UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

*O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a
sublimação*

Guilherme Massara Rocha

São Paulo - 2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Guilherme Massara Rocha

São Paulo - 2010

Ficha catalográfica

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Rocha, Guilherme Massara

O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação / Guilherme Massara Rocha ; orientador : Vladimir Pinheiro Safatle. – São Paulo, 2010.
322 p.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Sublimação. 2. Sublime. 3. Metapsicologia. 4. Freud, Sigmund 1856-1939. I. O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação. II. Safatle, Vladimir Pinheiro.

Guilherme Massara Rocha

O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovado em de novembro de 2010, pela Banca Examinadora composta por

Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle (USP) / Orientador

Profa. Dra. Maria Lúcia Cacciola (USP)

Profa. Dra. Tania Rivera (UFF)

Prof. Dr. Marco Antônio Coutinho Jorge (UERJ)

Prof. Dr. Rodrigo A. de Paiva Duarte (UFMG)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão a,

Vladimir Safatle, primeiramente. Seu interesse em meu trabalho, reafirmado ao longo do percurso através de uma interlocução precisa e pontual, tornou possível que os objetos dessa investigação fossem mais bem discernidos, assim como o método para tratá-los. Seu percurso como pesquisador e seu talento no que se refere ao tratamento dos objetos artísticos, filosóficos e psicanalíticos me forneceu inspiração e ânimo para enfrentar os enigmas e a *negatividade* desafiadora de meu próprio material de investigação. Com ele, agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP pela oportunidade e condições favoráveis de realização dessa tese.

Ao Departamento de Psicologia e à Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo afastamento concedido para a realização dessa qualificação docente e pelo apoio nesses quatro anos.

A Gilson Ianinni, pela amizade, por ter a mim apontado as portas da Universidade de São Paulo e por algumas dicas de encaminhamento dessa pesquisa, numa palavra, cruciais.

Aos amigos e professores Jeferson Machado Pinto, Ana Cecília Carvalho e Douglas Garcia Alves Jr., presenças constantes, fontes das mais inestimáveis contribuições, que espero um dia conseguir retribuir.

A Rodrigo Duarte, Tania Rivera, Maria Lúcia Cacciola, Christian Dunker, Marco Antônio Coutinho Jorge, Pedro Sussekind, Antônio Teixeira, Ângela Vorcaro, pelas lições implícita e explicitamente distribuídas ao longo dessa tese. E também a Bernard Baas, Bernardo Maranhão, Hal Reames, Gustavo Goulart, Claude Schauder e João Paulo Cunha, por auxílios e sabedorias diversas.

A José Roberto Fernandes e Geórgia, Paulo Nunes, Saulo Alves, minha família emboaba.

A meus pais, Regina e Carlos Alberto, e irmãos, Bruno e Rachel, signos sensíveis, sempre.

A Izá, minha Zoe Bertgang, por tanto.

Fluctuat nec mergitur

RESUMO

Rocha, Guilherme Massara : *O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação*

As relações da psicanálise com as obras de arte, a filosofia da arte e as disciplinas estéticas têm sido objeto de inúmeras investigações. Desde sua invenção, a experiência artística esteve presente na argumentação metapsicológica de Freud. E se uma primeira aproximação do tema poderia sugerir que o recurso às formas artísticas ali encontraria uma função meramente expositiva, mobilizado em benefício da ilustrabilidade das teses e proposições psicanalíticas, ou debatidas sob a perspectiva de sua aptidão em demonstrar a plausibilidade das idéias freudianas, cumpre apontar para o que se possa conceber para além desse dispositivo puramente metodológico. A arte realiza na obra freudiana uma função legitimamente heurística. Em momentos decisivos do estabelecimento de determinadas teses da metapsicologia, o recurso ao debate interpretativo acerca de figuras e experiências artísticas provê aportes fundamentais para a configuração e consolidação das mesmas. Recurso esse, é bem verdade, que coexiste e articula-se com elementos extraídos das investigações clínicas de Freud, esses ainda mais frequentes e não menos importantes para os contornos da teoria psicanalítica. O conceito de sublimação é aquele que reúne, sob o extenso e complexo panorama de sua inserção metapsicológica, os mais diversos apontamentos freudianos acerca das consequências e pormenores subjetivos de vicissitudes das mudanças de alvo da pulsão, das quais a experiência artística é um paradigma exemplar. Tal conceito é aqui revisitado, com vistas a restabelecer suas principais matrizes teóricas e alguns de seus matizes doutrinários, numa investigação interna à obra de Freud. Mas, preponderantemente, a discussão aqui pretendida entrevê as conexões da teoria freudiana da sublimação com os elementos artísticos que nela infletem ou à ela subjazem. Na esteira desses desdobramentos, fez-se crucial um debate entre o conceito de sublimação e momentos da filosofia moderna do sublime. Um debate que, em seu desenlace, buscou revelar, quanto a doutrina freudiana da sublimação e acerca da apreensão freudiana das obras de arte, os principais efeitos que sobre ela parecem ter exercido aspectos das idéias de Kant, Schopenhauer e Schiller em suas investigações acerca do belo e do sublime. Se o conceito de sublimação não pode ser subsumido à filosofia do sublime, ali figurando como mais um de seus capítulos, ele é todavia permeável a esse debate, sob aspectos que, por motivos e circunstâncias que aqui se procurou evidenciar, Freud jamais soube suficientemente explicitar.

Palavras-chave : Sublimação, Sublime, metapsicologia, Freud.

RÉSUMÉ : *L'esthétique et l'éthique dans la psychanalyse – Freud, le sublime et la sublimation*

Les rapports de la psychanalyse avec les oeuvres de l'art, la philosophie de l'art et les disciplines de l'esthétique ont été les sujets de plusieurs recherches il y a longtemps. Les influences des oeuvres artistiques sur le développement de la métapsychologie freudienne pourraient être ramenées à l'origine propre de la psychanalyse. Dans un premier regard, on trouve que cette utilisation de l'expérience artistique pour la psychanalyse n'aurait d'autres raisons que les bénéfices expositifs, c'est à dire, comme un recours pour illustrer les thèses et propositions fondamentales de la métapsychologie. Néanmoins, au delà de ces efforts argumentatifs et procédures méthodologiques, on pourrait trouver d'autres dédoublements à propos des complexes articulations entre psychanalyse, philosophie et expérience artistique. Dans certains moments décisifs du développement de la métapsychologie, le recours au matériel artistique c'était fondamentale pour la consolidation et plausibilité de quelques thèses freudiennes. C'est le cas, particulièrement, du concept de sublimation.

La sublimation c'était utilisé par Freud comme un concept originellement clinique – attachée à la thèse du changement de le but de la pulsion, d'un détour dans le cours de la satisfaction directe de la motion pulsionnelle par des voies motrices – et conçu, donc, dans sa connexion avec les chemins du développement de la libido. Mais Freud s'utilise aussi de l'expérience artistique comme un paradigme de la sublimation. Les particularités de cet utilisation, aussi comme les fondements principales de la métapsychologie de la sublimation dans ces relations avec le champ artistique, ce-sont les motifs principales de la recherche qu'on entreprend ici.

Par des raisons méthodologiques, qu'on explique au courant de la recherche, c'était importante de considérer aussi les relations de la doctrine de la sublimation avec les études à propos de l'esthétique du beau et du sublime, dans l'oeuvre des certains philosophes de l'idéalisme allemand, plus exactement, Kant, Schopenhauer et Schiller. Par là, on voudrais rendre visibilité à les influences de ces doctrines dans le champ de la sublimation freudienne, mais sans les confondre les unes avec les autres, et en rendant visible aussi les différences et irréductibilités entre psychanalyse et théorie esthétique.

Mots-clé : Sublimation, Sublime, Métapsychologie, Freud

ABSTRACT: *The aesthetic and ethical in psychoanalysis: Freud, sublimation and the sublime.*

The relationship between psychoanalysis and works of art, the philosophy of art, and the aesthetic disciplines have been the subject of innumerable studies. Since its invention, the metapsychology of Freud has discussed the artistic experience. Beyond merely serving as a methodological exercise for the purpose of illustrating psychoanalytic theses and propositions or demonstrating the plausibility of Freudian ideas, revisiting the topic of artistic expression succeeds in extending their conceptual range. Art serves a legitimately heuristic function in Freudian works. At crucial points in the establishment of particular metapsychological theses, the configuration and consolidation of the theory receives fundamental support from revisiting the interpretation of artistic expression and experience. It is true that this involves elements which are extraneous to the clinical investigations of Freud, but this does not diminish their importance to the shape of psychoanalytic theory. Due to the extent and complexity of its insertion into metapsychological theory, the concept of sublimation reunites many diverse Freudian concepts concerning the effect of subjective idiosyncracies upon the way in which impulses are directed to a target, and the artistic experience serves as a paradigm for this process. The concept is revisited here in an internal investigation of the works of Freud for the purpose of elucidating its principal theoretical origins and some of its nuance. However, for the most part, this discussion intends to connect the Freudian theory of sublimation to artistic elements that are expressed in, or underly, it. In the course of these expositions, there is a crucial dialogue between the concept of sublimation and modern philosophy's propositions concerning the sublime. The debate ultimately seeks to reveal how much the Freudian doctrine of sublimation and the Freudian understanding of art have been effected by, and employed, the ideas of Kant, Schopenhauer, and Schiller in its investigation of beauty and the sublime. If the concept of sublimation cannot be subsumed within the philosophy of the sublime, configured as one more of its chapters, it is nevertheless permeable to that discussion, with the view that, for motives and circumstances which herein one attempts to make evident, Freud never knew how to make it sufficiently explicit.

Key-words : Sublime, sublimation, Freud, metapsychology

Índice

Introdução	13
-------------------------	----

Capítulo 1 – Sublimação : contextos, interfaces, definições

I – Sublimação: uma dialética freudiana?

I.1 Violência e elucidação	23
I.2 O conceito de sublimação: negatividade e afirmação	23
I.3 Utopia freudiana?	26

II – Freud e as artes: circunscrevendo a pré-história da Sublimação

II.1. O artista e seu desejo: Freud e suas verdades	31
II.2. Pré-história da sublimação I: o enigma do artista	35
II.3. Pré-história da sublimação II: o gênio artístico	36
II.4. Pré-história da sublimação III: a loucura do artista	38

III – O advento do conceito de Sublimação

III.1. Contextos e circunstâncias das primeiras ocorrências do termo em Freud	40
III.2. Sublimação e sexualidade infantil	44
III.3. Caráter e sublimação	47
III.4. Hermenêutica e sublimação	50

IV – O Sublime e a Sublimação : contornos, interpolações, diferenças

IV.1. Um recorte acerca do sentimento do sublime	54
IV.2. "O sublime é o eco da grandeza da alma" - Longino	57
IV.3. "O atordoamento é o efeito do sublime em seu mais alto grau" - Edmund Burke.....	60
IV. 4. "A natureza é, portanto, sublime naquele entre seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia da infinitude" - Immanuel Kant	69
IV.4.1. Primeiros movimentos: as "Observações sobre o sentimento do belo e do sublime"---	70
IV.4.2. A Analítica do Belo kantiana e o torpor fantasmático do belo em Freud.....	76
IV.4.3. A analítica do sublime	81
IV.4.4. Kant trágico ?.....	88

Capítulo 2 – O sublime e a sublimação : o ético e o estético na interface entre filosofia e psicanálise

I - Lembrança da Vontade e Intuição Estética: o sublime schopenhaueriano e seu diálogo com a metapsicologia

I.1. A Metafísica do belo : satisfação desinteressada e representação superior.....	98
I.2. Arte, ciência, razão e gênio	100
I.3. Cenários da intuição estética : o belo e o sublime	104
I.3.1. A calma contemplação do belo	105

I.3.2. A angústia do sublime -----	106
I.3.3. A narrativa trágica e a duplicação do sublime -----	109
I.4. A negação da vontade de vida: para além do corpo -----	112
I.4.1. Freud e o retorno ao inorgânico -----	115
I.4.2. O prazer do repouso absoluto -----	116
I.4.3. Princípio do Nirvana: Freud leitor de Schopenhauer -----	118
I.4.4. Pathos e Logos -----	122

II – Dignidade e desamparo – Freud, Rolland, Schiller

II.1. A exigência da obra-----	127
II.2. O "sentimento oceânico": metapsicologia do irrepresentável -----	129
II.3. Rumores do sublime na metapsicologia -----	137
II.4. Para além da comunhão com o Todo: o esteio da cultura estética -----	141
II.5. Um sublime insuspeitado : desamparo inicial e motivos morais -----	149
II.6. Rumo à virtude do sublime -----	153
II.7. Graça e dignidade: estética, ética, humanidade -----	161
II.8. O belo freudiano e suas propriedades: trabalho, laço social, arte, sublimação -----	169

III – O irrepresentável, a sublimação e o inconsciente

III.1. Sublimação e paradoxos da forma : acerca do irrepresentável -----	178
III.2. O problema metapsicológico da figurabilidade -----	186

IV – O objeto e a Coisa : Freud, Lacan e as obras de arte

IV.1. Elevar um objeto à dignidade da Coisa -----	193
IV.2. Desfiguração do objeto -----	196
IV.3. "Rejeitar o globo terrestre": o sublime malevichiano -----	201
IV.4. A dignidade e o real da Coisa -----	209

Capítulo 3 – O sublime e a sublimação na obra de Freud : "o desejo inconsciente é indestrutível".

I – Tragicidade, infinitude, transitoriedade

I.1. Silêncio, obscuridade, não-identidade : <i>Das Unheimliche</i> -----	229
I.2. Surrealismo pulsional -----	235
I.3. A morte do belo -----	240
I.4. Carne de sublimação -----	249
I.5. Eterno enquanto dure -----	256

II - Psicanálise e experiência narrativa : a sublimação em Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen

II.1. Jensen e Freud -----	263
II.2. Análise clínica de uma obra literária -----	264
II.3. Freud crítico literário? -----	265

II.4. Gradiva, "aquela que avança" -----	267
II.5. Intelecto e imaginação -----	268
II.6. A beleza sublime das estátuas vivas -----	272
II.7. Delírios ou sonhos? -----	275
II.8. Uma experiência de cura? -----	279
II.9. Freud e Félicien Rops -----	281
II.10. Conflito obsessivo e sublimação -----	284
II.11. O retorno de Eros -----	287
II.12. Fetichismo: dialética da castração e veneração -----	290
II.13. Nas fronteiras da satisfação fetichista: o desejo mais-além da imagem -----	294
II.14. Sublimação, idealização e arranjos pulsionais -----	299
 <i>Conclusão</i> -----	 304
 <i>Bibliografia</i> -----	 313

Índice de imagens

1 – Francis Galton, <i>Fotografias</i> , 1877 -----	183
2 – Velásquez, <i>Papa Inocêncio X</i> , 1654 (óleo sobre tela) -----	185
3 – Francis Bacon, <i>Papa Inocêncio X</i> , 1954 (óleo sobre tela) -----	185
4 – Francisco Goya y Lucientes, <i>Caprichos, Os desastres da guerra</i> , 1799 (Gravura) --	188
5 – Kazimir Malevich, <i>Quadrado negro sobre fundo branco</i> , 1913 (óleo sobre tela) --	202
6 – Andy Warhol, <i>Brillo Box</i> , 1964 (silkscreen, tinta, madeira) -----	216
7 – Edvard Munch, <i>O grito</i> , 1893 (óleo sobre tela) -----	221
8 – Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937 (óleo sobre tela) -----	236
9 – Johan Heinrich Füssli, <i>O pesadelo</i> , 1802 (óleo sobre tela) -----	243
10 – Michelangelo, <i>Moisés</i> , 1515 (escultura em mármore) -----	250
11 – Salvador Dali, <i>Moisés</i> , 1974 (escultura em pátina de prata) -----	250
12 – Félicien Rops, <i>As tentações de Santo Antônio</i> , 1878 (água forte) -----	282

Introdução

Abordar o campo da teoria freudiana da sublimação, cuja complexidade e interesse já teria sido motivo de estudos tão exaustivos e importantes, não parece um empreendimento fácil de ser justificado. A indisponibilidade, na obra de S. Freud, de um estudo metapsicológico especificamente devotado ao tema não resultou, todavia, numa má elaboração do conceito, nem sequer numa plêiade de proposições contraditórias, que teria por resultado um impasse na compreensão dos motivos de sua formulação e no espectro de sua aplicabilidade dentre os objetos de investigação da psicanálise. Ao contrário, os protocolos de formalização e os modos de abordagem do conceito em Freud são bastante estáveis e regulares, e isso pode ser facilmente comprovado num sobrevôo pelos momentos em que se dão de forma mais marcante ao longo de sua obra. Tomando de empréstimo uma alegoria cara ao inventor da psicanálise, certa monotonia e repetição protocolar dos mesmos temas e nuances relativos à sublimação frustram aqueles que, como arqueólogos, escrutinam os corredores de sua obra, levantando-lhe uma a uma as camadas, e sequiosos de descobertas surpreendentes, matéria ainda não classificada ou vibrantes reviravoltas. Um dos motivos pelos qual a obra de Freud – originalmente tão heterogênea à episteme de sua época – foi efetivamente levada a sério por leitores e estudiosos credenciados reporta-se ao fato de que seu artífice preocupou-se, tanto quanto lhe foi possível, com sua coerência interna. O que, no caso em questão, traduz-se num esforço de estabilidade nos fundamentos e método na aplicabilidade do conceito, de modo a preservá-lo de sucumbir às derivações e empréstimos que acabariam por neutralizar suas aptidões heurísticas.

Jacques Lacan, indubitavelmente o mais célebre dos herdeiros intelectuais de Freud, também não se descuidou do assunto, dedicando-lhe em seu seminário sobre a *Ética da Psicanálise* (1959-60) alguns dos mais importantes comentários e desdobramentos que compõem a fortuna crítica sobre o tema. Lacan retorna ao assunto em oportunidades distintas, exemplarmente em seu décimo sexto seminário, *De um Outro ao outro*, e liminarmente no penúltimo de seus seminários oficiais, de 1975-76, *Le Sinthome*, onde, motivado pelas particularidades da démarche literária de James Joyce, parece vislumbrar novos desdobramentos para o campo da sublimação. Esses trabalhos também já teriam sido objeto de interessantes e exaustivos comentários por parte de psicanalistas, filósofos e críticos literários, dentre os quais caberia destacar François Regnault (1991), Jean François

Lyotard (1988), Georges Didi-Huberman (1986) e Arthur Coleman Danto (2001), Sophie de Mijolla-Mellor (2009). No cenário acadêmico brasileiro, os trabalhos de Noemi Moritz Kohn (1992), Ana Cecília Carvalho (2001), Inês Loureiro (2002), Orlando Cruxên (2004), Vladimir Safatle (2004 e 2005), Oswaldo França Neto (2006), Rodrigo Duarte (2008), dentre outros, devem também ser destacados pela extensão, profundidade e impacto sobre os temas relativos à sublimação e seus domínios conexos, particularmente nos campos da literatura e da filosofia, tratados por esses autores.

Mas o que, então, poderia justificar uma nova investigação sobre a teoria da sublimação, diante de um cenário tão ampla e exaustivamente configurado de debates e elucidações? Nada, senão a convicção de que se, por um lado, a tarefa de estabelecimento das teses fundamentais acerca da definição do conceito parece ter alcançado, em Freud e em seus mais credenciados leitores, um grau bastante satisfatório de coerência e sistematicidade, por outro, as origens, as repercussões, os desdobramentos e conseqüências que a teoria da sublimação pode proporcionar no âmbito de uma releitura crítica de seus propósitos na doutrina metapsicológica descortina-se como um campo talvez não suficientemente explorado, sobretudo em dois de seus aspectos. Qual sejam, primeiramente as aptidões do conceito de sublimação como operador para o tratamento do material estético. Ou, dizendo de outra maneira, as contribuições que a metapsicologia da sublimação teria a oferecer para o tratamento conceitual da arte e seus horizontes. E, em segundo lugar, a evidenciação de uma nuance ainda pouco discutida a propósito do conceito na obra de Freud : sua conexão com o tema dos "motivos morais", a faceta de reflexão ética que a sublimação engendra, e que revela em que medida a antropologia de Freud era signatária de uma reafirmação, por assim dizer, do devir de uma cultura estética.

O primeiro desses aspectos – que também se aproveita de uma lacuna no âmbito dos estudos críticos do conceito – visa re-apreender as origens da noção de sublimação e suas possíveis ressonâncias num contejamento com determinadas idéias, teses e proposições historicamente estabelecidas no âmbito dos estudos filosóficos acerca da questão do Sublime. Quanto a isso, a despeito do fato de que Freud não legou aos seus leitores indicações claras acerca dessas possíveis ressonâncias, isso não significa, contudo, que elas não possam existir. Quanto a tais conexões, como se pretendeu demonstrar aqui, um novo conteúdo pode efetivamente ser trazido a lume.

Outro aspecto, mais propriamente interno ao discurso freudiano, se verifica no entrecruzamento de dois horizontes insistentemente problematizados por Freud nas ocasiões em que a sublimação foi colocada em causa, quais sejam, os campos da ciência e da arte. Em ambos os empreendimentos, Freud verificaria as operações dos dispositivos sublimatórios, na medida em que cientista e artista empregariam, no labor de sua atividade, cotas de satisfação pulsional originalmente dirigidas para alvos de natureza distinta, tais como aqueles referentes à satisfação sexual da libido objetal. Mas é curioso notar como em dois de seus grandes estudos devotados ao espectro da arte – nomeadamente, seu estudo de 1906 sobre a *Gradiva* de W. Jensen e de 1910 sobre Leonardo da Vinci – Freud se depara com o desafio de compreender como se dão os processos sublimatórios em duas personalidades nas quais se interpolam, em doses enigmáticas, a vocação artística e o espírito científico. O personagem da novela de Jensen é um arqueólogo que se surpreende abalado em suas convicções científicas, no momento em que a sideração que lhe provoca uma obra de arte o obriga a trair a objetividade positiva de seus métodos de investigação, contaminando-as com elementos de suas fantasias, seus sonhos e mesmo de seus “delírios”, como o expressa Freud. Da Vinci, por sua vez, na investigação que a ele lhe dedica o psicanalista vienense, emerge como um sujeito excepcionalmente dotado do polimorfismo ideativo e expressivo que caracterizam o dom artístico, mas que progressivamente se vê constrangido a submeter à rigidez disciplinar do espírito científico as ameaçadoras e complexas paixões que espontaneamente sua arte deixava entrever. Na obra de Freud, o artista não é uma personalidade de feições tão livres quanto aquelas que lhe consagram o imaginário popular. Assim como o espírito científico não lhe aparece como o corolário de um puro exercício disciplinar que mescla rigor na observação empírica com absoluta objetividade no tratamento formal dos dados. Se a noção de sublimação tem um lugar no âmbito do discurso freudiano sobre os protocolos artísticos ou científicos, isso não se dá por outra razão senão aquela relativa à presença, em ambos os territórios, de um sujeito do inconsciente, marcado pela divisão até certo ponto irreconciliável entre a pulsão e o discurso.

No limite, não deixa de ser interessante averiguar como, na doutrina freudiana da sublimação, o movimento mais desregrado dos componentes pulsionais insubmissos à organização libidinal coadunam-se, e se interpolam com os esforços de formalização

peculiares àqueles do método científico, em sua exigência de objetividade. O estudo freudiano sobre Leonardo é aqui mencionado, mas possivelmente por consistir na mais célebre das investigações de Freud acerca de um artista, já foi também objeto de diversos estudos, complexos e exaustivos. Por razões de método, privilegiou-se aqui uma releitura crítica de *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*.

Outro aspecto motivador dessa investigação se refere àquilo que pode ser designado como limites críticos de uso e aplicação do conceito. A precisão e originalidade de algumas das análises empreendidas sob a rubrica da sublimação não pode ser reiterada e discutida sem que os eventuais excessos nas interpretações e construções fundadas sobre esse conceito sejam também apontados. Em sua *Teoria estética*, Adorno, ao cotejar aspectos da doutrina kantiana do sublime com a teoria freudiana da sublimação aponta que "a teoria psicanalítica da arte tem, sobre a teoria idealista, a vantagem de trazer à luz o que, no interior da arte, não é em si mesmo artístico" [ADORNO: 1969 (s/d), p. 19]. Mas os desdobramentos da sublimação em Freud, de acordo com o filósofo alemão, parecem desconsiderar que "a arte é a antítese social da sociedade" e que, como tal, escapa à racionalidade psicanalítica enquanto "fatos" dotados de "objetividade própria", "coerência", "nível formal", "impulsos críticos" e, finalmente, "idéia de verdade" [IBID, p. 20]. Ou seja, para Adorno, se a psicanálise fornece elementos para refletir, via sublimação, acerca dos determinantes subjetivos dos procedimentos artísticos, por outro lado ela, posicionando-se indistintamente a favor da validade universal da arte como fato social, deixa escapar o regime de racionalidade inerente a cada procedimento artístico em sua especificidade. Na esteira dos desdobramentos e conseqüências de críticas dessa natureza é que é visado aqui um redimensionamento crítico do conceito e sublimação, com o objetivo de ponderar tais excessos e melhor discernir a legitimação de seus horizontes de aplicabilidade e interesse, na psicanálise e no âmbito dos estudos estéticos.

No primeiro capítulo da tese pretende-se apresentar e discutir a gênese do conceito de sublimação e seus principais contornos na metapsicologia freudiana. A démarche adotada é aquela que parte de uma explicitação de alguns fundamentos epistemológicos do empreendimento psicanalítico, a partir dos quais sua vocação científica é reafirmada por oposição aos discursos da metafísica e da religião. Procura-se, então, demonstrar como a psicanálise reivindica, como função suplementar a seus propósitos de formalização, o

exame dos procedimentos artísticos, no seio dos quais Freud encontraria, paradoxalmente, elementos de identidade com os propósitos da pesquisa científica. Nesse contexto, em que ciência e arte fornecem à psicanálise alguns esquemas para suas diretrizes epistêmicas e mesmo vetores para seu direcionamento ético, ali mesmo advém a sublimação, acrescentando a esse panorama um inusitado programa de interesses e investigações estéticas. Ponto em que se pode atestar, ainda, a complexidade em jogo nas pretensões heurísticas do empreendimento freudiano e a extensa inserção do conceito de sublimação em sua obra, cuja transversalidade perpassa cada um desses domínios.

Com base na distinção de determinados propósitos de caráter mais amplo, e articulados ao uso do conceito na obra freudiana, são apresentados em seguida aspectos filosóficos das doutrinas antiga e moderna do sublime. Tal empreendimento, no qual efetivamente se concentra a porção mais substantiva de todo o movimento dessa tese, justifica-se, primeiramente, pela existência de uma lacuna, entre os comentadores mais importantes de Freud, de um trabalho que, de forma sistemática e fundamentada, empreendesse um cotejamento histórico-crítico entre a filosofia do sublime e a metapsicologia da sublimação. A aproximação é, todavia, tentadora, e eliciada mesmo pela proximidade entre os dois vocábulos em português. Mas *Erhaben* (sublime) é um termo de raro emprego na obra freudiana, ao contrário de *Sublimierung* (sublimação), largamente empregado e efetivamente constitutivo dos procedimentos psicanalíticos de exame das formas e manifestações estéticas. Contudo, ainda no primeiro capítulo, e na medida em são colocadas em perspectiva algumas teses acerca do sublime presentes nas obras de Longino, Burke e Kant, o que se descortina é um rico e promissor debate entre os dois conceitos, que contribui também para a circunscrição de importantes interpolações entre a filosofia e a psicanálise. Nessa parte da tese é que se pode atestar como as coordenadas fundamentais para a doutrina do sublime, depreensíveis da terceira crítica kantiana, serão reabsorvidas de maneira própria na metapsicologia freudiana num esforço de tematizar, a partir da sublimação, a imbricação dos domínios estético e ético da experiência humana. Num dos escritos pré-críticos de Kant se pode encontrar ainda, insuspeitadamente, elementos de profunda convergência com algumas intuições clínicas e metapsicológicas de Freud, sobretudo nessa mesma direção, perpassando o ético e o estético.

O segundo e mais extenso capítulo da tese entrevê desdobrar o debate entre o sublime e a sublimação na dupla vertente de suas inter-relações éticas e estéticas, e com base em indicações do próprio Freud quanto aos privilégios de seus interlocutores no terreno filosófico. As incipientes indicações por ele legadas quanto a seus recursos às obras de Schopenhauer e Schiller são então retomadas, em seções que reconstroem como cada um desses autores trabalha o conceito do sublime e em que medida tais empreendimentos dialogam com a teoria freudiana da sublimação. Quanto a Schopenhauer, pode-se verificar como o sublime é um conceito que se duplica em suas análises – aqui restritas ao exame da *Metafísica do belo* e de *Parerga e Paralipomena* – e cujo impacto sobre a teoria freudiana tem como pivôs os debates acerca do estatuto metapsicológico da finitude e do trágico. Em Schopenhauer se encontra formulada ao menos uma acepção daquilo que se poderia designar como um *sublime radical*, e da qual se faz necessário escrutinar o impacto sobre a teoria freudiana das pulsões e da sublimação. Na obra de Freud, o topos privilegiado desse debate encontra-se em seu texto inaugural da segunda tópica, *Além do princípio do prazer* (1920).

Schiller, por seu turno, tem sua obra teatral extensamente mobilizada por Freud, pontualmente, todavia, e na qualidade de suporte para a reafirmação de algumas de suas proposições analíticas. Assim como aquela de Da Vinci, a trajetória intelectual de Schiller exercia inequívoco fascínio sobre Freud, por tratar-se de alguém dotado da rara característica de mover-se com desenvoltura nos domínios do pensamento e da arte. E é no cerne de um debate entre Freud e Romain Rolland, acerca da natureza e vicissitudes do "sentimento oceânico", que Schiller reaparece, numa menção importante, e ao final do primeiro capítulo do *Mal-estar na cultura* (1930). Ver-se-á como a crítica freudiana ao sentimento oceânico de Rolland engendra uma discussão de fundo acerca do estatuto do sublime e como, em sua esteira, Freud problematiza à sua maneira uma das mais cruciais preocupações filosóficas de Schiller, qual seja, aquela que ele designa sob a rubrica da "cultura estética". Sendo esse ainda o momento onde melhor se evidencia a constatação de que Freud, como esclarece Rodrigo Duarte, afirma que "a cultura, no seu sentido mais estrito das grandes realizações espirituais humanas, é diretamente dependente do processo psicanalítico da sublimação" [DUARTE : 2008, p. 41].

Dois elementos conceituais fundamentais, extraídos respectivamente das obras de Schiller e Freud, revelar-se-iam dotados da capacidade de novamente promover e alimentar o debate entre o sublime e a sublimação. A questão schilleriana da dignidade é o apogeu de suas formulações acerca do sublime, e horizonte de passagem e interpolação entre o estético e o ético. No território metapsicológico, Freud retoma, em seu debate com Rolland, antigos apontamentos, remontáveis a seu *Projeto de uma psicologia* (1895), acerca da função do desamparo na gênese dos motivos morais. Dignidade e desamparo serão então os elementos centrais desse debate entre Freud e Schiller, mediado por Rolland, e na esteira do qual a função metapsicológica do belo – precariamente discutida no âmbito da fortuna crítica da psicanálise freudiana – será também estabelecida em seus fundamentos, suas repercussões e seus limites. O belo, tributário sobretudo dos elementos em jogo no campo de Eros, das pulsões sexuais e auto-conservadoras, revelar-se-á como aquele que matiza o caráter disseminador da pulsão de morte em seus efeitos de destruição do objeto. As pulsões de morte, ao demarcarem quanto aos apelos pulsionais a primazia da finalidade (descarga) e a inadequação estrutural, a solidariedade contingente entre satisfação e objeto da satisfação, encontram na função do belo um importante contraponto, na medida em que ali a função da forma é que adquire privilégio sobre aquela da finalidade. Ao cabo dessa primeira parte do segundo capítulo, serão privilegiadamente os elementos metapsicológicos da sublimação e aportes doutrinários do sublime na filosofia idealista aqueles que têm a contribuir para o esclarecimento de algumas diretrizes em jogo na ética da psicanálise.

As duas seções seguintes desse capítulo, consagram-se à evidenciação dos elementos conceituais que comparecem no âmbito de uma passagem do ético ao estético na teoria da sublimação. O tema do *irrepresentável*, ao qual Freud alude em seu diálogo com Rolland, é então retomado e desenvolvido com vistas à melhor delimitar os fundamentos de uma estética freudiana e suas repercussões no território artístico. Para tanto, são convocados ao debate temas aparentemente dele apartados, como por exemplo aquele que se refere às potencialidades mimético-expressivas do inconsciente, capitaneados pela retomada da noção de "consideração à figurabilidade", oriunda da metapsicologia dos sonhos. Os desdobramentos metapsicológicos da fronteira entre representação (*Vorstellung*) e apresentação (*Darstellung*) são sumariamente recenseados, assim como a questão schilleriana do estatuto do "signo sensível", que reaparece novamente como pivô

de uma crítica da apreciação freudiana da obra de arte. O *desamparo* (Hilflosigkeit) é aqui apreendido em sua vertente estética, como índice de uma mediação sempre em fracasso entre o sensível e o inteligível no âmbito da estética freudiana.

Ao psicanalista francês Jacques Lacan é dedicada uma seção, ainda nesse segundo capítulo, devotada menos ao exame pormenorizado de seus complexos apontamentos sobre a sublimação, e mais aos efeitos de esclarecimento que ela aporta à teoria freudiana da sublimação. Lacan, ao afirmar que a sublimação é aquilo que "eleva um objeto à dignidade da Coisa", promove, sem explicitá-lo, um frutífero debate entre a metafísica do sublime e a metapsicologia da sublimação. Em seu excelente *O carvalho e o pinheiro : Freud e o estilo romântico*, Inês Loureiro conclui que "os esforços de Freud se dirigem à desmontagem das 'elevações', através de um investimento maciço nas operações de 'rebaixamento'" [LOUREIRO : 2002, p. 353]. Para a autora, substancialmente, "a psicanálise visa conduzir o desconhecido, o místico e o infinito às suas origens pulsionais, traduzindo-os em linguagem metapsicológica" [IDEM IBID]. Efetivamente, é mesmo característico da démarche freudiana esse movimento de recondução de algumas figuras do sublime à seus substratos pulsionais, num mesmo movimento que entrevê discernir-lhes seus matizes ideológicos. Mas, como se poderá observar a partir da releitura lacaniana de Freud, o tema das elevações tornar-se-ia digno de seu lugar na metapsicologia. Expor os principais elementos em jogo nesse debate é o que se pretende nesse seção, cujos contornos insistem ainda em melhor explicitar os pormenores pulsionais do conceito de sublimação, e sua dupla vertente de aplicabilidade, repartida entre uma ética e uma estética freudianas. Essa seção, assim como as duas que a precedem, são caracterizadas ainda por recursos e empréstimos ao terreno das artes. Pontualmente e sem pretensões de esgotamento ou elucidações internas, comparecem ao debate aspectos das trajetórias artísticas de Goya, Velásquez, Picasso, Ernst Munch, Francis Bacon, Andy Warhol e, especialmente, Kazimir Malevich.

A última seção desse capítulo é dedicada quase exclusivamente a Freud. Após a trajetória que parte dos fundamentos de sua metapsicologia da sublimação, cruza as fronteiras do debate com o sublime no idealismo alemão, e culmina com a explicitação de alguns de seus elementos no cenário dos debates ético e estético contemporâneo, alguns de seus escritos mais enigmáticos são revisitados. *Das unheimlich* (*O estranho* ou *O*

inquietante) é um desses, a partir do qual se pretende evidenciar como o inventor da psicanálise, a despeito de sua quase programática evitação do tema filosófico do sublime, não pôde se furtar ao confronto com os elementos que dele decorrem, e que contaminam inequivocamente suas considerações sobre a sublimação em particular, e sobre os procedimentos em jogo nas artes em geral. *O estranho*, aqui retomado pontualmente, certamente poderia ser interpelado como o mais decidido esforço da metapsicologia freudiana em discutir o ânimo sublime e seus efeitos estéticos. Os artigos examinados em seguida são, respectivamente, *O tema dos três escrínios*, *O Moisés de Michelângelo* e *Sobre a transitoriedade*. Neles, ainda, a dinâmica sublimatória revela-se em suas interpolações com elementos oriundos da metafísica do sublime, numa exposição ao cabo da qual as hipóteses centrais que organizam todo o percurso dessa tese entrevêm serem demonstradas. Hipóteses essas que recusam, primeiramente, a pura e simples subsunção da teoria da sublimação aos esquemas e proposições depreensíveis dos textos filosóficos capitais acerca do sublime; mas que recusam também a tese de uma absoluta independência do conceito de sublimação quanto a tais matrizes filosóficas. Afirma-se, finalmente, que o conceito freudiano de sublimação, enquanto operador ético e estético, herda, reformula e incorpora à sua maneira não só os fundamentos modernos da filosofia do sublime, mas também aqueles relativos à estética do belo. No limite, a principal contribuição da noção de sublimação para o pensamento estético é que ela, como operador que articula a subjetividade a partir de sua clivagem estrutural entre as pulsões e o discurso, consiste *num modo original de estabelecimento de contrastes e mediações entre as dinâmicas do belo e do sublime*. Sob o viés da reflexão ética, a sublimação é o conceito que media a não-subscrição da psicanálise ao ideal ilustrado do sujeito das virtudes, contribuindo substancialmente para a extração do gozo que impregna essa noção moderna. Todavia, na qualidade de *um operador maior da redefinição dos destinos pulsionais e das escolhas desejantes que decorrem da subjetivação do desamparo original* é que ela pode tornar-se um conceito central para a reflexão ética que decorre do pensamento freudiano.

Cumprе ponderar, todavia, que tais horizontes excedem largamente em sua complexidade e seus arranjos o conteúdo que deles se procurou trabalhar aqui, e que se insere no âmbito de um recorte propiciado pelos aportes trazidos pela sublimação.

O terceiro e último capítulo toma como objeto de análise o escrito de Freud *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1906). Esse trabalho parece dar consistência ao primeiro grande movimento, na obra freudiana, de investigação sistemática de uma obra literária, a despeito de um recurso ainda muito modesto à noção de sublimação. Mas nele, Freud estabelece proposições tais como aquela de que a psicanálise estaria em posição de averiguar, num dado cenário artístico, quais seriam as motivações inconscientes e determinantes psíquicos em operação no autor da obra. Particularmente importante ainda é notar como o protagonista da novela do escritor alemão W. Jensen recebe de Freud um tratamento rigorosamente psicanalítico, deixando entrever em que medida Freud aposta na extensão de seu método clínico para a análise de uma narrativa literária. No limite, o cotejamento entre a noção de sublimação e outros dois conceitos importantes no cenário metapsicológico, nomeadamente a idealização e o fetichismo, sugerem novos desdobramentos e indagações para a teoria da sublimação. Alguns elementos do texto de Jensen que teriam sido negligenciados por Freud também comparecem no sentido de melhor elucidar o encaminhamento da discussão, tal como Freud a formula. Nesse capítulo é ainda entrevisto o impacto clínico do conceito de sublimação. A despeito de consistir formalmente num extenso comentário psicanalítico de uma obra literária, Freud não sonega de seu leitor o interesse clínico da narrativa examinada, no esteio da qual são problematizadas as relações de um sujeito com os enigmas de seu desejo, seus sintomas e, por assim dizer, suas soluções. Freud ali evidencia o lugar distintivo dos processos sublimatórios nos desdobramentos de uma economia libidinal subjetiva, novamente reiterando sua relevância para uma abordagem do sujeito do inconsciente que o apreende no entrecruzamento do encaminhamento ético de seu drama individual e dos pormenores estéticos que ele engendra. Talvez advertido pela sublimação daquilo que, desde suas matrizes filosóficas, o belo e o sublime informam acerca da subjetividade, Freud não se descuida do fato de que o estético não é aquilo que se reduz à uma dimensão meramente acessória do ético. A metapsicologia da sublimação, ao contrário, demonstraria como na experiência subjetiva do inconsciente, o estético e o ético revelam-se em sua irreduzível complementariedade.

CAPÍTULO 1 – Sublimação: contextos, interfaces, definições

I – Sublimação: uma dialética freudiana?

I.1 – violência e elucidação

Tradicionalmente, tende-se a compreender o impacto, na cultura, do empreendimento freudiano muito mais a partir de seu horizonte crítico, de seu valor de corte sobre os ideais positivistas e totalizantes da razão e de suas aspirações, do que como elemento constitutivo de qualquer projeto, dir-se-ia, progressista de determinação de formas de vida. A partir da inclusão, que Freud patrocina, do conceito de pulsão no âmbito dos estudos sobre a vida anímica, e na esteira de seus desdobramentos – a clivagem instaurada no interior do sujeito e o mal-estar inalienável que dela decorre; a força corrosiva das tendências à destruição e dissolução dos vínculos – tem-se no caráter radicalmente inapreensível do real o ponto de ancoragem de um posicionamento sócio-antropológico estranho às utopias de realização das soberanias do bem, do conhecimento e mesmo, como pode ser atestado no *Mal-estar na cultura*, da felicidade.

Obviamente que a psicanálise não se define somente em sua interface com as ciências humanas, mas é, sobretudo, na fronteira de um debate com elas que o pensamento freudiano solapa, de um só golpe, as aspirações subjetivas de clarificação do real pela via da racionalidade metódica da consciência, assim como, no plano ético, desestabiliza as bases de uma visão reconciliadora do laço social e dos vínculos inter-subjetivos. François Regnault é quem melhor resume esse impacto ao afirmar sagazmente que “Freud só tem de progressista seu pessimismo profundo¹” [REGNAULT, 2001, p. 153]. Do que se poderia deduzir, com certo grau de certeza, que o pensamento freudiano se constitui em antítese às

¹ Em o *Mal-estar na cultura*, Freud insiste na tese de que “o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer” [FREUD : 1987 (1930), p. 94]. Contudo, assevera ele, diante das imposições decorrentes das necessidades e percalços da vida cumprira afirmar que “a intenção de que o homem seja feliz não se acha incluída no plano da Criação”. Aquilo que a espécie humana poderia experimentar sob o signo do “contentamento” é “muito tênue”. Já a “infelicidade”, conclui ele, essa “é muito menos difícil de experimentar” [IBID, p. 95].

miragens utópicas das experiências subjetiva e social. Se, como afirma Regnault, para Freud as revoluções são “sempre fracassadas, sempre a se refazerem” [IBIDEM], nenhuma exceção deve ser concedida à psicanálise, sobretudo no sentido de afirmar seu progresso como aquele que pode apontar a via para a supressão do mal-estar na cultura. Mas terá sido Freud ele mesmo assim tão fiel a seu antológico pessimismo?

A metapsicologia freudiana – vocábulo cujo prefixo, justamente, Freud confessa a Fliess ter elegido em virtude de sua adequação para expressar o ultrapassamento da “psicologia da consciência” [FREUD, 1987 (1898), p. 302] – é o testemunho de um monumental esforço de circunscrição dos fenômenos do inconsciente pelo recurso ao conceito. Cambiante, multifacetada (em termos de tópica, dinâmica e economia dos processos anímicos) e permanentemente convocada a demonstrar suas aptidões heurísticas no confronto direto com a experiência clínica, a constituição da metapsicologia espelha, em sua acuidade não menos que em suas contradições, o impossível que subjaz aos fenômenos por ela visados. O tratamento do “real pelo simbólico”, com o qual Lacan pretendeu reafirmar à sua maneira o gesto epistêmico de Freud, por admitir a presença do sujeito do inconsciente em seu horizonte, é um tratamento advertido da impossibilidade do cumprimento absoluto de seus propósitos. O avanço do conhecimento, escreve Freud em 1910, “não tolera qualquer rigidez, inclusive em se tratando de definições” [FREUD, 1987 (1910), p. 137].

No cerne da tensa relação que manteve com a psicanálise, o filósofo Michel Foucault diria, contudo, e com a precisão aforismática dos grandes pensadores, que a interpretação psicanalítica consiste, no limite, mais num exercício de violência do que de elucidação (FOUCAULT, 1997 [1975], p. 23). Sua lâmina, incidindo sobre o tecido discursivo, revela não mais que o caráter informe dos objetos sobre os quais ele se estende. Mas o rastro de sua violência pode ser recolhido, pois que se materializa sob a forma de proposições cuja essência vincula-se à subversão de uma racionalidade pretensamente autônoma e auto-reguladora, devotada a alojar-se no horizonte de uma *weltanschauung*.

Cabe insistir, contudo, que ao manobrar o gume de suas teses, Freud não o conserva no espaço definido pelos contornos de sua atividade clínica, aplicando-o, profusa e variadamente, em reflexões sobre a cultura e seus bens, dentre os quais se fazem sobressair as particularidades da produção artística em diversas de suas manifestações. Desde então, a

violência que Foucault discerne na interpretação psicanalítica contribuiu, no campo da arte, tanto para a revitalização de modos e intenções dos fazeres artísticos, quanto para a renovação da crítica que aspira pensá-los. Mas, como qualquer violência, aquela da interpretação psicanalítica se depararia com a denúncia e com a crítica que a história reservaria a seus excessos, seus “estragos”. Como se poderá observar no curso dessa investigação, aquilo que se fará censurar na violência de determinados exames psicanalíticos da experiência artística coincide, não por acaso, com o efeito de certas proposições e circunstâncias que ela teria, por assim dizer, “elucidado”.

I.2 – o conceito de sublimação: negatividade e afirmação

Mas se é então verdadeiro que a vitalidade da crítica freudiana em toda sua extensão deriva justamente da potência de negatividade que ela carrega em seus protocolos e demonstra em seu exercício, uma curiosa e reveladora situação aí se insinua. Num universo em que os conceitos se reúnem impreterivelmente em torno de suas qualidades, como dissera Lacan, “paradoxais, singulares, aporéticas” [LACAN, 1988 (1964), p. 25], um dentre eles parecerá, senão isento dessas mesmas qualidades, manifestamente devotado à circunscrição de fenômenos cujo desenlace parece contrastar vivamente com a natureza trágica das experiências pulsionais que as análises subjetivas e sociais de Freud invariavelmente asseveram. Conforme se pretenderá argumentar nesse estudo, não será por mera casualidade que o tratamento que Freud dispensa à experiência das artes, servindo-se do recurso à noção de sublimação, é justamente aquele em que o desenlace da experiência pulsional humana revela uma faceta, senão reconciliadora, sensivelmente melhor dotada de aptidões para expressar, num plano, como diria Freud, “mais valioso” [FREUD, 1987 (1913), p. 225], o sofrimento e o conflito, as *trade marks* de sua condição. O cerne dessa tensão entre negatividade e reconciliação é, por sua vez, o solo em que se pode esboçar uma revisão de determinados aspectos da teoria freudiana da sublimação. O que significa apontar que o “jogo de negatividade” [FOUCAULT, Op. Cit., p. 26] cuja existência a própria interpretação analítica desvela tenha, no âmbito da sublimação, uma função que parece coexistir, na argumentação freudiana, com exercícios de afirmação cujo espectro e consequências cumpre discernir melhor.

I.3 - Utopia freudiana?

“Não, nossa ciência não é uma ilusão. Mas seria uma ilusão crer que nós poderíamos receber d’alhores isso que ela não pode nos dar” [FREUD, 1994 (1927), p. 197]. Encerra-se, com a carga de assertividade epistêmica dessa sentença, um dos mais célebres libelos contra a soberania do discurso religioso no século XX, o ensaio publicado em 1927 sob o título de *O Futuro de uma ilusão*. A posição de Freud no mesmo – manifesta e reiteradamente dirigida contra quaisquer apropriações da verdade pela via da hipóstase dos saberes sacralizados do cristianismo – deixa entrever ainda certos matizes de sua posição epistemológica. No início do longo parágrafo que dá ensejo ao encerramento do ensaio Freud diria:

“A educação liberada das pressões de doutrinas religiosas não mudará talvez grande coisa com relação à essência psicológica do homem, nosso Deus Logos não é talvez tão verdadeiramente todo-poderoso, possivelmente ele não poderá realizar senão uma pequena parte daquilo que seus predecessores prometeram”. [FREUD, 1994 (1927), p. 196].

A aversão de Freud pela metafísica e pelo discurso religioso, fundada na raiz comum de sua desconfiança com relação aos saberes fechados sobre si próprios e refratários ao regime de prova que funda a *empíria* própria ao discurso científico, aqui se traduz numa reafirmação da vocação científica da psicanálise sujeita, contudo, a uma nuance. Qual seja, uma propriedade específica do *Deus Logos*: precisamente a de ser, parafraseando uma expressão de Lacan, um deus *não-todo* poderoso². Os limites da filiação de Freud a uma versão comteana da ciência – essa que, como observa Georges Minois, engendra, no âmbito do “catecismo positivista”, o advento do estado positivo de substituição do poder religioso pelas verdades científicas [MINOIS, 2005, p. 70] – aqui se deixam apreender. A

² A expressão não todo (*pas tout*) inaugura, na obra de Jacques Lacan, um esforço, a um tempo epistêmico e clínico de distinguir, no escopo de uma determinada função psíquica ou elemento clínico, seu espaço de abrangência e, sobretudo, sua característica de incompletude e seus vetores de derivação. Em seu seminário de 1972-73 ele trabalha a noção de gozo feminino, num esforço de conceptualização dos limites do gozo fálico e de formalização dos elementos pulsionais que dele não poderiam ser deduzidos. Assim ele o expressa, por exemplo, ao dizer que a mulher “é não-toda na função fálica” [LACAN: 1985 (1972-73), p. 100], indicando, com isso, que para além da dimensão fálica constitutiva da experiência do gozo, seria necessário pensar um outro regime de satisfação pulsional não solidário dos protocolos de regulação promovidos pela ordem fálica. O empréstimo feito aqui à essa expressão visa tão somente apontar, a partir da insuficiência constitutiva do regime epistêmico da ciência positivista, uma margem de reflexão para a problemática epistêmica da metapsicologia freudiana.

incompletude que caracteriza o movimento próprio da ciência em sua vocação de apreender a “realidade do mundo” [FREUD, Op. cit., p. 196] a partir da experiência consiste, aos olhos de Freud, em um de seus valores fundamentais, e não em signo de seu demérito. A transitoriedade que cinge os valores de verdade das proposições científicas indica a impossibilidade de uma *weltanschauung* fundada na ciência e apta, portanto, a empreender novas aproximações de seus objetos que são, em última instância, algo refratários a elucidações definitivas. “A dúvida é inseparável da pesquisa”, diria Freud a Stefan Zweig, “e não se pode encontrar senão uma pequena parcela da verdade” [CORRESPONDANCE ZWEIG & FREUD, 1993 (1937), p. 114].

O inconsciente e a pulsão, figuras propulsoras da investigação freudiana da vida anímica, reivindicam, por sua natureza própria, o exercício permanente de revalidação da arquitetura simbólica por meio do qual seus fenômenos são apreendidos. Razão pela qual Freud iria dizer que ao receber em seu consultório um novo paciente, seria necessário que o analista perdesse de vista o caráter obsedante das categorias diagnósticas e dos conceitos para não deixar escapar a contingência do material discursivo que ali seria produzido. O analista, diz Freud em *Recomendações aos que exercem a psicanálise*, “deve simplesmente escutar e não se preocupar se está se lembrando de alguma coisa” [FREUD, 1987 (1912), p. 150]. Assim como no plano teórico, a prática da escuta analítica também pressupõe a aptidão em sustentar uma regulação da potência de afirmação do conceito, sem o qual a experiência corre o risco de estabelecer com esse uma perigosa identidade.

Os casos clínicos, sobre os quais Freud se debruçou com tenacidade e rigor notáveis, assim o confirmam. A extensão dispensada ao relato e discussão de alguns deles, aliado ao grau de sofisticação retórica na descrição cirúrgica dos pormenores do tratamento, ou ainda a laboriosa e lúcida formulação e articulação das teses com as quais Freud confere tratamento epistêmico ao material recolhido do discurso dos analisantes, tudo isso encontrou em sua obra uma envergadura jamais repetida sequer pelos mais célebres de seus sucessores. O que não deixa de ser interessante, contudo, é notar como a *episteme* freudiana, fundada decididamente no grau de coerência lógica de suas proposições,

confunde-se, em grande medida, com um domínio artesanal da prática de argumentação. Ou seja, em que medida *episteme* e *ars poetica*³ coexistem na doutrina metapsicológica.

A clínica psicanalítica, como bem lembrou Vladimir Safatle, “funciona claramente como um *campo indutor* da produção de conceitos metapsicológicos” [SAFATLE, 2006, p. 270]. Com a condição, contudo, de precaver-se contra a fetichização de sua rede conceptual, deslize esse que coincidiria, aos olhos de Freud, com uma indesejada aproximação do discurso analítico com os regimes discursivos da religião ou da especulação filosófica. Quanto ao segundo desses regimes, Freud chama a atenção, em *Para introduzir o narcisismo*, que há certa tendência entre os sujeitos paranóicos “de formar sistemas especulativos” [FREUD, 1987 (1914), p. 114]. A religião, por sua vez, Freud a faz remontar ao desamparo infantil e também a certa “debilidade humana”, que toma as diversas formas discursivas cuja pretensão é responder aos “apelos pelo Pai” [FREUD, 1987 (1927), p. 36]. Ainda que cumprisse examinar melhor tais proposições, o fato é que na medida em que se insinuam parentescos entre a especulação filosófica e a loucura paranóide, e entre os apelos do crente e aqueles do débil, Freud insistirá em manter a psicanálise apartada de qualquer superposição entre suas teses e aquelas dos regimes discursivos da filosofia e da doutrina religiosa.

Por outro lado, descortinar certos aspectos do sujeito que escapam à formalização metapsicológica – essa, cujo fundamento é a efetividade do dispositivo clínico – é uma intenção que reveste o interesse de Freud pelos procedimentos artísticos e pelas peculiaridades da vida anímica dos artistas. Tal aspiração dará ensejo, para tomar de empréstimo uma expressão de Safatle, a um *limite tenso*⁴ de constituição das fronteiras entre os domínios da arte e da racionalidade psicanalítica. Rodrigo Duarte é quem põe em perspectiva a possibilidade de uma abordagem da sublimação que se faça atenta para uma distinção entre seu valor clínico e aquele relativo às qualidades de um operador para a “crítica da cultura” [DUARTE: 2008, p. 40]. Para o autor, o interesse clínico da sublimação refere-se às suas potencialidades de “aclarar as perturbações existentes por trás de certos

³ Em *O poeta e o fantasiar* (1908), Freud diria que “a verdadeira *ars poetica* consiste na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada eu dos demais” [FREUD, 1987 (1908), p. 158]. Aqui certamente ele indica que a prática argumentativa, comum em certa medida ao escritor criativo e também ao cientista, supõe o esforço de diminuir as resistências que podem nutrir objeções ou descrédito ao que se quer ponderar ou afirmar.

⁴ Cf. SAFATLE (Org.) *Um limite tenso – Lacan entre a filosofia e a psicanálise*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003. Introdução,

sintomas externados em construtos sensíveis”, ao passo que como operador no terreno da reflexa estética, a sublimação se refere à “compreensão das relações da economia psíquica do indivíduo com a sociedade e a cultura na qual ele está inserido” [IBID, p. 39]. Essa clivagem, como demonstra Duarte, é efetivamente depreensível do texto freudiano. Mas será não menos interessante notar, no curso dessa investigação, como esses dois domínios do conceito porventura se interpolam e intercambiam suas propriedades heurísticas.

Pois é notório o modo como Freud efetivamente espera da elucidação de aspectos da experiência da arte e da “psicologia” dos artistas algumas respostas suplementares às indagações de sua metapsicologia. Mesmo quando compreendida na interface com o discurso religioso, como é o caso da produção de artistas renascentistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo, ou eivada de motivações filosóficas como se pode atestar nas trajetórias de Shakespeare e Goethe, o fato é que Freud atribui ao cenário artístico um valor distintivo no que se refere às pretensões heurísticas da psicanálise. Naquilo em que resultam as obras desses sujeitos, suspeita Freud, não são as ilusões do dogma ou da certeza ontológica que prevalecem. Mas certa realização de protocolos de subjetivação do desejo, de tratamento da realidade dos sintomas e, no limite, de afirmação da cultura sobre as forças que se lhe opõem. Aqui o que se insinua – e que cumpre investigar melhor – é a convergência, no interior do pensamento freudiano, de propósitos éticos e estéticos.

E se é verdade que, por um lado, pareça a princípio mais evidente que a metapsicologia mais forneça as ferramentas de análise e elucidação das quais Freud se serve para escrever sobre a arte do que propriamente se faça afetar pelas proposições daí decorrentes – consentindo mesmo com a indução de novas teses e conceitos advenientes dessa investigação – o vetor contrário, de redefinição da metapsicologia a partir das investidas freudianas no território estético, também parece reivindicar exame mais detido.

O caráter não-todo da psicanálise, a ciência inventada por Freud, tem sido objeto de um campo de estudos vasto e diversificado, para o qual o escrito *A ciência e a verdade* de Jacques Lacan forneceu coordenadas fundamentais. Não é o objetivo do presente trabalho encontrar sua posição nesse debate. Como se poderá observar no curso dessa argumentação, apontar aqui tão somente um elemento que distingue a posição de Freud no que tange à insuficiência estrutural do regime discursivo da ciência tem como objetivo indicar que, se não são a religião ou a metafísica os campos a que a obra freudiana franquearia o acesso

legitimado ao recobrimento de experiências que se furtam à apreensão científica, há, contudo, um outro espaço de racionalidade a ser considerado. Senão por sua complementaridade com aquilo que a ciência pode revelar, sobretudo pela solidariedade entre certos princípios que comandam sua efetividade com aqueles que se fazem marcantes no interior do próprio espírito científico. A figura do artista, que Freud dá a ver em alguns de seus mais importantes trabalhos sob a condição de um Outro do cientista, parece, em diversos momentos, materializar o triunfo da subjetividade desejante, do inconsciente, sobre as forças que se lhe opõem.

Cabe insistir, todavia, que não se trata aqui de retomar as incursões freudianas no terreno artístico como se elas simplesmente se prestassem à celebração de uma enigmática força terapêutica da atividade artística. O que exige, em primeiro lugar, ponderar os eventuais excessos de Freud em louvar o artista por sua aptidão e triunfos excepcionais no trato com o mal-estar das exigências pulsionais. O que se poderá perceber no curso do desenvolvimento dessa investigação é em que medida a *démarche* clínica da psicanálise compartilha com a experiência estética um esquema de operações que incidem diretamente nas relações que os sujeitos mantêm com seus objetos e metas pulsionais. A ética da psicanálise, para tomar de empréstimo a expressão de Lacan, tem em seu horizonte um tratamento – detalhado, árduo e exaustivo – das modalidades, mormente patológicas, com as quais os analisantes obtêm sua satisfação pulsional ou, dizendo de outra maneira, a clínica psicanalítica engendra um redimensionamento, uma redefinição das experiências subjetivas de gozo, e que contempla ainda aspectos diversos das disposições sensíveis e racionais do sujeito. Freud muito precocemente percebeu o quanto a experiência estética também interfere nas modalidades subjetivas e inter-subjetivas de fruição, de cognição e de apreensão da realidade. Ou seja, cumpre averiguar, nos limites de sua teoria da sublimação, o que fundamentalmente a arte teria a transmitir à psicanálise sob a perspectiva das transformações subjetivas que suas modalidades poiéticas, seus arranjos formais e suas modalidades de conexão pulsional com os objetos engendram.

II - Freud e as artes: circunscrevendo a pré-história da sublimação

II.1 - O artista e seu desejo: Freud e suas verdades.

As relações da psicanálise com o universo das artes e da racionalidade estética, a despeito de serem objetos de investigações já consagradas – em autores contemporâneos de Freud, como Theodor Reik ou Lou-Andreas Salomé, e estudos mais contemporâneos como os empreendidos por Georges Didi-Huberman (1992), Alan-Didier Weil (1996) e Sylvie Le Poulichet (1996) – ainda permanecem pouco elucidadas sob diversos de seus aspectos.

O recurso de Freud às diversas manifestações artísticas no escopo de sua obra é extenso, variado e marcado por intenções distintas. Freud recorreu às artes – a literatura, a pintura, a música, o teatro ou a ópera – como objetos passíveis, senão de interpretação propriamente dita, ao menos susceptíveis de uma investigação que descortinasse elementos subjetivos daqueles que os produziram. As fantasias homoeróticas de Leonardo, que Freud depreende da conexão que estabelece entre a lembrança infantil do artista com quadro “A Virgem, Sant’Anna e o Menino” (1510); a interpretação dos sonhos de Hanold, que não foi jamais paciente de Freud, mas o notório personagem da ficção de W. Jensen, *Gradiva – uma fantasia pompeana*. Tais e outros exemplos fornecem-nos a indicação da magnitude do apelo que a arte fazia a esse sujeito, Sigmund Freud, que a elas respondia com interpretações das quais cumpre averiguar o escopo, conforme já indicado, de sua violência.

Freud foi um pesquisador que, de forma patente e inequívoca, supôs no trabalho dos artistas a produção de uma verdade cujo teor lhe interessava de maneira decisiva. São inúmeras as passagens de sua obra que corroboram essa idéia, expressa ainda, de forma marcante, em algumas de suas correspondências com artistas e escritores. Freud escreve a Arthur Schnitzler, em 1917, que as descobertas que ele laboriosamente realizava com o trabalho analítico lhe eram confirmadas, de forma surpreendentemente análoga, pela literatura desse talentoso escritor, seu conterrâneo⁵ [APUD GAY, 1989, p. 296]. Mas qual o estatuto dessa verdade entrevista no cotejo entre o discurso psicanalítico com o universo da produção artística? Trata-se de uma verdade que se esgota no escopo da revelação dos

⁵ Digno de nota seria, ainda, o parentesco que se entrevê entre as obras emblemáticas de Schnitzler e Freud, respectivamente a *Traumnouvelle* e a *Traumdeutung*, vindas a lume em Viena, quase simultaneamente.

propósitos inconscientes que nutrem a realização de uma obra de arte? Ou de uma verdade cuja forma deve ser buscada mais além? A démarche dessa pesquisa é nutrida pelo reconhecimento da impossibilidade de responder cabalmente à questão. Mas ela se alimenta, todavia da intenção de discuti-la, tomando em consideração as passagens, na obra freudiana, que engendram o ultrapassamento das particularidades relativas ao par formado por um artista e sua obra, na direção dos protocolos de formalização dos processos em jogo nas relações *sujeito do inconsciente/obra de arte*. Ou seja, procura-se aqui trabalhar com a sublimação numa vertente não identificada ao paradigma psicobiográfico, entrevedo discuti-la sob seus aspectos processuais. É bem verdade que tais aspectos engendram elementos históricos e biográficos, mas o trajeto empreendido aqui não endossa a proposição de que as linhas de força de uma atividade, programa ou objeto artístico – tal como seus determinantes sublimatórios – seriam exclusivamente tributários das condições fantasmáticas articuláveis a suas origens. Em resumo, uma obra de arte não é pensável como uma mera projeção do arcabouço psicobiográfico do Eu, mesmo em sua configuração inconsciente. Não é possível tratar o dispositivo sublimatório como se ele tão simplesmente revelasse, nas palavras de Adorno, a forma assumida esteticamente por essa suposta "quintessência das faculdades psíquicas 'racionais'" [ADORNO: 2007 (1946), p. 18], sob uma perspectiva visivelmente psicologizante da psicanálise.

Reafirma-se aqui, então, a convicção de Freud de que os processos engendrados no fazer artístico resultam numa experiência sobre a qual a função do inconsciente incide tornando-os, portanto, passíveis de investigação de acordo com o método psicanalítico. Em seu estudo sobre a *Gradiva* de Jensen, Freud alude à engenhosidade do autor na criação de sua trama, e acrescenta:

“Se a compreensão interna que possibilitou ao autor a criação de sua “fantasia” de tal modo que pudesse ser analisada por nós como se fosse um caso clínico verdadeiro foi de natureza de um conhecimento, gostaríamos de conhecer as fontes desse conhecimento”. [FREUD, 1987 (1908), p. 92].

O conhecimento aqui aludido, conforme será observado mais adiante, é da natureza de uma proposição científica. Freud insistirá na tese, em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1908), de que as leis do inconsciente são incorporadas à atividade criativa do autor. Uma vez, argumenta Freud, que não se é exigido do próprio artista conhecer essas leis ou,

menos ainda, expô-las, “descobrimos essas leis pela análise de sua obra, da mesma forma que as encontramos em casos de doenças reais”. [IBID, p. 94]. Ao tornar o discurso o solo comum que reúne elementos tão distintos quanto a produção linguageira de um analisante e a narrativa literária de um escritor criativo, Freud estará dando um dos passos mais fundamentais para a consolidação de sua teoria do inconsciente. Mas estará, não menos, fornecendo os termos que nutrirão a origem de uma importante polêmica acerca dos limites e conseqüências da aplicação de seu método.

Cabe lembrar que, ainda que se faça mister investigar quais aspectos do pensamento freudiano se fazem relevantes para o patrimônio do pensamento estético e da crítica de arte, não se pode deixar de insistir na idéia de que, referenciado em sua condição de analista, Freud visava, ao aproximar-se da arte, o horizonte ético que se deixava entrever a partir das relações do artista com seus objetos, suas intenções, sua *démarche*. Horizonte esse cingido, numa primeira aproximação, pelos modos de subjetivação que o fazer artístico ofereceria aos seus protagonistas, num plano em que a arte, tal como Freud deixa entrevê-la, parece viabilizar o escoamento de elementos pulsionais cuja livre expressão seria de outro modo impedida pela ação do recalque resultando, com isso, nas diferentes formas de sofrimento experimentadas na vertente do sintoma neurótico. E cingido ainda, de outra parte, por esses mesmos efeitos, de expressão pulsional e de reordenamento psíquico, facultados a todos aqueles que admiram, nutrem-se ou cultivam um apreço pela arte.

O horizonte ético que parecia interessar a Freud em suas incursões pelo terreno das artes talvez não seja distante daquele que, no interior do pensamento filosófico moderno, buscava discernir as relações entre os domínios da natureza e da liberdade. Para Freud, o substrato pulsional da vida humana, com seus apelos ininterruptos de satisfação, estabelece uma tensão permanente com as exigências da civilização. O mal-estar que daí decorre assume, no terreno psicopatológico, diversas configurações. A metapsicologia freudiana consiste, em grande parte, num esforço de tematizar tais configurações do conflito psíquico, com vistas à formulação dos princípios norteadores de seu tratamento possível. De modo geral, a atividade artística é compreendida por Freud como uma via privilegiada de expressão e transformação do conflito psíquico. O artista lhe aparece, pois, como alguém que cria com seus objetos vias de escoamento para aspectos de sua constituição pulsional que, de outro modo, assumiriam características afins ao sofrimento psíquico. Nessa medida

é que se pode afirmar que, se há propriamente um valor terapêutico do empreendimento artístico, ele não consiste numa propriedade inerente que seria acionada pelo simples gesto de produção da obra de arte. Freud não aborda a experiência artística como se nela residissem propriedades imanentes de cura passíveis de tradução ou transposição para o campo analítico. Mas na medida em que a ética da psicanálise não pode recuar de um esforço de reflexão acerca dos fundamentos da liberdade humana, e que têm por pano de fundo uma visão da subjetividade como permanentemente acometida pelo conflito pulsional, seu interesse pela arte passa a residir propriamente nos esforços de discernir como a atividade artística pode se configurar como um terreno privilegiado para a deflexão, expressão e sublimação de quotas pulsionais de teor fortemente patogênico e que, uma vez arregimentadas pelos processos artísticos, fornecem ao sujeito importantes subsídios à sua saúde psíquica. Nessa medida é que parecem em algum momento convergirem, no interior do pensamento freudiano, motivos éticos e estéticos.

Cumpre escrutinar, portanto, como e sob quais modos se articulam tais propósitos estéticos e éticos na abordagem freudiana da experiência com as artes. Não faltarão elementos a corroborarem a suspeita de que não é senão nesse entrecruzamento que se insinua a captura da verdade do desejo inconsciente, tarefa que parece ter sido, desde o início, fundadora dos propósitos psicanalíticos de Freud. Nesse entrecruzamento, Freud entrevê ainda demonstrar em que medida a exposição do drama banal de um sujeito nutre a composição de um saber que discerne ali mesmo, no que há de irredutível nessa experiência, algo que concerne ao desejo. Esse, desde então, redefinido sob a égide de uma função cujas propriedades – eis a aposta de Freud – engendram a universalidade que as leis do inconsciente reivindicam. As propriedades fundamentais da experiência pulsional, Freud as vai garimpar, observe-se, no que há de mais mundano, particular e corriqueiro dos relatos clínicos de seus pacientes. O recurso às narrativas trágicas, recorrentes e centrais na definição dos contornos do discurso freudiano, esses também sinalizam para um horizonte de apreensão da verdade que se descobre na imbricação entre o particular e o universal, entre o subjetivo e o mítico⁶.

⁶ Ainda em *O poeta e o fantasiar*, Freud arrisca asseverar que “é muito provável que os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os *sonhos seculares* da humanidade jovem” [FREUD, 1987 (1908), p. 157. Grifos do autor].

II.2 - Pré-história da Sublimação I: O enigma do artista

“Todos nós, que reverenciamos Goethe, nos submetemos, sem demasiado protesto, aos esforços de seus biógrafos, que tentam recriar-lhe a vida a partir dos relatos e indicações existentes. Mas o que podem essas biografias proporcionar-nos? Mesmo a melhor e mais integral delas não pode responder as duas perguntas que, somente elas, parecem merecer serem conhecidas. Ela não lançaria luz alguma sobre *o enigma do dom miraculoso que faz um artista*, e não poderia ajudar-nos a compreender melhor o valor e o efeito de suas obras” [FREUD, 1987 (1930), p. 244. Grifos nossos].

O gesto de reverência, aqui estendido a Goethe por ocasião do recebimento do prêmio literário que leva o nome do escritor frankfurtiano, consiste num emblema da miragem freudiana do artista. Nesse mesmo escrito, tal gesto é estendido a Leonardo da Vinci e Shakespeare, mas se faz acompanhar de breves observações que visam distinguir como cada um deles estabeleceu modos distintos de produzir sua arte. Goethe, que Freud não hesitava em chamar de *meu maestro*, se fez autor de uma obra científica que, aos olhos de Freud, não é menos notória do que sua arte literária. Característica essa também entrevista na trajetória de Da Vinci, mas cuja nuance não escapa à percepção de Freud.

“Goethe pode ser comparado em versatilidade a Leonardo da Vinci, o mestre da Renascença que, como ele, tanto foi artista quanto investigador científico. Mas as imagens humanas nunca se podem repetir, e não faltam profundas diferenças entre esses dois grandes homens. Na natureza de Leonardo, o cientista não se harmonizou com o artista, interferiu neste e, ao final, talvez o tenha abafado. Na vida de Goethe, ambas as personalidades encontram lugar lado a lado: em diferentes épocas, cada uma permitia à outra predominar”. [IBID, p. 241].

Talvez não por acaso, Freud insista aqui sobre a particularidade que reúne elementos da trajetória de dois homens de inclinações tão singulares, e de períodos históricos tão marcadamente diferentes quanto o Renascimento e o Romantismo Alemão. O fato de serem ambos espíritos marcados pela investigação científica e pela produção artística não só captura o interesse de Freud, acrescentando uma “aura” suplementar ao já emblemático brilho desses sujeitos, mas fornece uma pista para a investigação de um parentesco que Freud suspeitou, a despeito de jamais tê-lo formulado distintamente. Qual seja, aquele que coloca em perspectiva a proximidade do que sejam, como Freud o expressa, “personalidades” científica e artística. O fato de admitir explicitamente que tais elementos, constitutivos das subjetividades ora em questão, separam-se a ponto de

obscurecerem-se um ao outro, por outro lado coexiste com a suspeita de que esses mesmos predicados articulam-se de alguma forma. No curso dessa investigação, procurar-se-á evidenciar como, de acordo com Freud, o espírito científico e os modos do fazer artístico compartilham determinados protocolos e métodos, mas sem descuidar, contudo, do ponto em que eles irremediavelmente se distinguem.

II.3 - Pré-história da sublimação II: O gênio artístico

Cabe insistir ainda na forma como Freud chega quase mesmo a estabelecer, em seu elogio do artista, uma figura próxima de uma subjetividade ideal, materializada no devir bem sucedido de uma experiência com os objetos que não parece padecer dos empecilhos patológicos do recalçamento, dos sintomas e, no limite, do mal-estar. Desde muito precocemente, Freud parece ter percebido que a arte mobiliza determinados processos de tratamento da experiência pulsional cujo desenlace deveria ser objeto de uma formalização, uma conceptualização específica no escopo da metapsicologia. Antes ainda do emprego do termo sublimação, em *O poeta e o fantasiar* (1908), Freud diria que a força lúdica que um poeta ou escritor criativo preserva em seu fazer artístico, remete a modos de satisfação infantis – e, com isso, menos susceptíveis das vicissitudes do recalçamento – e cujo efeito sobre o próprio artista coincide com as aptidões a “livrar-se da pesada carga imposta pela vida e conquistar o intenso prazer proporcionado pelo humor” [FREUD, 1987 (1908), p. 150].

Nesse artigo – originalmente uma conferência, pronunciada em dezembro de 1907 no salão do editor e livreiro vienense Hugo Heller, para um público de leitores e literatos – Freud assevera sua convicção nos resultados de um empreendimento, ainda por realizar, de estudar as “conexões existentes entre a vida de um escritor e suas obras” [IBID, p. 156]. Naquilo em que ele mesmo reconhece consistir numa “primeira aproximação do verdadeiro estado de coisas”, Freud quer ali estabelecer as bases da tese de que “a obra literária, como o devaneio, é uma continuação ou um substituto do que foi o brincar infantil” [IBID, p. 157]. O que se pode fazer destacar dessa tese é a idéia de que, na condição de substituto do brincar infantil, o fazer literário – e, como Freud iria reconhecer posteriormente, o fazer artístico de modo geral – é uma experiência dotada da capacidade de reivindicar, como

condição de seu exercício, quotas de satisfação libidinal que de outro modo provavelmente iriam sucumbir à ação do recalçamento tornando-se, em virtude disso, objetos de formações substitutivas, tais como os sintomas. Nesses últimos, entretanto, é justamente a qualidade de prazer, que caracteriza tais moções pulsionais, aquela que se deforma e vem dar lugar ao sofrimento que o sintoma engendra.

Como se não bastasse o fato de que o artista cria seus métodos para preservar a fruição do prazer ali onde o sofrimento neurótico poderia fazê-la se extinguir, no caso em questão, do poeta e do escritor criativo, Freud vai indicar para o fato de que tal fruição é estendida ao leitor, ao espectador, àqueles a quem a obra se faz endereçar.

“A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitas excitações que em si são realmente penosas podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor” [FREUD, Op. Cit., p. 150]

Freud não deixa escapar, nesse ensaio, sequer o elemento formal da língua alemã que reúne, no escopo de sentido do vocábulo *Spiel*, o campo semântico que recobre a noção de brincadeira – no sentido infantil do termo – mas também de “peça” literária. Vale insistir, contudo, no fato de que é certamente pela via da identificação que se descortina a possibilidade de que as fontes de prazer das quais o artista usufrui – e que a narrativa literária é dotada da capacidade de suscitar e preservar – sejam estendidas aos espectadores. Mesmo que, cumpre observar, o arranjo conceitual da metapsicologia ainda não dê conta, nesse momento, de formular com mais exatidão de que forma a “irrealidade” da imaginação criativa do artista, ela mesma obtida através de certos arranjos entre as representações e afetos no interior de sua subjetividade, possa ser experimentada por um outro sujeito, esse então tornado também susceptível dos mesmos arranjos. Cumpre, mais adiante, retomar os modos através dos quais Freud concebe as operações de que o aparelho psíquico é capaz no que tange a dois aspectos fundamentais: primeiro, na aptidão para experimentar como prazer aquilo que de outro modo seria “penoso”. E segundo, a aptidão para experienciar essa mesma transposição do afeto não a partir de seu próprio conflito, mas a partir daquilo que é descortinado por um arranjo alheio, do qual o exemplo em questão é a obra de arte.

Na conclusão desse escrito, Freud esboça uma distinção entre aquilo que ele denomina “prazer estético” (prazer de estímulo ou prazer preliminar) e o prazer propriamente dito. Essa primeira forma, estética, é “puramente formal” [IBID, p. 158] e tem como propósito viabilizar “a liberação de um prazer ainda maior e proveniente de fontes psíquicas mais profundas” [IDEM IBID]. A chave para a compreensão do prazer estético, Freud a indica como localizada na capacidade de que o artista dispõe para alterar a configuração interna de sua subjetividade, de modo a redefinir a arquitetura de suas modalidades fantasmáticas e de seus modos de satisfação pulsional em termos mais afins àqueles que resultam na fruição e no prazer. Algo que só poderia ser bem compreendido a partir da distinção, sobre a qual retornaremos oportunamente, entre prazer “formal” e satisfação pulsional. Pode-se aqui acrescentar que a chave para a compreensão do prazer estético, Freud iria em breve fornecer-lhe melhor acabamento através do recurso ao conceito de sublimação.

E se, conforme indicado anteriormente, Freud irá suspeitar a solidariedade entre certas nuances do fazer artístico e da atividade científica, aqui ele perspicazmente parece sugerir que algum elemento constitutivo da aptidão artística pode ser encontrado não somente naqueles que são propriamente os artistas, mas também em todos aqueles capazes de se sensibilizarem com a arte. Algo das operações que resultam na produção da obra de arte, é o que suspeita Freud, também se realiza na subjetividade daqueles capazes de admirá-la. E também, o que é fundamental, dos que eventualmente a deplorem. O afeto que a arte suscita é o que parece fornecer o índice, a despeito de sua qualidade própria, das operações psíquicas em jogo nos protocolos artísticos da subjetividade. E as quantidades pulsionais que os subjazem, essas que Freud a princípio acreditava responderem aos arranjos do par *lust/unlust* (prazer/desprazer), revelar-se-ão dotadas de uma plasticidade expressiva bastante mais complexa.

II.4 - Pré-história da sublimação III : A loucura do artista

O ex-discípulo de Freud, e dissidente de sua escola Carl Gustav Jung, recebeu uma vez para uma consulta ninguém menos do que o já consagrado escritor irlandês James Joyce. O escritor lhe traz naquele momento sua filha, Lucia, também escritora, mas

visivelmente atormentada por sintomas psicóticos de característica delirante, cuja existência seu pai tenazmente insistia em negar, perseverando em atribuir ao sofrimento da filha razões imanentes às vicissitudes do labor da atividade literária. Também escritor, Ricardo Piglia é quem melhor narra esse episódio, lembrando as palavras de Joyce a Jung, a propósito de Lucia Joyce: “Aqui estão os textos que ela escreve, e o que ela escreve é o mesmo que eu escrevo” [PIGLIA, 2004, p. 55]. Joyce escrevia, nesse momento, *Finnegans Wake*, cuja dispersão e fragmentação narrativa não é indiferente, de acordo com Piglia, ao fato de que os sintomas de sua filha, reconhecíveis também em sua literatura, não lhe parecessem distintos de sua própria *démarche* literária. Jung, de forma precisa e categórica, sentencia a Joyce: “Mas onde você nada, ela se afoga” [IBID, p. 56].

Esse episódio dramático é, ainda, revelador. Se o psicanalista entrevê, no talento e nas realizações de um artista, uma via privilegiada e singular de conquista e manutenção de importantes cotas libidinais, essas que por sua vez inflectem sobre o equilíbrio psíquico; contudo, o episódio da filha de Joyce revela uma nuance trágica do fazer artístico, confirmada por inúmeras biografias de artistas para os quais o sofrimento, a loucura e a morte se fizeram uma sombra permanente no curso de suas carreiras. Lucia Joyce morre internada numa clínica psiquiátrica na Suíça, em 1962, após sucessivas crises que culminaram na cronificação de diversos de seus sintomas psicóticos, dos quais o mais significativo refere-se à demenciação e à dissolução progressiva e irreversível das aptidões cognitivas. Ao final de seus dias, Lucia encontrava-se num estado de catatonia esquizofrênica, absolutamente indiferente a quaisquer estimulações e esforços de reação anímica. O estupor, as estereotípias posturais e de movimento, e eventuais crises de ecopraxia realizaram, tragicamente e às avessas, as expectativas de genialidade que tanto insuflaram a vaidade de seu pai.

Nas relações do artista com seus objetos, criação e repetição, prazer e sofrimento, vida e morte, são pares significantes que visam o recobrimento das experiências cujo antagonismo não é, senão, aparente. James Joyce acerta ao sugerir a Jung que o padecimento de Lucia Joyce não deveria ser pensado sem levar em conta a natureza de seu labor artístico. O mestre irlandês sabia bem – como talvez o atestariam todos os artistas – que o exercício da atividade artística não é menos dotado de propriedades desorganizadoras do que daquelas que, como queria Freud, conduzem ao prazer e ao alívio do sofrimento.

Mas a engenhosa resposta de Jung – que visava retificar as resistências do escritor, sensibilizando-o para a urgência com que a filha deveria ser tratada – estabelece uma diferença entre as relações possíveis do artista com sua obra, e aquelas outras em que a experiência artística sucumbe às vicissitudes patológicas que se manifestam e se articulam à sua realização. A essa resposta de Jung, Ricardo Piglia, narrador do episódio, acrescenta o seguinte comentário: “É a melhor definição que conheço da distinção entre um artista e... outra coisa, que não vou chamar de outro modo que não esse” [PIGLIA, Op. Cit., p. 56]. Freud mesmo descobrirá, no desenvolvimento de suas teses, que a manifestação da pulsão de morte não é menos impiedosa do que aquela das pulsões eróticas e de vida no âmbito da experiência estética. E que essa alteridade inassimilável, essa “outra coisa” em que talvez ela consista, promove efeitos paradoxais de realização artística, mas também de destruição das aptidões subjetivas para o empreendimento estético.

Aquilo que esse episódio então revela, são os paradoxos referentes ao polimorfismo das experiências artísticas e suas vicissitudes psíquicas dos quais, no interior do debate psicanalítico, surgirão temas afins ao estatuto da sublimação. A saber, temas comandados por noções tais como a de *fracasso da sublimação* ou, no âmbito da arte contemporânea, *des-sublimação*. Ou mesmo aquele que pode ser considerado um dos mais fundamentais desdobramentos desse tema, e que se refere à passagem, na obra tardia de Jacques Lacan, do recurso à sublimação para a teoria do *Sinthome*. Passagem essa, não por acaso, nutrida por uma extensa, complexa e laboriosa investigação sobre os protocolos artísticos e subjetivos em operação na obra de James Joyce. Mas para que não sejam extravasados os recortes que caracterizam o presente trabalho, tais temas e conceitos não poderão ser objetos de investigação aprofundada mesmo que, pontualmente, algumas de suas particularidades venham a ser convocadas.

III – O advento do conceito de sublimação

III.1 – Contextos e circunstâncias das primeiras ocorrências do termo em Freud

No final do ano de 1905, Freud publica quase simultaneamente dois de seus mais importantes textos da chamada primeira tópica. Na verdade, *Fragmentos de uma análise de*

histeria (O caso Dora) e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* são trabalhos que indubitavelmente integram a lista dos escritos mais importantes de S. Freud. O primeiro desses trabalhos, de cunho eminentemente clínico e devotado à extensa e minuciosa análise do mais paradigmático de seus estudos sobre a neurose histérica, não deixa de lado, contudo, um vigoroso exercício conceitual de articulação entre “postulados psicológicos” e “descrições das manifestações mentais” [FREUD, 1987 (1901/1905), p. 109]. O segundo dos *Três ensaios*, por sua vez – *Sexualidade infantil* – pode ser considerado, para além de suas credenciais metapsicológicas, um verdadeiro documento de época. Jamais, até então, as ciências médicas e psicológicas haviam se deparado com um modo semelhante de fornecer tratamento epistêmico às vicissitudes da vida erótica. A *Psychopathia sexualis* de Kraft-Ebbing, considerada antecedente direta dos *Três ensaios*, a despeito de fornecer descrições exaustivas dos modos, variações e do polimorfismo da vida sexual dos seres humanos, não se faz capaz de subsumir a proliferação de seus dados num arcabouço teórico outro que o das tipologias de caráter empírico-descritivo. O escrito de Freud, por seu turno, opera notórios efeitos de descentramento. Pois ele não só destitui a noção de *perversão* de toda a ganga moral que lhe era indissociável, separando-a ainda de seu aprisionamento nos estreitos limites da psicopatologia fenomenológica, como lhe atribui o estatuto de fundamento mesmo da vida erótica humana. A explicitação do elemento pulsional – perverso e polimorfo – subjacente ao funcionamento anímico, e a montagem teórica que organiza as relações entre tais elementos e suas formas de manifestação encontrariam, em *Sexualidade infantil*, um de seus mais elevados níveis de profundidade no escopo da obra freudiana. Em ambos os trabalhos, *Caso Dora* e *Três ensaios*, a idéia de sublimação encontra suas primeiras ocorrências sob a pena de Freud.

Na primeira e mais extensa parte do trabalho sobre o tratamento da jovem que os leitores de Freud vieram a conhecer sob o nome de Dora – tratamento iniciado sete anos antes da publicação do caso, no verão de 1898 [GAY, 1989, p. 233] – Freud, como era habitual em seu estilo, interrompe sua narrativa e esboça algumas possíveis objeções que, àquela altura do argumento, seu leitor estivesse em vias de empreender. A primeira delas referia-se ao caráter supostamente inoportuno de abordar diretamente assuntos sexuais com uma jovem casta. A isso, Freud responde reafirmando sua tese de que, primeiramente, a própria ocorrência do sintoma histérico já testemunha um “conhecimento dos processos

sexuais no inconsciente”⁷ [FREUD, 1987 (1901/1905), p. 47] e que, portanto, nada há no psiquismo da paciente que possa “corromper-se” pela ação da interpretação analítica. Por outro lado, as exigências do tratamento analítico reivindicam, como condição de prosseguimento do processo analítico, que tais elementos sejam mobilizados, argumento que Freud resume inteligentemente sob a rubrica do ditado *pour faire une omelette il faut casser des oeufs*. [FREUD, Op. Cit., p. 46, em itálico no original].

A segunda objeção assinalada por Freud parte da ocorrência espontânea do material fantasmático sexual no curso da análise, com destaque para seu caráter abjeto, repulsivo ou, numa palavra, perverso. Aqui Freud reafirma que a ciência não pode recuar diante dos fatos.

“Posso também observar de passagem que me parece supérfluo para o médico que esteja escrevendo sobre as aberrações das pulsões sexuais valer-se de toda oportunidade de inserir no texto expressões de sua repugnância pessoal por essas coisas revoltantes. Estamos diante de um fato; e é de se esperar que nos acostumemos a ele quando tivermos posto de lado nossos próprios gostos”. [FREUD, Op. Cit., p. 47].

A destituição da resistência do analista/pesquisador ao caráter inaudito do material sexual, manifestamente visada nessa passagem, tem ainda como horizonte a postulação do fundamento perverso e polimorfo do erotismo infantil e de suas inevitáveis manifestações na experiência do adulto. Aqui, o esforço de Freud parece todo direcionado no sentido de fornecer elementos que possam justificar essa proposição, ao mesmo tempo em que lhe é exigida extrema habilidade em, pouco a pouco, neutralizar as objeções, de ordem sobretudo morais, que se interpõem no curso do estabelecimento de suas teses. Pouco adiante ele escreve:

“As perversões não são bestiais ou degeneradas no sentido emocional da palavra. São o desenvolvimento dos germes os quais se contêm, todos, na disposição sexual indiferenciada da criança e que, suprimidos ou desviados para objetivos assexuais mais altos – ‘sublimados’ - destinam-se a fornecer a energia para um grande número de nossas realizações culturais”. [FREUD, Op. Cit., p. 47]

⁷ Emma, a famosa paciente cujo temor de entrar sozinha numa loja de sapatos é engenhosamente dissecado por Freud no *Projeto de uma psicologia* (1895), é alguém cujo sintoma, aparentemente incompreensível, revela, a partir da análise que dele Freud empreende, a precocidade da inscrição traumática da sexualidade no inconsciente. O afeto em jogo no sintoma, o medo propriamente dito, Freud o articula a uma formação reativa ligada a uma cena sexual vivida aos 8 anos de idade. Quando, aos 12 anos, o sintoma eclode, Freud não hesita em asseverar que o elemento sexual recalçado, uma vez confrontado com a revivescência erótica da puberdade, “possibilitou uma outra compreensão do recordado”, sendo essa, por sua vez, inadmissível à consciência da paciente. [FREUD, 1995 (1895), p. 68].

Ora, de modo distinto de inúmeras posições anteriores, em que elementos da disposição perverso-polimorfa da constituição pulsional deveriam sucumbir ao recalçamento como condição de possibilidade para o ingresso no universo simbólico – os propósitos elevados, culturais, que Freud quer fazer destacar – aqui, é à sublimação que ele recorre. No que se refere às conexões entre a perversão e o recalçamento, ou mais exatamente entre a perversão e a neurose, a emblemática proposição de que a “neurose é o negativo da perversão” [FREUD, 1987 (1905), p. 245] prevalecerá como insígnia dessa articulação. Tal proposição visa assinalar, entre outras coisas, que a neurose é constituída por uma série de procedimentos anímicos que visam, em grande medida, manter sob estado de recalçamento os componentes perversos ou parciais da pulsão com vistas ao asseguramento dos fundamentos da moralidade, da vida coletiva e das aptidões cognitivas humanas.

Mas é notório que essa breve menção entre aspas da palavra sublimação no *Caso Dora* deixa entrever, paralelamente ao procedimento do recalque, um outro destino para a pulsão na esteira do qual a intensidade e natureza própria de seus componentes perversos podem ser deslocadas diretamente para fins culturais. Oswaldo França Neto, em seu estudo sobre a sublimação na obra de Freud, assinala que

“A sublimação seria um processo no qual algo, que ausência dela poderia vir a se apresentar como a corporificação do sexual (perversão), se inscreve como produtor de efeitos na cadeia significante” [FRANÇA NETO, 2007, p. 93].

Os efeitos das disposições pulsionais no campo simbólico, materializado nas realizações culturais dentre as quais a arte figura em destaque, são aqueles que poderiam vir a ser melhor discernidos a partir da noção freudiana de sublimação. Freud se serve do termo alemão *Sublimierung*, que possui, de acordo com Saint Girons, origem latina e que já era empregado na literatura trágica e romântica do final do séc. XIX, particularmente por Goethe e Victor Hugo [apud KAUFMANN, 1996, p.494]. Célio Garcia observa que o prefixo latino *sub*, correlativo ao *upo* em grego, designa o “movimento de baixo para o alto”, enquanto que *limis* ou *limus* quer significar “oblíquo”, depois “limite” [apud FRANÇA NETO, Op. Cit., p. 9]. Talvez aqui, essa breve etimologia do termo deixe ao menos entrever algo que se poderia designar como uma *transversalidade* desse conceito em Freud. A sublimação estabelece verdadeiramente um corte oblíquo no cerne da teoria do

recalcamento, imiscuindo-se àquilo que, até então, somente as formações do inconsciente ofereciam como destinos para a satisfação pulsional. Desde sua postulação, para os componentes parciais, disruptivos e não sujeitos à organização da libido genital é postulada uma via distinta de satisfação daquela que o sintoma e as vicissitudes patológicas do sofrimento anímico descortinavam.

Em seu pós-escrito ao *Caso Dora*, Freud novamente menciona a sublimação, dessa vez no âmbito da transferência. Ali ele indicará que a sublimação pode oferecer uma “influência moderadora” [FREUD, 1987 (1905), p. 113] na relação transferencial entre analisante e analista, e que incidiria sobre o processo de re-atualização da atividade fantasmática que a análise do neurótico engendra. Se, em seu curso normal, a transferência renova “toda uma série de experiências psicológicas, não como pertencentes ao passado, mas aplicadas à pessoa do médico no momento presente” [IBID, p. 113], Freud ali parece sugerir que, articulada à transferência, a sublimação poderia oferecer artifícios para a reedição da fantasia inconsciente de forma mais elaborada. Metaforicamente, ele diria que, acrescentada à sublimação, a transferência não se restringe a uma mera “reedição” ou “fac-símile” dos complexos recalcados, mas se organiza como uma “edição revista” [IDEM IBID]. Revista e ampliada, acrescente-se, se considerarmos ainda que a via franqueada pelo processo sublimatório parece alargar consideravelmente o escopo de expressão do excedente pulsional.

III.2 – Sublimação e sexualidade infantil

Em *Sexualidade infantil*, o segundo e mais notório dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud se desdobra em seus esforços de determinar os contornos do campo da sublimação. Ao reafirmar que o processo sublimatório consiste fundamentalmente num processo de “reorientação” dos objetivos diretos de satisfação da pulsão sexual para finalidades de “realização cultural” [FREUD 1987 (1905), p. 182], ele admite ainda uma espécie de origem temporal para a sublimação. Ao postular, então, que é no “período de latência” [IBID, p. 183] que o sujeito humano passa a se fazer capaz de sublimar parte da libido que constitui suas disposições sexuais, