

Psicanálise, desejo e estilo

Sérgio Scotti

Resumo

Este trabalho trata da relação entre a psicanálise e a literatura, iniciada por Freud e continuada por Lacan, especialmente em seu seminário inédito *O desejo e sua interpretação*, no qual, a partir do *Hamlet*, de Shakespeare, Lacan propõe a obra de arte como um corte na realidade em que o Real do sujeito se expressa. Esta afirmação é articulada com o texto de Freud *O poeta e os sonhos diurnos*, em que estabelecemos uma comparação entre a produção literária e o sonho. A partir daí, utilizando a obra *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert como exemplo, procuramos relacionar o estilo do autor com o desejo e o fantasma.

Unitermos

Psicanálise; literatura; desejo; estilo; fantasma.

Nossa meta é encontrar no texto do autor de obra literária os traços que nos revelem algo da determinação de seu estilo, entendido como a “marca do sujeito no discurso” (Compagnon, 2001, p. 170), a partir das incidências do desejo inconsciente e da pulsão que está em jogo e se revela no próprio texto.

Lacan, em seu seminário ainda inédito, *O desejo e sua interpretação*, comenta, entre outras, a obra teatral de Shakespeare, *Hamlet*. Na Sessão 22, de 27 de maio de 1959 ele diz que a obra de arte, no caso obra de arte escrita, não pode ser considerada como uma transposição ou sublimação da realidade. Mais adiante, na mesma sessão, esclarece que a obra de arte não é paralela à ordem simbólica que estrutura a realidade humana. É transversal a esta simbolização humana da realidade, tem a natureza de um corte que se efetua nessa realidade. E o que aparece, o que se constitui nesse corte, é o sujeito. Nas palavras de Lacan, nesse corte o Real do sujeito se manifesta.

O Real do sujeito é colocado por ele na dimensão do ser, que não se confunde, que vai mais além de “qualquer realização subjetiva possível”. O sujeito de que se fala é o sujeito do desejo inconsciente – tanto que Lacan se refere ao fantasma, no qual o sujeito tem acesso a seu desejo, embora este lhe

esteja interdito na dimensão do próprio corte, pois aí está seu inconsciente. Então o que se manifesta na obra de arte, no escrito, é o ser do sujeito, o seu Real, por meio do fantasma.

A noção do Real de que Lacan se utiliza aqui não é, obviamente, a mesma de que ele se utilizará bem mais à frente, por exemplo em seu *Seminário 23*, ainda inédito, *O Sinthoma* (1975-76), no qual, ao tratar da obra de James Joyce, considera o Real na dimensão do impossível de se alcançar por meio do simbólico. Tanto que aí o Real é colocado como o Outro do sentido. O que se pode alcançar do Real são somente pedaços que aparecem, por exemplo, na escrita de Joyce, não na forma de produção de sentido, mas como uma escrita enigmática, produtora do equívoco, no Real de uma escrita que não visa o Outro para ser entendida, mas decifrada.

No entanto, julgamos que no *Seminário 6 – O desejo e sua interpretação* –, que aqui tomamos como referência, tal concepção do Real já se anuncia, embora ainda velada pela dimensão fantasmática, ou seja, pelo imaginário. Tal velamento nunca deixou de ser reconhecido por Lacan, que nisso não fazia mais do que acompanhar Freud. Foi a partir do desenvolvimento da teoria dos nós¹, e instigado pela literatura de Joyce, que Lacan busca dar conta de um Real que em Joyce – diferentemente de outros autores em que este Real é velado pela imaginarização do fantasma – aparece em uma escrita, que servindo de amarração segura o imaginário que se solta do simbólico e do real, tal qual o ego de Joyce. O que demonstra que a psicanálise necessita da literatura para elaborar conceitos, que embora relativos à primeira encontram sua significação ou até mesmo sua origem na segunda. O que também não quer dizer que fica o dito por não dito, ou seja, não deixam de existir os escritores – talvez a maioria – em que o Real de seu ser, como diz Lacan já no *Seminário 6*, aparece velado pelo fantasma. Vemos que nessa relação entre a psicanálise e a literatura, a própria noção de Real em Lacan encontra seu desenvolvimento, se não dependente, pelo menos atrelado à leitura de um Joyce, que não é a mesma de um Shakespeare em seus efeitos. Em outras palavras, o que poderíamos adiantar aqui é que a questão do estilo, embora determinada pelo objeto, em alguns autores passa pelo fantasma, enquanto em outros não.

Começamos por uma extrema condensação das idéias de Lacan, que nos levará a uma série de desdobramentos, partindo das relações entre arte e psicanálise, mais particularmente entre literatura e psicanálise – relação iniciada por Freud, a qual Lacan, na Sessão 15, de 18 de março de 1959 do *Seminário 6*, diz tratar-se de psicanálise teórica.

