

**RESUMO:** Partindo do conto “O cônego ou metafísica do estilo”, de Machado de Assis, e tendo como interlocutor o ensaio *O inconsciente estético*, de Jacques Rancière, este artigo procura investigar como, num texto literário, a palavra escrita revelaria um desamparo da inteligência autoral, à medida que a palavra saberia mais do artista que ele dela.

**PALAVRAS-CHAVE:** **estética, criação literária, psicanálise**

**ABSTRACT:** Proposing a dialogue between Jacques Rancière’s essay *O inconsciente estético*, and Machado de Assis’ short story “O cônego ou metafísica do estilo”, this paper investigates how, in literature, the written word could reveal an authorial abandonment of intelligence in the extent that the written word ostensibly knows more about the author than he would be capable of knowing about the word itself.

**KEYWORDS:** **aesthetics, creative writing, psychoanalysis**

# Nem Himalaias, nem Corcovados: fundamentos literários do fazer psicanalítico

Tiago Novaes

## Uma verdade comum

Em 1896, Machado de Assis publica um conto breve, “O cônego ou metafísica do estilo”, incluído em sua quarta coletânea, *Várias Histórias*, que reunia algumas de suas publicações na *Gazeta de Notícias*, entre 1884 e 1891. É o apogeu da narrativa curta na obra do autor. Lá estão os consagrados “A cartomante”, “A causa secreta” e “Um homem célebre”. Em “O cônego...”, o narrador introduz a matéria anunciando um tempo futuro, quando a “teoria” ali apresentada será digna de reverência. “Nesse dia – cuido que por volta de 2222 –, o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum.”

As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte-dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e nos liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver. (Assis, 2002, p. 155)

Um cônego chamado Matias é convidado a escrever um sermão que virá a público numa festa próxima. Reservado, deseja recusar. Não lhe dão a chance. Nos jornais, anunciam a pregação de “um dos ornamentos do clero brasileiro”. O louvor rouba a sua fome. Ainda receoso, põe-se a escrever. Começa sem vontade, mas logo se entusiasma e mergulha no “idílio psíquico”. Trabalha com amor.

A inspiração, com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado do espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil cousas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. As tiras saem-lhe das mãos, animadas e polidas. Algumas trazem poucas emendas ou nenhuma. (Assis, 2002, p. 156)

Escreve um adjetivo e se detém. Risca o adjetivo. Busca outro. Descobre-o e perde-o. Este não. Nem este. O narrador, então, sagaz e divertido, sugere que o leitor suba consigo à cabeça do escritor. Nada é comparável àquela altura – nem Himalaias, nem Corcovados. O narrador expõe os hemisférios cerebrais. De um lado, formam-se os adjetivos. Do outro, os substantivos. Naquele momento, um adjetivo busca um substantivo, em meio a “toda sorte de vocábulos”, divididos “por motivo da diferença sexual”. Sim, dirá, contrariando o pudor e a estu-

pefação. “As palavras têm sexo. Estou acabando a minha grande memória psico-léxico-lógica, em que exponho e demonstro esta descoberta.” As palavras, assim, amam-se, casam-se. E o casamento das palavras “é o que chamamos estilo”.

O cônego para de escrever e vai meditar no balcão. Enquanto isso, adjetivo e substantivo, Sílvia e Sílvio, seguem à procura amorosa um do outro. De vez em quando, algum adjetivo oferece as suas graças; “mas, por Deus, não é a mesma, não é a única, a destinada *ab eterno* para o consórcio.” À janela, espirecendo, o sol lhe manda um raio para cumprimentá-lo. O cônego alegre-se, absorve o ar puro “ao som de um pas-sarinho e de um piano”. Esquece-se da busca pela palavra justa. E, contudo, as palavras não se esquecem.

Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das ideias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o devão imenso do espírito. [...] Vasto mundo incógnito. Sílvio e Sílvia rompem por entre embriões e ruínas. Grupos de ideias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se do tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras ideias, grávidas de ideias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras ideias virgens. Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se. (Assis, 2002, p. 159).

Na inconsciência, em meio a essa paisagem escura cheia de ideias e transposições confusas, cidade das “cousas” informes, Sílvia e Sílvio chamam um a outro. Chega-se “às profundas camadas de teologia, de filosofia, de liturgia, de geografia e de história, lições antigas, noções modernas, tudo à mistura, dogma e sintaxe.” Conduzidos um ao outro por “uma força íntima, afinidade secreta”, transpõem abismos de pesares, manchas morais e outros obstáculos. Um elã segue perambulando as palavras numa viagem desvairada, cortando a tudo “com a rapidez do amor e do desejo”. Nesse momento, o cônego volta a sentar-se. Agora, já estão mais perto o adjetivo e o seu substantivo. Mas o autor ainda não sabe. Contempla a página em branco. As palavras atravessam, indiferentes a todo tipo de sedução. “Ficai, rusgas extintas, velhas charadas, regras de voltarete, e vós também, células de ideias novas, debuxos de concepções, pó que tens de ser pirâmide, ficai, abalroai, esperai, que eles não têm nada convosco. Amam-se e procuram-se.” (Assis, 2002, p. 160).



