

O inscrito e o opaco: faces estéticas do inconsciente freudiano

Antonio de Almeida Neves Neto

Antonio de Almeida Neves Neto é psicólogo (PUC-SP), filósofo (USP) e mestrando em Psicologia Social (IPUSP). Psicanalista em formação no Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae e membro do Laboratório de Teoria Social, Filosofia e Psicanálise da Universidade de São Paulo (LATESFIP-USP).

Resumo A noção de inconsciente em Freud é debitária de duas formulações do conceito que estavam em circulação na estética do século XIX. A primeira é a do inconsciente como um texto cifrado, incompreensível a olho nu, mas que pode ser revelado pela interpretação. A segunda é a do inconsciente como fundamentalmente inapreensível e resistente à representação. Este artigo busca referir o conceito de inconsciente a essas origens, analisando como a tensão entre essas duas acepções do termo é preservada na psicanálise.

Palavras-chave inconsciente; Freud; estética; representação.

DOI: 10.70048/percurso.72.61-70

É muito conveniente, em certas horas do dia ou da noite, observar profundamente os objetos em descanso: as rodas que percorreram longas, poeirentas distâncias, carregando grandes cargas vegetais ou animais; os sacos de carvoarias; os barris; os cestos; os cabos e os punhos das ferramentas do carpinteiro. As superfícies usadas, o desgaste que as mãos infligiram às coisas, a atmosfera às vezes trágica e sempre patética desses objetos infundem uma espécie de atração não desprezível pela realidade do mundo. Percebe-se neles a confusa impureza dos seres humanos: a mistura, o uso e o desuso dos materiais, os vestígios do pé e dos dedos, a constância de uma atmosfera humana inundando as coisas de fora e de dentro. Assim seja a poesia que buscamos.

[Pablo Neruda]

Ninguém é pai de um poema sem morrer

[Manoel de Barros]

O conceito de inconsciente em psicanálise aparece em conotações muito distintas, a depender do contexto no qual é evocado. Por vezes, o inconsciente é tratado como um hieróglifo passível de tradução quando olhado pela perspectiva correta. Uma mensagem cifrada e enigmática, mas comunicável. Nesse inconsciente se sedimenta uma história esquecida, cuja verdade pode ser revelada. É o inconsciente objeto de interpretação, que vemos no trabalho sobre os sonhos ou no sentido oculto dos sintomas neuróticos.

Por outro lado, o inconsciente se reveste, em alguns momentos, de uma aura mais sombria. É o terreno de uma incompreensibilidade fundamental e intransponível, onde a luz da significação não alcança e cuja desproporcionalidade em relação à linguagem exprime os limites dessa última em dar nome ao que aparece a ela



trilhando o caminho aberto por Jacques Rancière, o seguinte ensaio pretende explorar a equivocidade da noção de inconsciente na psicanálise

como monstruosidade. Diferentemente do primeiro sentido, nesse não há espaço para decifração. Aqui, estamos mais perto de noções como as de umbigo do sonho, Real, Isso e do *Unheimlich*.

Ainda que existam distinções conceituais no *corpus* psicanalítico que tentam circunscrever essas acepções divergentes sob nomes distintos, fica a impressão instigante de uma confusão entre elas. A depender do autor e do texto, o termo “inconsciente” aparece para convocar um ou outro desses continentes psíquicos, isso quando não é usado para se referir a ambos¹. Não só: essas acepções, apesar da sua clara heterogeneidade, parecem se entremear em algum ponto, dando a impressão de que, atrás da aparente dissonância, há entre elas uma compatibilidade secreta.

Trilhando o caminho aberto por Jacques Rancière², o seguinte ensaio pretende explorar essa equivocidade da noção de inconsciente na psicanálise. No capítulo “As duas formas da palavra muda” da obra citada, o filósofo francês refere a dupla acepção da noção de inconsciente na psicanálise à dispersão de sentidos que o conceito teve na estética do século XIX³. A recuperação desse debate nos permitirá ver que existe uma tensão entre dois conceitos distintos de inconsciente nesse período, e que essa tensão é preservada na obra de Freud. Há, de um lado, uma noção arqueológica de inconsciente, que está às voltas com a reconstrução de um passado histórico esquecido e que pode ser recuperado a partir do presente. Do outro, há um conceito de inconsciente que diz daquilo que não acha expressão na representação, que não se deixa inscrever na história e que permanece como potência disruptiva das narrativas postas. Chamarei essa de noção poética de inconsciente. Veremos que esse último sentido do inconsciente não está

explicitamente trabalhado na obra freudiana, mas encontra expressão nítida na psicanálise de Jacques Lacan, o que nos levará a analisar algumas passagens do Seminário 7 do psicanalista francês.