Inicialmente abordaremos a questão do corte que caracteriza a obra de arte na sua relação com a realidade. A noção de corte é fundamental na psicanálise, a começar por aquele que Freud estabeleceu entre consciente e inconsciente. Nos desenvolvimentos teóricos lacanianos o próprio inconsciente aparece como corte. Corte na cadeia falada que se manifesta como ausência, esquecimento, ou como presença in-desejada no ato falho ou no chiste (Lacan, 1957-58). Na técnica analítica, o corte da sessão, que tem efeito de interpretação (Quinet, 1993); enfim, o sujeito do inconsciente que se nos revela, segundo Lacan, no corte que a obra de arte opera sobre a realidade.

Em sua dimensão metapsicológica estrita, o corte é aquilo que faz surgir o sujeito, o que separa a mãe da criança, o pai. Na verdade, a palavra do pai à qual o desejo da mãe está submetido, e que é proferida de um lugar que não necessariamente da boca do pai real, da boca de alguém, mas de um lugar que é deduzido, suposto pela criança a partir do endereçamento que a mãe faz de seu desejo a esse lugar. Trata-se portanto de um lugar simbólico, o significante Nome-do-Pai, em torno do qual se ordena a cultura. Lacan assimila esse corte à barra que separa o significante do significado S/s. A resistência à significação, expressa pela barra, ocorre pela articulação significante que impele o sentido sempre mais adiante, sentido sempre oculto pela metaforização inaugural, pelo recalçamento que substitui o desejo da mãe pela lei do pai (1957-58).

No entanto, se o corte é o que separa, metapsicologicamente falando, é também o que une. O que une o desejo à palavra. Se o sujeito realiza-se na palavra, ao mesmo tempo aliena-se nela, pois para além ou aquém dela, o simbólico não alcança o Real do sujeito, o seu ser (Lacan, 1964). Contudo, apesar do recalque, o desejo insiste naquilo mesmo que o oculta (Kofman, 1996, p. 212); por isso o discurso nunca é unívoco em sua significação e o corte pode operar na cadeia significante não somente por meio do ato falho, como também por uma quebra no discurso comum, que é o que caracteriza o discurso literário.

Outro corte análogo é aquele que existe entre a vigília e o sono quando o sujeito sonha. Lembrando Freud, com Lacan, no *Seminário 6* (Sessão 8, de 14 de janeiro de 1959), o sonho é a via régia para o inconsciente, portanto para o desejo e para o sujeito, que é *mutatis mutandis*, seu próprio desejo. Não seria vão pensarmos a obra de arte como um sonho. Encontramos nela os simbolismos, condensações e deslocamentos que caracterizam a linguagem onírica. Não nos afastaremos dessa possibilidade de inteligibilidade da obra de arte.

Retornando à questão do corte e sua relação com a obra de arte, deparamo-nos inevitavelmente com a questão da castração. Seja o corte

imaginário, produtor da angústia de castração, seja o corte simbólico, operado pela metáfora paterna², este corte produz, na verdade, o próprio sujeito como desejante. Parece que produz também a arte na qual o sujeito manifesta-se, ou mesmo se realiza, onde seu psiquismo se realiza (Kofman, 1996, p. 135).

Mais do que causada, a arte constitui-se ela mesma causa de desejo – tal como o objeto *a* de Lacan (1964, p. 160) – contém a falta, a castração, nem que seja pelo que nela contém a negação da castração, quando o herói realiza aquilo que o autor apenas sonha ou fantasia. Aqui retornamos ao fantasma, que aparece mesmo como um *ghost* em *Hamlet*, como aponta Lacan (Sessão 22). O fantasma do rei, pai de Hamlet, que do além denuncia a traição da qual foi vítima encarnando, ou melhor, desencarnado, um espírito que retorna de sua tumba e assombra Hamlet – já que a culpa que ele lança em seu padrasto é a sua própria culpabilidade –, que assombrava também Shakespeare, e que assombra igualmente os espectadores ou leitores da peça, que aí encontram uma estrutura na qual, como diz Lacan (Sessão 15), engancha-se o inconsciente.

Assim, a obra de arte funciona como um espelho, em que o sujeito pode se ver e ao mesmo tempo não se reconhecer. “*É apenas uma fantasia!*”, diz o sujeito para se tranqüilizar. Tal como o sonhador que ao acordar se acalma, certificando-se de que estava “apenas” sonhando.

Retornando à analogia entre o sonho e a obra de arte, ambos são cortes que atravessam a realidade, o princípio de realidade. Mas o sonho é tão real quanto uma peça ou um romance. Aqui aparece uma diferença que vale a pena ser comentada: o Real e a realidade.

A realidade humana é sempre uma realidade simbólica – não há no campo do humano uma realidade bruta. Só se pode mesmo é falar dela. Aquilo que o simbólico não alcança, diferentemente da realidade, é o Real, o inexorável (Lacan, Sessão 27, 01 de julho de 1959). Então, como Lacan afirma que na obra de arte o que se expressa é o Real do sujeito?