Súbito, o cônego estremece, o rosto iluminado, levando a pena comovida ao papel. Unem-se substantivo e adjetivo. Estarão publicados, caso ele reúna algum dia os seus escritos, “o que não se sabe”.

## Inconsciente estético

Se a pretensão científica no conto de Machado não fosse uma expressão de sua contumaz ironia, poderia anunciar aos quatro cantos do mundo (ou ao menos nas esquinas do Cosme Velho) uma descoberta singular. Se não tivesse previsto que tal verdade só seria reconhecida em 2222, o escritor teria razões para tomar para si o mérito de um inconsciente criativo, um inconsciente estético, que trabalha com o escritor enquanto este escreve.

Em outra parte, na Viena do fim do século, Freud levaria ainda alguns anos para publicar *A interpretação dos sonhos*, em que anuncia a sua descoberta do inconsciente. A obra havia sido concluída em 1899, mas na capa da primeira edição o ano é 1900. Com isso, ambicionava o advento do século da investigação psíquica e da exploração profunda das leis que regem a subjetividade humana.

A intuição pré-científica de Machado de Assis possui uma perturbadora semelhança com o inconsciente descoberto por Freud. Assim como Machado, Freud subirá à cabeça de seus pacientes, buscando peregrinações de ideias patológicas e o sexo das palavras. Naquele estágio da formulação, sua teoria terá três grandes alicerces: a pulsão erótica, a semântica patológica e as leis do inconsciente. Ao mesmo tempo, na toada devaneante do cônego, Freud se submeterá aos ditames caprichosos da pena: certa vez, em carta a um colega na qual comenta o processo de elaboração de *A interpretação...*, afirmava não haver começado um parágrafo sequer sabendo como iria terminá-lo. Ao narrar a sua autoanálise, a narrativa se fará analítica.

Um aparte: no século dos mapeamentos anatômicos do organismo humano, a evidência dos sofrimentos será buscada por Freud em outra parte que não a anatomia. Como no conto machadiano, a luz recai sobre uma narrativa que se dá além e aquém das evidências. Não podemos nos esquecer de que Freud foi aluno de Jean-Martin Charcot, renomado cientista francês que, em suas aulas abertas, transmutava, por meio de

sua *talking cure*, os sintomas das histéricas do Hospital Salpêtrière. Buscando decifrar a dor psíquica — dor esta que muitas vezes cobra o seu preço em disfunções corporais e manifestas —, Freud atestará que, em linhas gerais, algo acontece quando nada acontece. Enquanto descansamos, carregamos pedras, com as quais erigimos cidades movediças. Há um trabalho do silêncio que se dá quando nos colocamos a descansar: a cadência de engrenagens apenas pressentidas, um complô de instâncias secretas que desafia a razão iluminada e o desejo de transparência da época. Em Freud, isso se revela por meio das deduções a partir dos segredos de seus pacientes. Em Machado, graças à liberdade literária em relatar a peripécia amorosa entre um adjetivo e um substantivo, enquanto que, placidamente, o clérigo permanece imóvel, reflexivo.

Mas de onde Freud tirou estas ideias?, devolvemos a pergunta que o próprio fundador da Psicanálise faz aos escritores (Freud, 2015). E uma resposta possível: da literatura, pois esta revela mais sobre os seus pacientes que os modelos simplificados da era da representação. Afinal, como veremos, não à toa esse leitor confesso de Arthur Schnitzler e da tragédia grega e leitor inconfesso de Nietzsche produz esta psicanálise e não outra. Admirava os literatos, conferia a eles poderes quase sobrenaturais de apreensão das leis do inconsciente. Seguiu assim a convicção de buscar a verdade científica nos pontos cegos do regime discursivo da medicina novecentista. Nos sonhos, acha uma estrutura narrativa regida por outras leis, uma expressão pela figurabilidade — a tendência polisêmica das condensações em imagens, tão própria ao *Show, don't Tell*, a máxima de que em literatura se deve mostrar, em vez de contar. Ademais, como vemos em um excerto consagrado de seu “Estudos sobre a histeria”, a psicanálise não consegue fugir a uma apresentação literária dos brios, devaneios e desvarios dos pacientes:

A mim mesmo me parece estranho que as histórias clínicas que escrevo se leem como contos e delas está ausente, como se diz, o selo da seriedade científica. Devo-me consolar por isto, considerando que a responsável por este resultado é a própria natureza do tema e não qualquer preferência pessoal. (Freud, p. 48, 1981)

A verdade, afinal, reside na ficção. Pacientes são personagens, e escrever sobre eles é ficcionalizar. O inconsciente psicanalítico é o inconsciente literário. A interpretação dos sonhos, desse modo, pode ser vista como uma obra que deduz dos conhecimentos do fazer artístico uma dinâmica uni-

versal. Narrando os seus sonhos com o alfabeto da ficção, Freud compôs na obra de 1900 um tratado indireto sobre o fazer literário e artístico.

