo com que ele fantasiar. Isso faz com que a fronteira entre os seres apresente-se de modo tênue.

Green (1973/1975, p. 20) compreende que a literatura oferece o convite ao sujeito para uma espécie de delírio, um acesso a outro tipo de realidade que não a de sua própria vida real. Para ele: “...é inegável que uma obra literária não pode deixar de remeter a outra realidade extraliterária, pois podemos afirmar que o papel da literatura é exatamente o de converter um setor da realidade (psíquica ou externa) em realidade literária.”

Esta realidade, a delirante, permite que existam sentimentos e ações das mais diversas ordens. O leitor é convidado e assim o faz, mergulha no mar inconsciente do delírio e, guiado pelo autor, constrói um mundo próprio. Não raro, alguns escritores inserem em suas obras personagens místicos ou situações extremamente fantasiosas como as dos contos de fadas, por exemplo, em que há a concessão ao leitor de visitar livremente o campo do delírio presente em sua psique.

Para o sujeito comum, o leitor despretençioso, a possibilidade de ser incluído no campo do delírio com a promessa de voltar à realidade quando quiser – ou quando o romance acabar – não oferece qualquer prejuízo. Ao sujeito que lê é permitido, inclusive, que componha o personagem fictício com características da realidade, trazendo-o ao seu próprio cotidiano.

Entretanto, para o psicanalista, o caminho a ser percorrido exige alguns cuidados. A obra de arte, seja ela um texto, uma pintura, uma música ou uma escultura, serve ao psicanalista somente para a compreensão em sua profundidade. Não há a mesma liberdade concedida aos que não estão a serviço da ciência.

É neste sentido que Freud, ao analisar um romance, em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen* (1907[1906]/1996, p. 185) faz o seguinte alerta: “Mas paremos por aqui, ou poderemos esquecer que Hanold e Gradiva [*personagens centrais do romance de Jensen*] são apenas criações da mente de seu autor”.

Nesta ocasião, Freud percebe o caminho perigoso de transformar personagens fictícios em seres humanos da realidade e, antes que sua análise ultrapasse o limite da criação do autor, põe fim às suas interpretações neste ensaio.

A obra prima de Flaubert torna-se instigante na medida em que o leitor parece enxergar uma espécie de permissão para fantasiar e incluir nos personagens algum acabamento pessoal. Um exemplo disso é o momento em que a protagonista Ema Bovary⁵, após casar-se e mudar de cidade, passa por todo o período de sua gestação esperando dar à luz um menino. Quando seu marido Carlos⁶, que faz o parto exclama com alegria: “É uma menina!”, ela vira a cabeça para o lado e desmaia.

Diante do silêncio do autor, o desmaio da personagem oferece àquele que lê e constrói a trama em sua fantasia a possibilidade e a liberdade de inferir o que estiver a seu alcance, conferindo ao leitor, ao mesmo tempo, uma liberdade, porém com a ausência de referencial.

Este modo de escrita de Flaubert, bem como o tipo de diálogo que estabelece com o leitor, pode ser melhor entendido se levarmos em conta o momento histórico caracterizado por mudanças na organização social e o modo opositor que Flaubert se impõe diante dos costumes burgueses.

Flaubert criticava incisivamente o uso do senso comum e as fragilidades ocultadas pela burguesia. Em uma carta de 1852, endereçada a Louise Colet, ele explicita esse raciocínio da seguinte forma: “Foi este pudor [de tornar-se um burguês com discurso comum]⁷ que sempre me impediu de cortejar uma mulher dizendo frases *po-é-ti-cas* que me viessem aos lábios, eu tinha medo que ela dissesse: ‘Que charlatão!’ e o temor de ser mesmo um deles me paralisava” (Flaubert, 2005, p. 69).

Era ser contaminado pelas idéias de “*tout le monde*” que Flaubert temia. Em seu romance, tentou criar um outro diálogo, livre do que já era

5 Em algumas traduções lê-se Emma, mas optei por escrever Ema para seguir a edição traduzida da obra que usei neste artigo.

6 Em algumas traduções lê-se Charles.

7 Parênteses meus

visto; Madame Bovary haveria de ser diferente e, ao mesmo tempo, servir para expor os sentimentos mais obscuros mascarados pelas conveniências burguesas.

O interessante é que, para tornar explícito seu discurso crítico, Flaubert construiu personagens caracterizados pelo senso comum, que não fogem ao estigma que ele buscava incessantemente fugir. Segundo Kehl a explicação para o romance ter sido constituído desta forma é a seguinte: “Em Flaubert, os personagens são *falados* pela linguagem do senso comum, por isto não se dão conta da disparidade entre a grandeza de suas aspirações e a mediocridade de seu espírito” (Kehl, 1998, p. 132).