A dimensão do Real, inextricavelmente ligada ao simbólico, é produzida pela articulação simbólica (linguagem) que não alcança, para além ou aquém da realidade, o Real, o ser do sujeito que se perde na cadeia significativa em que não há um que o represente, sendo sua realização sempre remetida a um outro significante. O que a articulação simbólica produz, na verdade, é uma falta-em-ser. Contudo, paradoxalmente, pelo menos à primeira vista, o que Lacan nos diz é que o Real do sujeito, seu ser, manifesta-se na obra de arte – vale lembrar, o sujeito do inconsciente.

Mas se o próprio do sujeito é sua falta-em-ser, como algo do Real, de seu ser, manifesta-se aí? Esse algo, adiantamo-nos a dizer, é a pulsão, pois como fala Lacan na Sessão 24 do *Seminário 6*, de 10 de junho de 1959, o fantasma que põe o sujeito em relação com o mundo, com os outros, está marcado por uma pulsão reprimida. O Real da pulsão, inexorável, que sempre retorna igual a si mesma – já que aquilo que se reprime são somente seus representantes psíquicos, por meio dos quais ela sempre retorna disfarçada em outros, tal como nos sonhos e na arte. Então, por meio do fantasma o sujeito manifesta-se na obra de arte (Kofman, 1996, p. 88) mesmo sem o saber, na forma pela qual enfrenta sua falta-em-ser, pelo que faz com esta falsa, por um *savoir faire*. No caso da obra de arte, pensamos que o artista faz alguma coisa com a falta, coisa que marca seu estilo. E de novo, a partir de nossa analogia, parece que o artista sonha acordado. Sonha, fantasia com aquilo que poderia tamponar sua falta-em-ser, com o objeto do desejo que é também a causa de seu desejo – o objeto *a* –, pois este objeto ele não o atinge, ele o contorna na sua função de satisfação pulsional, razão do retorno da pulsão (Lacan, 1964, p. 160).

Devemos lembrar, contudo, que não é somente o desejo inconsciente que produz o sonho, mas também a censura. Ela não é um privilégio dos artistas. O privilégio deles é a forma pela qual burlam essa censura, e é aí que podemos encontrar algo de seu estilo. Já vimos que é a pulsão o que se censura, o que se reprime. Um dos objetos da pulsão, destacado por Lacan, é o olhar (p. 173); retornaremos a isso, já que é justamente a pulsão aquilo que o desejo põe em movimento.

De certo modo, todos somos artistas quando sonhamos. Criamos formas e enredos que normalmente não somos capazes quando estamos na “realidade”. Para a maioria de nós esses são os momentos mais criativos, embora não saibamos, normalmente, reconhecer-nos em nossa própria obra. Aliás, para todo sonhador, por mais avisado que seja de seu próprio inconsciente, seu sonho é um enigma a ser decifrado. Lacan³ já disse que o desejo é sua interpretação; podemos dizer que o sonho também.

Se o sonho é a busca da realização de um desejo, seguindo nossa analogia, teríamos que encontrá-la também na obra de arte, em sua interpretação. Em um outro trabalho (Scotti, 2003b, p. 217-21), em que comentamos o conhecido texto de Freud (1928), *Dostoiévski e o parricídio*, já apontávamos o fato de que tanto em seu sintoma como em sua obra, o autor russo encontra a oportunidade de realização de seu desejo incestuoso, e o castigo que advém disso, revelando que o desejo realizou-se na fantasia.

Em outras conhecidas obras, como *O vermelho e o negro*, de Stendhal (1830), em que o herói Lucien sofre o castigo da morte após o encontro incestuoso com a dama proibida, ou em *Madame Bovary*, a mãe adúltera das fantasias edípicas, em que o autor Flaubert (1857) confessa sua identificação com a trama ao dizer: “Madame Bovary c’est moi, pour moi!”, encontramos sempre o desejo e seu correlato, o castigo, o que nos remete ao fantasma de *Bate-se em uma criança* (Freud, 1919), que é o índice, o sinal de que o desejo realizou-se (Pommier, 1991, p. 136-7).

Mas não é por formas diretas ou explícitas que o desejo busca sua realização. Por meio da censura, a castração expressa-se continuamente na impossibilidade do desejo de se manifestar abertamente; ele só pode manifestar-se por vias indiretas, por seus substitutos metafórico/metonímicos.

Se Freud (1900) falava em deformações oníricas, nas quais os conteúdos ideacionais latentes sofriam, no conteúdo manifesto, inversões ou mudanças de valor afetivo, na obra de arte talvez seja mais adequado falarmos em formações substitutivas, em que o autor encontra, em seus personagens e tramas, a oportunidade de se expressar, de realizar mesmo, como diz Lacan, o seu Real, ou, enfim, seu desejo que se expressa, por sua vez, tanto a falta-em-ser quanto a falta cometida contra a lei. Se a lei, a castração, não se expressa necessariamente como um castigo, ela aparece de qualquer maneira de forma indireta, enviesada pela censura, por meio da qual o desejo busca satisfazer-se pelos caminhos tortuosos da trama ou do enredo.