Como podemos concluir a partir dos estudos do esteta Jacques Rancière (2009), o inconsciente já estava anunciado não apenas por Machado de Assis, mas pelo corpo estético e teórico a que o cético médico judeu recorreu. A literatura era o meio caminho entre a superstição e a ciência, e a ficção de Freud estaria disposta a viajar para fora do domínio da legitimidade científica para encontrar a descrição acurada dos fenômenos que investigava. Depois, retornava, propondo a sua ficção nos espaços da ciência, nos espaços dos discursos da verdade. Transportava para esses espaços uma inteligibilidade bastante atual da estética da época: a estética tomada como um pensamento sobre a arte, e a constituição de um domínio do “conhecimento confuso”.

A teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse “inconsciente”. (Rancière, 2009, p. 11).

Rancière, autor da tese do inconsciente estético, recordará alguns Édipos à francesa, adaptações da tragédia de Sófocles antes da tomada por Freud desse personagem como figura exemplar de um processo universal da subjetividade humana. Em 1659, Corneille foi incumbido de escrever uma tragédia para as festas de Carnaval. Amargurara alguns fracassos anteriores, e tomou a incumbência com entusiasmo e temor, um tanto como o fez o nosso cônego Matias. Decidiu fazer um “Édipo”. Mas Corneille julgava a peça falha. Em primeiro lugar, pelo horror que causariam os olhos perfurados diante das damas da época. Em segundo lugar, faltava uma peripécia amorosa. E, por fim (vejam como não há qualquer menção ao horror do incesto), o abuso dos oráculos, que antecipava excessivamente a chave da história.

Em outras palavras, aos olhos dos espectadores do século XVII, a tragédia seria inverossímil. Como Édipo não atinaria para a solução do enigma? Como convocar um prestigioso oráculo para em seguida recusar a sua verdade e não querer ouvi-la? Nas palavras de Rancière, “o esquema sofocliano da revelação falha ao fazer ver demais o que deveria ser apenas dito, e ao fazer saber cedo demais o que deveria permanecer ignorado” (Rancière, 2009, p. 19). Corneille, então, suprime a entrevis-

ta belicosa com Tirésias, essencial na tragédia, “na qual aquele que sabe não quer dizer — e assim mesmo fala —, enquanto aquele que quer saber se recusa a ouvir as palavras que revelam a verdade procurada.” No lugar, o dramaturgo francês cria uma intriga cheia de paixões e reviravoltas, dilatando o suspense e ocultando a resolução do crime.

Sessenta anos depois, era a vez do jovem Voltaire adaptar a tragédia. Mais uma vez, a conclusão a que se chega é a de que o público dessa era da representação, da idade clássica, irá ver na peça um defeito: um tema defeituoso, um sujeito defeituoso. Defeito repousado na relação entre o que se vê e o que se diz, entre o que se diz e o que se ouve. O homem que busca a verdade não quer escutá-la.

Ora, na ordem da representação, estabelecem-se, em teoria, relações entre o dizível e o visível. A função essencial da palavra é o fazer ver. Ao mesmo tempo, as palavras preservam os olhos dessa visão. Turvando a vista, ela acoberta a cena escandalosa dos olhos perfurados de Édipo. Em seu lugar, fundamenta uma determinada visibilidade, manifestando o que está oculto. De outro lado, tal ordem da representação, encarnadas aqui por Voltaire e Corneille, estabelece uma relação entre o saber e a ação. Determinado conhecimento redundando numa determinada ação. O que se encontra solapado nesse roteiro dramático avesso a Sófocles é justamente o *pathos* do saber:

[...] a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*. É ele que o próprio Aristóteles já não consegue mais entender, recalçando-o atrás da teoria da ação dramática, que faz advir o saber segundo a engenhosa maquinaria da peripécia e do reconhecimento. É ele, enfim, que faz de Édipo, na idade clássica, um herói impossível, salvo com correções radicais. Impossível não porque mata o pai e se deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido. (Rancière, 2009, p. 23).