Nesse caminho, trarei para discussão exemplos de expressões artísticas que estão às voltas com essas duas acepções de inconsciente. Esses exemplos visam favorecer uma apreensão estética dos conceitos, que, parece-me, não pode ser reduzida a sua compreensão intelectual. Retraçar a trajetória do conceito de inconsciente não é somente de interesse historiográfico, mas também clínico, à medida que essa recuperação dá mais clareza do objeto em questão e nos sensibiliza às suas aparições no processo analítico.

A primeira forma da palavra muda: O inconsciente arqueológico

Rancière defende que, a partir do século XIX, a palavra ganha uma nova configuração na estética. O autor se refere aos séculos XVII e XVIII na estética como a “idade da representação”, na qual a palavra tem o objetivo de “fazer ver”. Mas o que isso significa? Segundo Rancière, na idade da representação a palavra é plena: ela diz sobre tudo aquilo que há para ser visto. Ela não carrega dúvida ou mistério. A palavra comunica sem restos aquilo que há para ser dito, e qualquer sinal de incompreensão e obscuridade é visto como uma deficiência da comunicação. Há uma identidade entre a palavra e aquilo que ela deseja representar, e o *logos* se vê capacitado de apreender sem sobra seus objetos⁴. Assim, a dinâmica de uma história representada no teatro, por exemplo, se dá pelo conflito entre interesses e crenças anunciados a plenos pulmões pelos personagens. Não há um motivo sub-reptício a governar as ações que se desenvolvem ali. A palavra coloca tudo à luz do dia.

O século XIX abriga uma revolução estética que dá à palavra uma nova função. À palavra plena que faz ver contrapõe-se a palavra muda que carrega um não dito. Essa palavra muda tem duas faces. A primeira delas é a ideia de que todo objeto,

por mais banal que seja, carrega em suas marcas, dobras e desgastes os sulcos de uma história latente. Essa história é muda à medida que não está aberta a uma apreensão imediata do observador desatento, mas é falante uma vez que se pode, a partir da correta interpretação, reconstruir o passado histórico impresso em hieróglifo no presente. Do signo incompreensível desperta uma voz encoberta. Para essa noção de inconsciente, todo objeto carrega um mistério passível de significação. A passagem em que Rancière expõe essa primeira formulação da palavra muda é um dos pontos altos de seu texto, quando ele consegue combinar de forma elegante trabalho conceitual e comoção literária:

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o “tudo fala” de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscrita em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas. [...] O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras e triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da

»»

*do signo incompreensível desperta
uma voz encoberta. Para essa noção de
inconsciente, todo objeto carrega um
mistério passível de significação*

prosa do mundo sua dupla potência poética e significante. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. [...] Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem.⁵

Tomemos alguns exemplos. Tenho um livro sobre a mesa. Trata-se do volume xxii das obras completas de Freud. Um observador incauto tomá-lo-ia como livro comum, desgastado pelo tempo e com grifos esparsos, mas sem grande significado. Suas marcas, enfim, seriam opacas. Digamos, porém, que esse observador é tomado de súbita curiosidade e põe-se a escavar o livro. Ele verá então que os textos são acompanhados por grifos que não poderiam ter sido feitos pela mesma pessoa. Algumas linhas são traçadas com displicência, outras à régua. As anotações têm caligrafias diferentes, e cada uma delas parece privilegiar assuntos distintos da obra. Nosso arqueólogo pode então ficar obcecado e começar a investigar no detalhe o livro, reparando em suas dobras, suas marcas de café ou de maresia. Ele verá que a mudez de cada usura começa a dar lugar para uma fala e que, a partir dela, com sorte, conseguirá reconstruir a história criptografada nos detalhes: que o livro era da minha madrinha, que abandonou a carreira de psicóloga ainda jovem e que me vê seguindo o caminho que, em um momento, se apresentou a ela como possibilidade. Essa história se revelaria em cada detalhe menor do livro, que passou pelas mãos dela, pelos seus grifos e leituras, pelos anos de esquecimento em seu armário para, enfim, chegar a mim.

1 Mais adiante, veremos alguns exemplos de como cada uma dessas declinações do inconsciente se expressam na teoria freudiana. Sobre outros autores, um exemplo de uma psicanalista que desenvolveu parte importante da sua teorização e prática apoiada na ideia de inconsciente no primeiro sentido é Melanie Klein, com todo seu arsenal interpretativo sobre o inconsciente. Já no segundo sentido que apresentei do conceito, penso, por exemplo, na teorização sobre a pulsão anarquista por Nathalie Zaltzman ou na crítica de Lacan a uma psicanálise adaptativa no Seminário 7, esse último que abordaremos ao final deste artigo.