Haverá literatura em que possamos dizer que não se encontra, tal como nos sonhos, a busca da realização de um desejo? Freud (1900) já nos alertava que nos sonhos angustiosos ou pesadelos encontramos de qualquer forma, e até mesmo de maneira mais acentuada, a iminência da realização do desejo, razão do sonhador acordar de seu pesadelo.

Poderíamos comparar certo tipo de literatura aos sonhos angustiosos? Impossível não pensar que para além dos mitos – nos quais o herói em suas peripécias acaba por encontrar o reconhecimento e a glória –, o herói das tramas policiais ou os personagens de histórias terroríficas encontram por sua vez, de forma deveras disfarçada, a possibilidade de realização do desejo. Pois não são o gângster, o criminoso, ou a alma (a)penada, aqueles que desafiam, encaram a lei última, derradeira castração, a morte?

Afinal, é sempre a morte que se vislumbra no gozo. A *petit mort* dos franceses é o gozo em que o sujeito desfalece, subsumido na pulsão. É para

afrontar a morte também que o detetive ou espião tem que dissimular e/ou decifrar o enigma que é, ao fim, o de sua própria vida (Burgelin, 1970, p. 109).

Freud (1908) já propunha que a produção dos escritores poderia encontrar sua motivação nos sonhos diurnos ou fantasias. O que propomos aqui é levar adiante essa relação entre a produção literária e a estrutura e mecanismos da produção onírica enfocando o estilo.

Se o desejo último do sonhador é o de continuar dormindo, até mesmo quando desperta do pesadelo para depois voltar a dormir, a literatura que assusta, aterroriza, tanto quanto aquela que dá prazer, permite-nos continuar dormindo o sono tranqüilo da realidade cotidiana, em que o desejo permanece recalçado.

Já disse Jakobson (1977, p. 62) que enquanto a poesia estaria na ordem da metáfora, na qual o sentido aparece de forma quase imediata ou instantânea, a prosa estaria na ordem da metonímia, em que o sentido aparece sempre ao final da história ou remetido para mais adiante. Não que a metáfora esteja ausente na prosa. O texto completo, a obra pode ser considerada como uma metáfora do desejo do autor. Outras metáforas aparecem no desenvolvimento do texto. Mas é isso mesmo o que marca a prosa, o texto, e é no desenrolar dele que metáforas são criadas, e o sentido/desejo desliza de um significante a outro.

O sonhador, enquanto sonha, é um poeta. O sonho apresenta-se como uma totalidade, tem um corpo definido e delimitado por uma instantaneidade. Tal como na poesia, sua apresentação, se não revela algo do sentido de imediato, guarda seu enigma em um conjunto delimitado de significantes que nos dão a idéia de um todo que se fecha em si mesmo, em uma temporalidade que é a do instante, da brevidade.

Ora, se fosse assim, teríamos que limitar nossa analogia do sonho à poesia. No entanto, na prosa, no texto, temos o que seriam as associações do escritor. Como dizia Freud (1900), faz parte da elaboração onírica o que o sujeito diz sobre seu sonho, a elaboração secundária. O sonho "mais" sua elaboração secundária equivale à prosa. Na poesia temos que perguntar ao poeta, ou a nós mesmos, o que ele quis dizer; na prosa basta perguntarmos ao texto pelo sentido, as associações já estão feitas para serem interpretadas. Mas onde está o umbigo do sonho, qual é o desejo que o anima? E o que anima a pena, ou o teclado de quem escreve?

Não nos interessa analisar a origem ou a qualidade do desejo de qualquer autor em particular. Interessa-nos desenvolver as conseqüências teóricas que a proposição de uma relação entre a escritura literária e a estrutura onírica

possam ter. Entre elas, além das já feitas, podemos apontar que a leitura de um texto literário pode ser realizada de um modo comum, diletante, crítico, ou analítico. Neste sentido, como já se sugeriu em relação aos textos psicanalíticos, faríamos uma leitura flutuante do texto literário⁴. Uma leitura que não estaria atenta à trama da história em si mesma, ou ao drama dos personagens, mas a algo que está nas entrelinhas, nas repetições, nos impasses, nas falhas ou incoerências do texto. Tal como nas associações que faz aquele que conta seu sonho, temos no texto literário a mesma oportunidade de nos deparar com o fantasma de quem escreve e o que anima essa escrita, com o que é sonhado, ou seja, o desejo e a pulsão.

Vemos aqui o modo pelo qual poderíamos alcançar algo do estilo de quem escreve. Algo que diga dessa singularidade do sujeito, que para além dos temas recorrentes na obra de um artista possamos relacionar com sua biografia, diga respeito à maneira pela qual esse sujeito em particular articula-se com seu desejo na forma de uma escrita, de um *savoir faire*, que ao mesmo tempo revela e oculta esse desejo, que nos mostra esse desejo na forma de uma trama envolvendo diferentes personagens, e simultaneamente oculta-o sob nossos olhos, os quais ficam presos nessa trama e nesses personagens. E o recurso de que o artista se utiliza para tal, Freud (1908) nos aponta, é a sedução.