## Desorganização essencial e clarificação confusa

Para que a revolução freudiana seja possível, esse Édipo original precisa ser resgatado, e que volte a situar uma desorganização essencial entre “o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (Rancière, 2009, p. 25). E é isto que Hölderlin, Hegel e Nietzsche pro-

porão, precedidos pela ideia do “verdadeiro Homero” de Giambattista Vico. O Novo e o Antigo Regime trarão à tona uma certa selvageria do pensamento, constituído mais por um afeto determinado do que por uma relação lógica e causal, de uma cadeia automática entre algo que se aprende e uma consequência desse aprendizado. Vê-se uma união paradoxal entre a ciência e a medicina, entre o que se sabe e o que se sofre. E é precisamente isso que podemos ver inaugurado a partir do romantismo do século XIX, esse novo regime artístico, definido pela identidade de contrários. Na esteira da Teoria do Gênio em Kant, exposta em *Crítica da faculdade do juízo*, na qual a obra é inapreensível por não derivar de modelos anteriores, mas suscitar a imitação posterior, Rancière afirmará:

A obra resulta de sua própria lei de produção e é prova suficiente de si mesma. Mas, ao mesmo tempo, essa produção incondicional se identifica com uma absoluta passividade. O gênio kantiano resume essa dualidade. Ele é o poder ativo da natureza que opõe sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que se faz norma. Mas, ao mesmo tempo, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas. (Rancière, 2009, p. 27).

A “clarificação confusa”, que é como um dos primeiros estetas, Gottlieb Baumgarten, define a estética, compreende a identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer. E é daí, do fato poético que fusiona opostos, e já motivado pelos artistas de seu tempo, que Freud derivará seu inconsciente. Discípulo dissimulado de Nietzsche e Schopenhauer, e declarado de Zola e Maupassant, Ibsen e Strindberg, Freud reconhece que Dionísio está do lado de Apolo na criação artística; a alegria e o sofrimento se reúnem na pulsão vital de um fazer que se desconhece.

Pois a revolução silenciosa denominada estética abre caminho para elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. Há, portanto, sob um ou outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, a qual é dotada de uma potência específica. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia de escrita. Escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca. (Rancière, 2009, p. 33-34).

## Descaminhos

Palavra que se faz ato. *Logos* mudo, que não consegue dizer de outro modo e tampouco silenciar, a revolução estética balizará os caminhos de pensar a escrita. Desde Édipo e Hamlet, prolongando-se nos personagens de Beckett, Kafka, Dostoiévski, Faulkner, Bolaño e Paul Auster, a palavra revela um desamparo de nossa inteligência. O pendor ao entretenimento catártico, mera realização de desejos primários de amor e ambição, que Freud esclarece em “O escritor e a fantasia” (2015), é burlado pela potência de que o próprio autor se vale na descoberta do inconsciente e na necessidade de nomear uma pulsão de morte alguns anos mais tarde (Freud, 2010). Os freudianos buscarão desculpar, com razão, a ânsia interpretativa na verdade estética revelada, essa propensão a “assimilar a obra da ‘fantasia’ e o trabalho de sua decifração à intriga clássica do reconhecimento que a revolução estética revogava” (p. 76). Não importa aqui, contudo, revelar as fragilidades da psicanálise por esta co-habitar o tempo da representação e do irrepresentável, mas, sim, aproximar esse personagem trágico, não-interpretável, da figura do autor que a descreve.

A palavra, sabendo mais do artista do que ele dela, esta palavra se identifica com o poder produtivo da pulsão indagativa. A pergunta é um puro afeto e não poderá deter-se. A pergunta está preocupada com outra coisa. Como numa aquarela que se dissolve na textura branca, na sua cor inconstante, rebelde e macular, a pergunta maneja acidentalmente esse não-pensamento dentro do pensamento, essa zona limítrofe da fantasia onde germinam as raízes mestiças da ficção. Indiferente ao artista, que essas altitudes profundas, superiores a Corcovados e Himalaias, permaneçam devidamente ocultas, imprecisas e cristalinas, confusas e férteis, no ato menor de seu frágil ofício. ■

### Tiago Novaes

Escritor, professor de Escrita Criativa e doutor em Psicologia pela USP. Publicou *Estado vegetativo*, *Documentário* e *Os amantes da fronteira*, dentre outros.

## Referências bibliográficas

- ASSIS, J. M. de. O cônego ou a metafísica do estilo. In: \_\_\_\_\_. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Garnier, 2002. [Trabalho original publicado em 1896].
- FREUD, S. *Estudos sobre a histeria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. (Obras completas, 1). [Trabalho original publicado em 1895].
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM, 2012. [Trabalho original publicado em 1900].
- FREUD, S. O escritor e a fantasia. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tradução de P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. v. 8, p. 325-337. [Trabalho original publicado em 1908].
- FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tradução de P. C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [Trabalho original publicado em 1920].
- RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.