2 J. Rancière, *O inconsciente estético*.

3 Ainda que este texto se dedique a retrair as influências vindas da estética na formulação do conceito de inconsciente na psicanálise, estou convencido de que essas influências não podem ser reduzidas ao campo das artes. Para uma avaliação das influências científicas e das tensões internas aos problemas teóricos e clínicos com que deparava Freud para formulação do conceito, ver R. Simanke e F. Caropreso, “Uma reconstituição da estratégia freudiana para a justificação do inconsciente”, *Revista Ágora*, vol. xi, n. 1.

4 J. Rancière, *op. cit.*, p. 22.

5 J. Rancière, *op. cit.*, p. 35-37.



essa primeira forma de entender a opacidade da palavra é uma das maneiras como o inconsciente costuma aparecer na obra de Freud

Vemos também uma bela representação estética dessa ideia de inconsciente na música “Futuros amantes”, de Chico Buarque⁶. A música fala de um futuro hipotético (mas talvez nem tanto) no qual o Rio de Janeiro, quiçá devido a um eventual apocalipse climático, é engolido pelo mar e abandonado às profundezas do oceano. Mergulhadores então vão em busca dos vestígios dessa “estranha civilização” e encontram objetos do amor de um casal. Esses objetos carregam o “eco de antigas palavras” dos dois: “fragmentos de cartas, poemas, mentiras e retratos”. A música acaba dizendo que futuros amantes, habitantes desse futuro longínquo, se amarão pelo amor do casal carioca que ficou talhado nesses objetos repletos de histórias. Essa ideia também é explorada em “Trocando em miúdos” de Chico. Nela, um casal que separou precisa se haver com objetos que trazem as marcas de sua história juntos, como vemos no seguinte trecho:

Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim
Não me valeu
Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim
O resto é seu
Trocando em miúdos, pode guardar
As sobras de tudo que chamam lar
As sombras de tudo que fomos nós
As marcas do amor nos nossos lençóis
As nossas melhores lembranças⁷

Temos mais um testemunho dessa forma de inconsciente no belo texto “A vida social das coisas: roupa, memória e dor”, de Peter Stallybrass. O autor começa narrando seu emudecimento em uma palestra devido à percepção que lhe aturde: ele está vestindo a jaqueta que herdou de um amigo que faleceu. Stallybrass é tomado então pela irreversível

sensação de que não é apenas ele que veste a jaqueta do amigo, mas que ele mesmo é vestido pelos seus hábitos e seu cheiro, que a jaqueta inscreve nele a memória do amigo. Partindo dessa experiência, o autor começa uma reflexão sobre a vida que se inscreve nas roupas. Por não serem solúveis em nós como os alimentos e nem resistentes demais ao tempo como as joias, a materialidade plástica e firme das roupas abriga as histórias que por elas passaram. Debruçando-se em relatos sobre roupas que passam de geração em geração, a difícil tarefa de se haver com o armário da esposa ou do pai que morreram, os paninhos que os bebês usam como objetos de apego (em psicanálise, diríamos objetos transicionais), a confecção de colchas de retalhos feitas a partir de roupas de toda uma família, passagens de obras literárias sobre a relação dos personagens com suas roupas e investigações históricas sobre o papel das roupas em diversas sociedades e épocas, Stallybrass argumenta pela vida social das roupas. Para o autor, nós habitamos e somos habitados pelos objetos que tocamos e amamos, contaminando-os com nossa existência e sendo contaminados pelas existências neles talhadas. “A roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua ausente presença”⁸.

Enfim, essa primeira forma de entender a opacidade da palavra é uma das maneiras como o inconsciente costuma aparecer na obra de Freud. No início de “O mal-estar na civilização”, Freud defende que “na vida mental, nada do que uma vez se formou pode perecer”⁹. Ele passa então a uma metáfora arqueológica da vida mental, comparando-a a Roma. O trabalho de preservação do patrimônio histórico feito em Roma faz da cidade um exemplo especialmente feliz para se falar da vida psíquica. Assim como a vida psíquica atual de nossos pacientes é repleta de marcas da sua história, passeando pela capital italiana é possível ver sobrepostas as marcas de seu passado histórico. Um turista informado consegue reconstruir a história da cidade pelos seus monumentos e ruínas, que apontam para um passado soterrado, inconsciente. Temos a mesma metáfora arqueológica do inconsciente no texto “Construções



em análise”, no qual Freud compara o trabalho do analista com o de um arqueólogo: ambos devem, a partir das ruínas segmentares e fragmentadas, reconstruir um passado histórico latente que, apesar de oculto, se revela nos vestígios que essa história legou ao presente, estando ela inscrita nos prédios ou na vida psíquica atual⁶.