Freud já propunha em *O poeta e os sonhos diurnos* (1908) uma comparação entre o sonho e a criação literária. Nesse texto, ele inicialmente pergunta-se sobre os efeitos que a criação literária nos produz, a começar pela questão: como o artista cria? O que o faz diferente de nós? Segundo os próprios escritores, como diz Freud, nada! Eles mesmos dizem que em cada um de nós habita um poeta! A partir daí, animado pela modéstia dos escritores, o autor começa a analogia entre a criança que brinca e o artista. A criança é um pequeno poeta, que ao brincar inventa um mundo próprio apoiado em objetos e circunstâncias da realidade. Mundo que apesar de inventado, não deixa de ser levado muito a sério pelo infante, tal qual o poeta, que igualmente não deixa de perceber a diferença entre os dois mundos⁵.

Mas, paradoxalmente, quando a criança torna-se adulto, pára de brincar. É quando começa a fantasiar. Na verdade, a fantasia da criança já existia antes em seu brincar, mas segundo Freud, o que diferencia o brincar da criança da fantasia do adulto é que esta já não se apóia nos objetos da realidade – como ele diz: “o adulto cria castelos no ar”.

Além disso, há uma diferença fundamental entre o brincar da criança e o fantasiar do adulto: a criança não esconde suas brincadeiras, mas o adulto

tem vergonha de suas fantasias! O fato é que não podemos renunciar a nada, observa Freud. Trocamos uma coisa por outra: as brincadeiras pela fantasia. Contudo, os motivos continuam os mesmos: desejos ambiciosos e/ou eróticos inconfessáveis. Aqui aparece a mesma estrutura temporal dos sonhos: a situação atual insatisfatória engancha-se a um desejo da infância que se realiza na nova/futura situação criada na fantasia. A exacerbação ou multiplicação dessas fantasias, segundo Freud, é a origem das neuroses e psicoses.

Freud acentua as diferenças entre fantasia e sonho, no qual, em função da censura, encontramos as deformações que fazem do sonhador um criador, uma espécie de poeta como vimos antes, ao passo que no caso das fantasias, ou sonhos diurnos, como colocará mais adiante, sua simples revelação causa-nos repugnância, ou respondemos a elas com frieza.

À parte as diferenciações que faz entre os autores que escolhem temas já dados, como os épicos ou trágicos, e aqueles que os escolhem livremente; entre aqueles que escrevem contos ou novelas, e aqueles que escrevem romances reconhecidos pela crítica, Freud encontra em todos o mesmo motivo: a satisfação egoísta dos desejos de quem escreve.

Seja na forma do herói que sempre vence, que tem o amor de todas as mulheres; seja na pele do protagonista central ou espalhado nos diferentes personagens dos romances psicológicos; seja ainda como observador desses personagens e seus dramas, lá está sua majestade, o *ego*, herói de todos os sonhos e de todas as novelas.

Já ao final do texto, deixando um pouco de lado a relação entre fantasia, sonho e literatura, Freud pergunta-se novamente sobre o que faz do escritor um artista e não um mero fantasiador ou sonhador comum. Embora não nos dê propriamente uma resposta, ele dá algumas indicações importantíssimas, duas pelo menos: por um lado, o segredo da *ars poetica* reside na técnica de superação da repugnância aos motivos egoístas, que são mitigados, modificados, ocultados pelo artista, que por outro lado, por meio da sedução estética permite-nos, ao modo de um prazer preliminar, usufruir, gozar, por que não dizer, de nossos próprios desejos egoístas. Interessante relação de complementaridade em que leitor e escritor são cúmplices de uma obra feita, de todo modo, como que sob encomenda.

Testaremos as indicações de Freud em um caso concreto, o que pode auxiliar na intenção de compreender como se desenha o estilo do escritor, o que faz dele sua marca, seu saber fazer a arte da escrita que nos seduz por seu apelo estético, o prazer preliminar de um gozo íntimo.

Afora alguns temas gerais que já mencionamos em alguns autores conhecidos – como o do Complexo de Édipo, em *O vermelho e o negro*, de Stendhal (1830) e o do parricídio, em *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski (1879), temas que podem ser encontrados em muitas outras obras –, podemos adiantar que o próprio ato de contar uma história inventando personagens, e a trama na qual eles se envolvem, já é em si mesma uma forma de o autor mitigar, disfarçar, ocultar suas fantasias e desejos. Vamos encontrar o estilo na forma pela qual cada artista desenvolve sua técnica em, como dizia Freud, superar a repugnância pelos motivos egoístas, eróticos ou agressivos.

Dizer que alguém como Victor Hugo tem um estilo marcado pelo uso de muitas e belas metáforas, não nos leva muito longe, já que o uso de metáforas não é privilégio desse autor, embora ele as use em profusão⁶.

Queremos encontrar na composição escrita de um autor algo que nos dê uma visão mais em detalhe do que chamamos de estilo, ou a forma pela qual o artista dribla a censura que recai sobre a cena nua e crua de seu fantasma.