Esta incongruência entre o espírito e as aspirações são facilmente encontradas nos discursos dos personagens, especialmente em Homais, o farmacêutico, e na personagem central, cujo status conferido era de esposa do médico do vilarejo. Apesar de possuírem objetivos muito parecidos – queriam reconhecimento e ascensão social –, cada um a sua maneira, somente pode escolher dentre o que lhes era permitido. Homais usava seus artifícios para conseguir influência, fazia contatos com aqueles que poderiam, em algum momento, auxiliá-lo para conseguir o que almejava.

Já Ema Bovary, apesar de protagonista do romance, durante toda a trama, não consegue tornar-se autora de sua própria existência. Deseja tornar-se alguém diferente e para isso delega aos homens a tarefa de transformá-la e resgatá-la do casamento que escolhera – fadado ao comum, tal qual a linguagem de seu marido, que ela mesma considerava *plana como o passeio da rua*.

Assim, com esses objetivos idênticos e saídas distintas, Flaubert constrói suas personagens opondo-se duramente aos costumes franceses do período histórico pós revolução. Em ambos os personagens, a diferença está basicamente na linguagem, no modo diverso de como podem utilizar a expressão para conseguirem o que almejam.

Kehl (1998, p. 129) entende que em Flaubert a realidade é “...uma farsa produzida pelos efeitos da linguagem”. Isto significa que o pensamento burguês imprime a característica de farsa em todas as suas produções.

Flaubert sente-se atormentado por essa constatação e ao construir o romance com suas personagens, aborda esta questão primorosamente. Homais, por exemplo, usava seu bom discurso para continuar, aos fundos de sua farmácia, suas atividades de atribuições médicas e, portanto, proibidas de serem realizadas por um farmacêutico.

Não é apenas Homais que faz uso da linguagem a seu favor, que explicita a farsa da realidade, outros personagens como Rodolfo⁸ e Léon, os amantes de Ema Bovary também se utilizam de frases carregadas de clichês para seduzí-la. Outro personagem de grande importância no cenário burguês montado por Flaubert é o comerciante L'Heureux, que percebe, na esposa do médico, um desejo de tornar-se outra, e para isso, comprava tudo o que o negociador dizia ser de gosto refinado.

Enfim, é esta forma de uso da linguagem que Flaubert deflagra em seu romance; um modo que, em seu entendimento, não se constrói algo novo, torna-se meramente voltado a interesses próprios, não se produz nada.

Ema, por sua condição, acredita nas idealizações e no discurso burguês, mas se perde nesta crença e na promessa irreal de transformar-se em aristocrata, pelo menos no que tange à linguagem falada (no discurso poético) e a linguagem do comportamento – onde ela buscava vestir-se, arrumar a casa e incluir outros detalhes que a pudessem transformá-la em uma mulher refinada.

É com este grau de densidade e precisão escolhida nas palavras que Flaubert expõe criticamente o discurso popular de sua época. Por meio de sua obra e de toda a polêmica gerada em sua publicação, o autor consegue o intento de traduzir sentimentos inomináveis.

É esta habilidade, dos grandes artistas, que Freud também buscou compreender ao longo de seu percurso como psicanalista. Para ele, no estudo da Psicanálise:

...os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos

8 Em algumas traduções lê-se Rodolphe.

deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (Freud, 1907 [1906], p. 20)

Assim, os grandes autores carregam consigo uma sensibilidade e a possibilidade de expor algo que, ao médio cidadão comum é imperceptível. Estes conseguem acessar sentimentos que ficam obscuros às pessoas, e por meio de suas obras, permitem aos leitores devanearem em busca destes sentimentos.

Assim como Freud propôs ao longo de sua obra, diversas combinações importantes podem ser feitas para a ampliação do saber psicanalítico. As artes, em todas as suas formas, inclusive escrita, são ricas ferramentas que auxiliam o conhecimento mais profundo.

A meu ver, cabe ao psicanalista a ponderação, o cuidado no uso das contribuições humanas que são ofertadas para o conhecimento. Elas são instrumentos valiosos para ampliar a compreensão a respeito da complexa psique humana e nos dizer que rumo estamos tomando em nossa época histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Birman, J. (1991). *Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Flaubert, G. (1857) *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- . *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- Freud, S. (1895). *Estudos sobre a histeria*. *ESB*, vol. II, 1996.
- . (1907[1906]). *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. *ESB*, vol. IX, 1996.
- . (1913). *O Moisés de Michelângelo*. *ESB*, vol. XIII, 1996.
- . (1919). *O estranho*. *ESB*, vol. XVII, 1996.
- Green, A. (1971). *O desligamento – Psicanálise, Antropologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kehl, M. R. (1996). *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago.

- Kehl, M. R. (1998). *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago.
- Mezan, R. (1998). *Escrever a clínica*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Sampaio, C. P. (2004). Freud e a literatura: fronteiras e atravessamentos. *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 38(4), p. 803-817.