Bom, essa seria uma primeira forma de compreender a mudez da palavra a partir do século XIX e, junto a isso, uma formulação do inconsciente em circulação na arte da época. Como apontei antes, porém, há uma segunda face da opacidade da palavra e da circulação do conceito de inconsciente na estética do XIX. Vamos a ela.

O inapreensível: inconsciente poético

Vimos nessa primeira perspectiva da noção de inconsciente que cada objeto tem inscrito em si uma história, que tudo é passível de significação e que a linguagem se estende para todo detalhe do mundo. Se existe na estética do XIX a ideia de que *tudo fala*, então a tudo se pode atribuir sentido, mesmo que ele não esteja revelado em um primeiro momento. Ainda que tenhamos nos afastado do que Rancière chamou da “idade da representação”, na qual tudo era de princípio colocado à luz do dia, é provável que nós, como leitores do século XXI, nos sensibilizemos com esse excesso de luminosidade da palavra que tudo significa. Afinal, seria tudo mesmo passível de significação? Rancière aponta que, de fato, há uma outra vertente da ideia de inconsciente no século XIX que diz que não. Aqui temos a outra face da palavra

é provável que nós nos sensibilizemos com esse excesso de luminosidade da palavra que tudo significa. Afinal, seria tudo mesmo passível de significação?

muda. Nela, há um não dito que não encontra significação possível. Se antes vimos um movimento em que o *pathos* opaco dos objetos vem à luz sendo significado pelo *logos* da linguagem, agora temos o movimento no qual o *logos* se vê incapaz de colonizar parte desse *pathos*. O não pensamento, o inominável e o irracional mostram à razão a insuficiência dela perante um inapreensível¹¹.

É o terreno do “confronto com o desconhecido, com as potências anônimas e insensatas da vida”¹². Na bonita imagem de Maeterlinck, autor citado por Rancière, essa palavra muda se apresenta como uma “mão que não nos pertence, mas bate às portas do instinto”, não sendo permitido abrir essa porta, mas apenas ouvir o som dos golpes¹³.

Vamos a alguns exemplos. Uma figura do romantismo que parece apontar para essa manifestação do inconsciente é a do sublime. No texto clássico de Edmund Burke, vemos a seguinte definição:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. [...] Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra.¹⁴

O sublime seria suscitado por uma situação como a de contemplar um desastre natural de proporções devastadoras estando em um lugar protegido, com a segurança de que essa catástrofe não lhe atingirá. Como vemos no final da passagem de

6 C. Buarque, “Futuros amantes”, *Carioca*.

7 C. Buarque, “Trocando em miúdos”, *Chico Buarque*.

8 P. Stallybrass, *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*.

9 S. Freud, “O mal-estar na civilização”, in *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*, vol. XXI (1927-1931), p. 78.

10 S. Freud, “Construções em análise”, in *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*, vol. XXIII (1937-1939).

11 J. Rancière, *op. cit.*, p. 40.

12 J. Rancière, *op. cit.*, p. 40.

13 M. Maeterlinck, 1913 *apud* J. Rancière, *op. cit.*, p. 40.

14 E. Burke, *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*, p. 48.



para Said, é como se a vertigem da morte trouxesse a força expressiva que permite ao músico reestabelecer os limites de sua linguagem

Burke, o fato de vermos a catástrofe de um lugar no qual nossa segurança esteja garantida é fundamental, pois diferencia a experiência do sublime da experiência do desespero. Se conseguimos nos pôr a apreciar essa fúria da natureza, sentiremos ressoar em nós a desmesura. Sponville diz que uma tempestade não é necessariamente bela, mas é sublime “por sua descomunabilidade, pelo excesso de grandeza ou de força, pela evidência, ante ela, da nossa pequenez, da nossa impotência, da nossa fragilidade...”¹⁵. Para uma apreensão menos conceitual e mais propriamente estética do sublime podemos recorrer às pinturas de acidente náutico de William Turner¹⁶. A representação do abatimento certo de embarcações pelo mar revolto nos coloca diante do contraste entre a pequenez humana e o imensurável da natureza. Dentro do vocabulário de Rancière, podemos compreender essa como uma forma de representar a impotência do *logos* diante do irrepresentável do *páthos*.

Outro exemplo é o caminho que a música romântica toma em relação ao tema da representação. O que vemos é o afastamento cada vez mais radical de motivos extramusicais das composições, o abandono do esforço de representar objetos como eventos históricos ou a natureza¹⁷. Safatle diz que esse movimento é expresso de maneira especialmente ilustrativa na trajetória de Beethoven. O filósofo comenta que, se ao longo da carreira do compositor vemos várias obras que fazem referência a elementos da natureza, acontecimentos históricos e questões políticas (a 3ª Sinfonia à Revolução Francesa, a 6ª aos elementos da natureza ou a citação do poema de Schiller em “Ode à Alegria” na 9ª Sinfonia a fim de expressar ideais políticos e humanitários), no final da vida ele parece cada vez mais evitar esse estilo representativo¹⁸.