Aproveitamo-nos, para tanto, de nosso conhecimento, ou pelo menos de nossa maior intimidade com a obra de Gustave Flaubert, especialmente *Madame Bovary*⁷. Madame Bovary ou Emma Bovary é a personagem do romance que Flaubert levou cinco anos para compor, no qual buscava de forma obsessiva o ideal de uma literatura em que a mão do autor desaparecesse, tal como a mão de Deus no universo⁸. Esse ideal realista notabilizou o romance dos romances como a obra mais representativa do Realismo francês, tendo exercido influência sobre escritores brasileiros, a exemplo de Aluísio Azevedo e Machado de Assis.

Gustave Flaubert nasceu em Rouen, França, a 12 de dezembro de 1821 e faleceu em Croisset, perto de Rouen, a 8 de maio de 1880. Filho de cirurgião, aos quinze anos apaixonou-se por Elisa Schlésinger, mulher quinze anos mais velha que ele, casada e com um filho. Tal paixão acompanhou-o por toda a vida e influenciou suas primeiras obras de caráter romântico (Flaubert, 1959). Após a Revolução Liberal de 1848 empreendeu viagem pela África do Norte e Oriente Próximo passando por Malta, Egito, Palestina, Líbano, Constantinopla, Grécia e Itália. Retirou-se depois para seu sítio em Croisset, dedicando seus últimos 30 anos de vida à produção literária em quase total solidão.

O suicídio, após adultério cometido na Normandia pela mulher de um oficial de saúde, serve de tema para Flaubert, que começa a publicar *Madame Bovary*, em 1856, na *Revue de Paris* – narrativa que se transforma em livro em

1857, após a absolvição do autor no processo em que foi acusado de “ofensa à moral pública e religiosa”, no qual, em resposta à pergunta de quem teria sido o modelo do personagem, Flaubert pronunciou a frase histórica: “Madame Bovary c’est moi”. Ele dedicou os últimos anos de sua vida a um romance que deixou inacabado: *Bouvard e Pécouchet* (1881).

E o que encontramos do estilo de Flaubert nessa obra dita realista, o romance dos romances? Descrições. Parece muito simples dizê-lo, mas ao fim é disso que se trata. Flaubert descreve lugares, objetos, situações, circunstâncias, de tal modo, com tal gênio, que aquilo que poderia nos parecer banal, até mesmo inosso, torna-se algo cheio de sentido, e até mesmo de sensualidade.

Costuma-se dizer que uma imagem vale por mil palavras. As palavras de Flaubert criam imagens que servem de suporte às nossas próprias fantasias, as quais encontram sua ressonância no texto, provocando o prazer preliminar que seu apelo estético nos proporciona. Nada melhor que um belo exemplo para demonstrarmos o estilo do autor.

No primeiro capítulo da terceira parte do livro, Flaubert descreve o encontro de Madame Bovary com aquele que será seu segundo amante, Léon, na catedral de Rouen. Depois de livrar-se do bedel, que insistia em mostrar-lhes todas as curiosidades da igreja, Léon consegue um fiacre que os levará por um passeio vertiginoso através das ruas da cidade:

– Ah! Léon!... Realmente... não sei... se devo...

Ela fazia trejeitos. Depois, com seriedade:

– É muito inconveniente, sabe?

– Em que sentido? Replicou o escrevente. Isto se faz em Paris!

E aquela palavra, como um irresistível argumento, determinou-a.

Entretanto, o fiacre não chegava. Léon temia que ela voltasse a entrar na igreja. Enfim, o fiacre apareceu.

– Saiam pelo menos pelo portal norte! Gritou-lhes o bedel, que ficara na soleira, para ver a *Ressurreição, o Juízo Final, o Paraíso, o Rei Davi e os Condenados* nas chamas infernais.

– Aonde o senhor deseja ir? Perguntou o cocheiro.

– Onde você quiser! Disse Léon empurrando Emma para dentro da carruagem.

E a pesada máquina pôs-se a caminho.

Desceu a rua Grand-Pont, atravessou a praça des Arts, o cais Napoléon, a Pont Neuf e deteve-se de repente diante da estátua de Pierre Corneille.

– Continue! Disse uma voz que saía do interior. O carro partiu novamente e, deixando-se levar pelo declive a partir da encruzilhada La Fayette, entrou a galope pela estação da estrada de ferro.

– Não, em frente! Gritou a mesma voz.

O fiacre saiu do portão gradeado e, tendo em breve chegado à alameda, foi trotando suavemente no meio dos grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e dirigiu a carruagem para fora das alamedas laterais, à beira d’água, perto da relva.

Ela foi andando ao longo do rio, no caminho de sirga recoberto de calhaus ásperos e por muito tempo pelos lados de Oyssel, mais além das ilhas.

Porém, repentinamente, lançou-se com um salto através de Quatremares, Soteville, a Grande-Chaussée, a rua d’Elbeuf e parou pela terceira vez diante do Jardin des Plantes.

– Vá em frente! Exclamou a voz com ainda maior fúria.

E retomando logo sua corrida, ela passou por Saint Sever, pelo cais dos Curandiers, pelo cais dos Meules, mais uma vez pela ponte, pela praça do Champs-de-Mars e atrás dos jardins do hospital, onde alguns velhos de casaco preto passeavam ao sol ao longo de um terraço coberto por heras verdes. Subiu novamente o bulevar Bouvreuil, percorreu o bulevar Cauchoise, em seguida todo o Mont-Riboudet até a encosta de Deville.

Voltou; e então, sem direção nem destino, ela vagabundeou ao acaso. Foi vista em Saint-Pol, em Lescure, no monte Gargan, na Rouge-Mare e na praça do Gillard-bois; na rua Maladrerie, na rua Dinanderie, diante de Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, – diante da Alfândega, – na Basse-Vieille – Tour, na Trois-Pipes e no cemitério monumental. De tempos em tempos, o cocheiro, em seu assento, lançava olhares desesperados às tabernas. Não compreendia que furor de locomoção levava tais indivíduos a não quererem deter-se. Procurava fazê-lo, algumas vezes, e logo ouvia atrás de si exclamações de cólera. Então fustigava ainda mais seus dois matungos cobertos de suor, mas sem preocupar-se com os solavancos, esbarrando ora aqui ora acolá, sem se preocupar, arrasado e quase chorando de sede, de cansaço e de tristeza.

E no porto, em meio aos carroções e aos barris, e nas ruas, nos marcos das encruzilhadas, os burgueses esbugalhavam os olhos assombrados diante daquela coisa tão extraordinária na província, uma carruagem com os estores fechados e que aparecia assim continuamente, mais fechada do que um túmulo e sacudida como um navio.

Uma vez, pela metade do dia, em pleno campo, no momento em que o sol dardejava seus raios com maior força contra as velhas lanternas prateadas, uma mão nua passou sob as pequenas cortinas de fazenda amarela e lançou pedaços de papel, que se dispersaram ao vento e caíram ao longe como borboletas brancas num campo de trevos vermelhos floridos (Flaubert, 1857, p. 260-262).

O que encontramos neste trecho, e em muito outros da obra de Flaubert, é um estilo que nos lembra, voltando ao paralelo com os sonhos, a alusão, efeito do deslocamento, da metonímia que transfere a significação do ato sexual para a descrição da carruagem fechada como um túmulo e sacudida como um navio.

E por que o deslocamento? Porque Flaubert fala de seu fantasma, da cena primária (Freud, 1917, p. 2353), em que os pais copulam diante do espectador, que a descreve para nós, copulam diante de nós, para nosso deleite, seduzidos pela bela forma em que a cena nos é apresentada, e que ao mesmo tempo protege-nos de reconhecer nessa cena da qual fazemos parte, nem que seja como excluídos, e por isso mesmo, desejando dela participar. É o autor do texto que nos dá a oportunidade de satisfazermos o desejo, de gozarmos, na fantasia é onde a pulsão encontra seu objeto, o olhar, ver e ser visto, pois, olhando, identificamo-nos ao mesmo tempo com os personagens que observamos em seu passeio lúbrico.

No corte da realidade a que se referia Lacan quando falava do Real do sujeito, o que aparece na obra de arte é o fantasma e a pulsão, disfarçados, ocultos, mitigados pela *ars poetica*.

O fantasma da cena primária é fundamental, originário, e ao mesmo tempo típico (Kofman, 1996, p. 102, 108), como também o são o da sedução e o da castração. Todos nós os “carregamos” em nossos inconscientes. Contudo, o que importa saber não é somente isso, mas além disso, o que cada sujeito faz com seu fantasma, como ele se coloca em relação ao mesmo. No caso do artista, mais especificamente no caso de Flaubert, é seu estilo, seu *savoir-faire*, que nos revela essa posição, mais do que isso, aquilo que ele é, o seu Real. Talvez por isso Flaubert tenha dito: “Madame Bovary c’est moi, pour moi même!”

Finalmente, gostaríamos de alertar o leitor para o fato de que o uso de termos como expressão ou manifestação do fantasma, da pulsão, do desejo, do sujeito, na obra de arte, incorrem no erro de fazer supor uma realidade psíquica anterior à própria obra, por meio da qual ela se expressa, manifesta-se. Na verdade, se há alguma realidade psíquica, é aquela que se engendra, que se constitui na própria obra. Tal como na análise, que como tratamento só pode se realizar a partir do dizer do analisante, a realidade psíquica constitui-se no sujeito em sua própria fala – “a obra de arte é uma confissão de seu autor”, como disse Freud, mas para quem sabe ler (*apud* Kofman, 1996, p. 97).

O que a arte nos ensina é que o sujeito do desejo é um suposto. Ele somente se realiza naquilo que faz, ou seja, naquilo que é em seu próprio

texto, em um *a posteriori*, em que retroativamente, por meio do simbólico, dá sentido ao que era sem sentido, puro Real. Mas a partir do momento em que é tocado pelo significante na arte, este Real da cena primária, por exemplo, deixa de ser puro e torna-se socializável pela arte. O que ela nos ensina, portanto, é que o desejo é um vazio, um nada, o vazio de um reencontro impossível com uma cena originária, que só pode ser alcançada por sua reconstrução na fantasia por meio de um conjunto significante que toma a forma de um enredo (Lacan, 1964, p. 175). Por isso Lacan dizia que é o fantasma que sustenta o desejo e, portanto, o sujeito – aquilo que se constrói em torno do vazio do desejo. E o que encontramos no lugar desse vazio, ocupando esse lugar, é o objeto *a*, objeto da pulsão, objeto que compõe a fórmula do fantasma ($S <> a$), na qual, como articula Lacan:

É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída. A esse lugar que para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber (1951a, p. 11).

Notas

1. Lacan utiliza-se da matemática topológica para articular as dimensões do real, simbólico e imaginário a princípio com o nó borromeo de três anéis para depois introduzir um quarto que é justamente o "*sinthoma*".
2. Outro nome dado à operação simbólica descrita por Lacan, que separa a criança da mãe, resultando no pai como metáfora da mãe.
3. Em seu *Seminário* inédito *O objeto da psicanálise*, Sessão 9, de 02 de Fevereiro de 1966.
4. Essa forma de "leitura" é sugerida em Laplanche, 1998, p. 9-10.
5. Aqui Freud parece mesmo adiantar algumas concepções do importante psicólogo russo Vygotsky, que tal como o pai da psicanálise, identifica no brincar das crianças o desejo fundamental de ser adulto.
6. Lacan mesmo já se utilizou de uma delas, *Seu feixe não era nem avaro nem odioso*, para exemplificar a importância do significante na produção da metáfora e do sentido (1951b, p. 510).
7. Essa obra de Flaubert foi objeto de nossos estudos na tese de doutorado editada em livro (Scotti, 2003a).
8. "O autor, em sua obra, deve ser como Deus no universo: onipresente e invisível", citação da orelha do livro *Madame Bovary: costumes de província*, de Gustave Flaubert (1857), do qual também foram extraídas todas as citações do texto *Madame Bovary* aqui presentes.

Referências Bibliográficas

- BURGELIN, O. *A comunicação social*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- DOSTOIÉVSKI, F. (1879). *Os irmãos Karamazov*. São Paulo: Ediouro, 2001.
- FLAUBERT, G. (1881). *Bouvard e Pécuchet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Educação sentimental: história de um moço*. São Paulo: Difel, 1959.
- _____. (1857). *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- FREUD, S. (1900). *La interpretación de los sueños*. In: _____. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. vol. 1.
- _____. (1908). *El poeta y los sueños diurnos*. In: _____. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. vol. 2.
- _____. (1917). *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, parte III, Vías de formación de síntomas. In: _____. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. vol. 2.
- _____. (1919). *Pegan a un niño*. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. In: _____. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. vol. 3.
- _____. (1928). *Dostoyevski y el parricidio*. In: _____. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. vol. 3.
- JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- KOFMAN, S. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- LACAN, J. (1951a). Abertura desta coletânea. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1951b). A instância da letra no inconsciente. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1957-58). *Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. (1958-59). *Seminário 06: o desejo e sua interpretação* (inédito).
- _____. (1964). *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____. (1966). *Seminário 13: o objeto da psicanálise*. (inédito).
- _____. (1975-1976). *Seminário 23: o Sinthoma*. (inédito)

- LAPLANCHE, J. *Problemáticas I: a angústia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- POMMIER, G. *Exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- QUINET, A. (1991). *As 4+1 condições da análise*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993.
- SCOTTI, S. *A estrutura da histeria em Madame Bovary*. São Paulo: Casa do Psicólogo/USP, 2003a.
- _____. Culpa e gozo, psicanálise e literatura. *Psicologia: reflexão e crítica*. Porto Alegre. 16(1): 217-221, 2003b.
- STENDHAL. (1830). *O vermelho e o negro*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

Psychoanalysis, Desire and Style

Abstract

This work deals with the relationship between psychoanalysis and literature initiated by Freud and continued by Lacan, specially in his seminar *The desire and its interpretation*, still unpublished, where, departing from Shakespeare's Hamlet, Lacan suggests that the work of art can be as a cut in reality, where the subject's Real expresses itself. This statement by Lacan is linked together in this work with Freud's text *The poet and the daydreams*, where a comparison between the literary work and the dream is established. From there on, using Gustave Flaubert's *Madame Bovary* as an example, we try to relate the author's style to the concepts of desire and the ghost.

Keywords

Psychoanalysis; literature; desire; style; ghost.

Sérgio Scotti

Psicanalista; Professor Adjunto do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Rua Alírio Bossle, 421 – 88030-510 – João Paulo – Florianópolis/SC
tel: (48) 238-3380
e-mail: sscotti@mbox1.ufsc.br

recebido em 24/05/04
versão revisada recebida em 28/09/04
aprovado em 04/10/04