Esse afastamento das intenções representativas na música nos é caro por expressar de maneira interessante a segunda formulação do inconsciente estético que vimos com Rancière. Isso porque, ao abandonar a representação, a música romântica se torna um espaço privilegiado da expressão desse inominável que a estética do século XIX coloca como questão. Tomemos por exemplo a análise que Safatle faz da “Opus 131” de Beethoven. O filósofo diz que essa obra do final de vida do compositor seria um exemplo privilegiado do que Edward Said chamou de “estilo tardio”¹⁹. Said usa essa expressão para falar de fenômenos curiosos que tomam o artista na fase final de sua obra. O autor caracteriza esse período não como o pleno desenvolvimento de razões e motivos artísticos que o artista carregaria desde o início da sua produção e encontrariam sua plena realização na velhice. Não se trata da maturação. Trata-se, ao contrário, do momento em que tudo aquilo que o autor construiu ao longo da vida chega à beira da dissolução. É como se o artista, colocado mais próximo da morte, visse nesse abismo uma potência para quebrar as formas herdadas²⁰.

Para Said, é como se a vertigem da morte trouxesse a força expressiva que permite ao músico reestabelecer os limites de sua linguagem. A morte como essa ausência de sentido radical é o que impulsiona a força expressiva do autor a desmontar os sentidos postos. O resultado prático disso na “Opus 131” é o desafio às convenções expressivas de sua época: há um desencontro entre melodia e harmonia especialmente dissonante em comparação a outras peças desse período histórico, enquanto as formas tradicionais de composição (rondó, fuga etc.) são subvertidas, chegando ao limite de seu esfacelamento²¹. É o que leva Safatle a retomar a seguinte citação de Deleuze e Guattari:

os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque viram na vida algo grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse

algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido.²²

A morte, a desmesura, o inominável e o inumano. Essas são algumas formas de apontar para o abismo que resiste à representação e que, apesar disso, não se cala. Persiste como potência movente que instiga o sujeito e lhe dá vida. Como os lacanianos dirão mais tarde, é aquilo que não cessa de não se inscrever. Como espero ter apontado no exemplo do “estilo tardio” de Beethoven, esse inominável traz consigo uma força criativa, sendo sua expressão mola propulsora para a reorganização do mundo.

Essa noção de inconsciente é expressa em “O que será? (À flor da pele)” de Chico Buarque e Milton Nascimento. A remissão ao inominável no título da canção, que se repete na abertura de cada estrofe, e a descrição indireta desse desmedido pelos seus efeitos no corpo (“que sobe as faces”, “brota à flor da pele”, “aperta o peito”), que insiste e trai nossas intenções (“que é revelia”, “que perturba o sono”) e que é insufocável (“que não

»
e esse novo inconsciente
irrepresentável que, ao contrário
do primeiro, não está à espera
da correta codificação?

tem remédio” e que “nem todos os unguentos vão aliviar”) fazem dessa canção um belo exemplo da segunda acepção de inconsciente mencionada por Rancière²³.

Vimos alguns exemplos na psicanálise da primeira noção de inconsciente apresentada por Rancière e que já rondava a estética do século XIX. Ele está nas comparações que Freud faz entre o trabalho do psicanalista e do arqueólogo em “O mal-estar na civilização”²⁴ e em “Construções em análise”²⁵, mas poderíamos falar também do trabalho de interpretação do sonho²⁶ e dos sintomas neuróticos²⁷, dentre outros exemplos. Agora, e esse novo inconsciente irrepresentável que, ao contrário do primeiro, não está à espera da correta codificação? Esse inconsciente cuja latência é irremediável, onde ele estaria na psicanálise?

Podemos identificá-lo com a pulsão de morte, cuja característica de não ligação da pulsão nos remeteria à ausência de sentido²⁸. Também, mais nitidamente, na noção de *Unheimlich* (a depender da tradução: estranho, inquietante ou incômodo)²⁹ e em alguns aspectos do *Es* (Isso ou *Id*)³⁰. Há algo dele também no umbigo do sonho, aqueles elementos oníricos impassíveis de interpretação em relação aos quais não podemos ultrapassar o caráter enigmático³¹. Ele está também no traumático, por se tratar de uma experiência que a simbolização falha em dar contorno e, assim, continua a insistir como sintoma³². Penso ainda no sentimento oceânico³³ e, mais que ele, na apreensão retrospectiva que temos dessa fase da vida de fusão com a mãe, de total indistinção entre eu e outro³⁴. O que gostaria de destacar, porém, é que, em Freud, não me parece que estão explicitadas algumas características dessa modalidade de inconsciente que vimos em

15 A. Comte-Sponville, *Dicionário filosófico*, p. 573.

16 W. Turner, “O naufrágio”, 1805. Óleo sobre tela.

17 Um bom exemplo desse tipo é a “Abertura 1812, Opus 49” de Tchaikovsky, em que o compositor narra o combate entre os exércitos russo e alemão na batalha entre eles travada em 1812, na qual os russos saem vitoriosos. P.I. Tchaikovsky. “Abertura 1812, Opus 49”, in *Grandes compositores da música clássica*, v. 2.

18 V. Safatle, “Razão e forma”, 6 de abril de 2012.

19 V. Safatle, *op. cit.*

20 E. Said, *Estilo tardio*.

21 V. Safatle, *op. cit.*

22 G. Deleuze; F. Guattari, *O que é filosofia?*, p. 204.

23 M. Nascimento; C. Buarque, “O que será (À flor da pele)”, in M. Nascimento, *Geraes*.

24 S. Freud, “O mal-estar...”, p. 78.

25 S. Freud, “Construções...”.

26 S. Freud, *Obras completas*, vol. 4. *A interpretação dos sonhos*.

27 S. Freud, “O sentido dos sintomas”, in *Conferências introdutórias sobre psicanálise (parte III)*, vol. XVI (1916-1917).

28 S. Freud, “Além do princípio de prazer”, in *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros ensaios*, vol. XVIII (1920-1922).

29 S. Freud, “O estranho”, in *Uma neurose infantil e outros trabalhos*, vol. XVII (1917-1919).

30 S. Freud, “O ego e o id”, in *O ego e o id, Uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos*, vol. XIX (1923-1925).

31 S. Freud, *A interpretação...* p. 575.

32 S. Freud, “Além do princípio...”.

33 S. Freud, “O mal-estar...”, p. 73 e 81.

34 P. Carvalho Ribeiro “Pânico e dessexualização”. Fala apresentada no simpósio *A psicanálise e os desafios do mundo contemporâneo*.



Lacan está criticando aqueles analistas que acham que o objetivo de uma análise é alinhar as pulsões do sujeito com os anseios da cité

Rancière e nos exemplos estéticos que trabalhamos nas últimas páginas. Penso especialmente na potência criativa desse não sentido, potência essa capaz de inaugurar novas circuitarias pulsionais para o sujeito, instaurar novos horizontes cognitivos e reorganizar a forma como o mundo se apresenta para ele. Para isso, gostaria de abordar como esse apelo criativo e disruptivo ao não sentido aparece no final do Seminário 7 de Lacan.

Política e clínica no inconsciente poético

No começo da parte xxiii do Seminário 7, Lacan expõe uma concepção corrente em sua época sobre as metas do tratamento analítico. Para alguns analistas, diz Lacan, caberia à psicanálise harmonizar as aspirações do sujeito aos anseios da *Cidade*. Algo importante se perde aqui na tradução do texto. Estranhamos ao ver *Cidade* aparecer sempre com letra maiúscula na tradução brasileira do texto, o que faz valer uma olhada no original para ver como as coisas correm lá. Se formos no texto em francês, veremos que Lacan usa a palavra *cité*. *Cidade* em francês é normalmente traduzido por *ville*. Me parece que é a algumas declinações da palavra *cité* que Lacan faz recurso aqui. O termo *cité* é reservado para as partes mais antigas de uma cidade, ou para uma parte dela que preservou as características arquitetônicas de um período histórico. Pode ser ainda utilizado em referência a cidades com maior importância histórica na França, como quando se usa “*la cité phocéenne*” para falar de Marseille. Ainda, *cité* pode ser usado para se referir a um grupo de pessoas organizado num corpo social orgânico. Aqui, mais próxima da ideia de uma sociedade política e carregando um sentido mais

explicitamente preservado na noção de “cidadão”, *cité* se distingue de *ville*, que seria mais especificamente o espaço geográfico no qual essa organização social se estabelece. Assim, *cité* remete tanto à ideia de preservação de uma tradição como à de um corpo social organizado, unido por um sistema de necessidades, deveres e direitos que enlaça os indivíduos que o constituem³⁵.

Lembremos: Lacan está criticando aqueles analistas que acham que o objetivo de uma análise é alinhar as pulsões do sujeito com os anseios da *cité*. Ele diz que isso faria dos psicanalistas meros “fiadores do devaneio burguês”³⁶. O que está em jogo aqui? Trata-se de uma crítica a certa psicanálise adaptativa, cujo objetivo seria alinhar as pulsões anárquicas aos fins estabelecidos pelas tradições de determinado grupo social. É uma crítica ao horizonte da análise como alinhamento das satisfações pulsionais do sujeito ao que Lacan chama de “serviço de bens”, ou seja, ao conjunto de satisfações aceitáveis oferecido pela ordem social de determinada época e local³⁷. A isso, Lacan contrapõe o salto no abismo. Atentemo-nos a esta passagem:

Como creio ter-lhes mostrado aqui na região que delinee para vocês esse ano, *a função do desejo deve permanecer numa relação fundamental com a morte*. Coloco a questão – o término da análise, o verdadeiro, quero dizer, aquele que prepara a tornar analista, não deve ela em seu termo confrontar aquele que a ela se submeteu à realidade da condição humana? É propriamente isso que Freud, falando de angústia, designou como fundo onde se produz seu sinal, ou seja, o *Hilflosigkeit*, a desolação, onde o homem, nessa relação consigo mesmo que é sua própria morte – mas no sentido que lhes ensinei a desdobrar nesse ano – não deve esperar a ajuda de ninguém.³⁸

Algumas páginas antes, Lacan fala da experiência da *passagem ao limite* expressa nas pinturas holandesas de natureza morta. O que essas pinturas nos apontam é justamente a efemeridade da vida ali presente. É como se fôssemos espectadores do desenvolvimento virtual inevitável de tudo que é vivo: sua passagem ao limite da morte³⁹. Pois é nessa passagem ao limite que Lacan concebe a análise.

Claro que não se trata aqui da morte literal, mas do apelo a esse abominável abismo sem significado que coloca em xeque a nossa maneira de organizar o mundo, incluindo aí as tradições da *cit *.

  difícil conceder que uma análise se trata s  disso. Não se vive s  de força disruptiva e desafio à ordem posta. Mas o que esse autor nos coloca   uma ideia freudiana importante, que pode ser sintetizada da seguinte forma: não sofremos somente por indeterminação, mas também pelas determinações que nos comprimem⁴⁰. A ideia é de que a linguagem representativa que usamos para colonizar a nós mesmos e o mundo, que nos d  nome, identidade, organiza nossas crenças, orienta nossa a  o e tudo mais, enfim, que toda essa simbolização que impomos às coisas   organizadora, mas comprime o inominável dentro de nós, que vem reclamar da rigidez com que esquadramos a vida. Ele então vem nos fazer c cegas por dentro, clamar pelo desvario. Na bonita imagem usada por Lacan, "As flores do desejo estão contidas nesse vaso do qual tentamos fixar as paredes"⁴¹.

A forma como encadeei minha exposição pode levar-nos a conceber as duas formulações do inconsciente (a arqueológica/representativa e a poética/inominável) como muito apartadas uma da outra. Não me parece ser o caso. Parece-me que essas duas noções de inconsciente se encontram intimamente vinculadas da seguinte maneira: o irrepresentável clama, a todo momento,

essas duas noções de inconsciente se encontram intimamente vinculadas: o irrepresentável clama, a todo momento, por uma significação possível

por uma significação possível. Nossa obsessão por dar sentido às coisas é impulsionada por esse resíduo impassível de ser nominado, sendo a significação sempre um arranjo frágil e improvisado que tenta organizar o que aparece como inapreensível. Essa desproporção de um em relação ao outro os coloca em constante tensão. Ela é motor de um movimento no qual *logos* busca sem sucesso cobrir a superfície do *pathos*, e *pathos* pressiona pela dissolução da organização petrificada de *logos*. Esse jogo complementar e inconciliável entre os dois inconscientes aparece em pleno movimento no poema de Baudelaire que, seguindo as sessões anteriores deste texto, vem para favorecer uma apreensão estética dos conceitos em jogo aqui:

As janelas

Quem olha de fora por uma janela aberta não v  nunca tanta coisa como quem olha para uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, misterioso, fecundo, mais tenebroso, radiante, que uma janela aclarada por uma candeia. O que se pode ver   luz do sol é sempre menos interessante que o que se passa por det rs da vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida.

Para além do ondular dos telhados, avisto uma mulher madura, já com rugas, pobre, sempre debruçada sobre alguma coisa, e que nunca sai. Com seu rosto, sua roupa, seu gesto, com quase nada refiz a história desta mulher, ou melhor, sua lenda, e por vezes a conto a mim mesmo chorando.

Tivesse sido um pobre homem velho, teria feito a sua com igual facilidade.

E me deito feliz por ter vivido e sofrido em outros que não eu mesmo.

Talvez me digam: "Tem certeza de que esta lenda é verdadeira?" Que importa o que seja a realidade situada

35 Matheus Ichimaru me chamou a atenção para a proximidade da noção de *cit * nesse último sentido com a ideia de *polis* como ela aparece em Aristóteles: uma autarquia econ mica e social onde as necessidades do grupo são satisfeitas por ele mesmo, criando uma coesão orgânica entre as partes.

36 J. Lacan, *Seminário, livro 7: A  tica da psicanálise, 1959-1960*, p. 355.

37 Não   toa Lacan inicia essa sessão do seminário fazendo uma crítica a certa leitura do conceito de sublimação. Ele diz que se entendermos sublimação como o destino mais elevado da pulsão ao colocá-la em sinergia com as metas mais estimadas do grupo social do qual o sujeito faz parte e tomarmos esse como o horizonte da análise, advogaremos por uma psicanálise que produza uma dinâmica pulsional adaptada à ordem social vigente.

38 J. Lacan, *op. cit.*, p. 356. Grifos meus.

39 J. Lacan, *op. cit.*, p. 348.

40 V. Safatle, "Freud em Frankfurt: A função da psicanálise no pensamento de Theodor Adorno", in D. Kuperman (org.), *Por que Freud hoje?*, p. 63-90.

41 J. Lacan, *op. cit.*, p. 349.



fora de mim, se me ajudou a viver, a sentir que sou, e o que sou?⁴²

É atrás da janela fechada que “vive a vida, sonha a vida, sofre a vida”, o que coloca o poeta a fantasiar,

sendo o não sentido álibi para a contínua construção e reconstrução de sentido, que se faz e refaz, incompleto e insuficiente.

42 C. Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, p. 183.

Referências bibliográficas

- Barros M. (2016). *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Baudelaire C. (2011). *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra.
- Burke E. (1993). *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus/ Editora da Unicamp.
- Buarque C. (1978). *Trocando em miúdos, Chico Buarque*. São Paulo: Universal Music.
- _____. (2006). *Futuros amantes, Carioca*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.
- Comte-Sponville A. (2003). *Dicionário filosófico*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze G.; Guattari F. (2010). *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- Freud S. (2019). *Obras completas, vol. 4: A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1974). A história do movimento psicanalítico. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos, vol. XIV (1914-1916)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1976). O sentido dos sintomas. *Conferências introdutórias sobre psicanálise (parte III), vol. XVI (1916-1917)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1976). O estranho. *Uma neurose infantil e outros trabalhos, vol. XVII (1917-1919)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. Além do princípio de prazer. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros ensaios, vol. XVIII (1920-1922)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1976). O ego e o id. *O ego e o id, Uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos, vol. XIX (1923-1925)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1996) O mal-estar na civilização. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos, vol. XXI (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1975). Construções em análise. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos, vol. XXIII (1937-1939)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago.
- Lacan J. (2008). *Seminário, livro 7: A ética da psicanálise, 1959-1960*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Nascimento M.; Buarque C. (1976). O que será (À flor da pele). In Nascimento M. *Geraes*. EMI.
- Neruda P. (1978). *Para nacer he nacido*. Barcelona: Seix Barral.
- Rancière J. (2009). *O inconsciente estético*. 1. ed. São Paulo: Editora 34.
- Safatle V. (2012). Razão e forma. São Paulo: Rádio Cultura, 6 abr. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/razao-e-forma-como-a-musica-pensa/05-im-razao-e-forma-06-04-2012>.
- Said E. (2009). *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Simanke R.; Caropreso F. (2008). Uma reconstrução da estratégia freudiana para a justificação do inconsciente. *Revista Ágora*, vol. XI, n. 1, jan./jun.

Stallybrass P. (2016). *O casaco de Marx: Roupa, memória, dor*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica.

Tchaikovsky P.I. (2009). Abertura 1812, Opus 49. In *Grandes compositores da música clássica, v. 2*. São Paulo: Abril Coleções.

Turner W. (1805). O naufrágio. Óleo sobre tela. Altura: 170,5 cm; Largura: 241,5 cm. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Joseph_Mallord_William_Turner_-_The_Shipwreck_-_Google_Art_Project.jpg

Zaltzman N. (1994). *A pulsão anarquista*. 1. ed. São Paulo: Escuta.

The inscribed and the opaque: aesthetic faces of the Freudian unconscious

Abstract The notion of unconscious in Freud derives from two formulations of the concept that were circulating in the aesthetics of the 19th century. The first is that of the unconscious as an encrypted text, incomprehensible at a first sight, but which can be revealed through interpretation. The second is that of the unconscious as a fundamental ungraspable entity that resists representation. This article seeks to refer the concept of the unconscious to these origins, analyzing how the tension between these two meanings of the term is preserved in psychoanalysis.

Keywords unconsciousness; Freud; aesthetics; representation.

Texto recebido: 05/2023

Aprovado: 02/2024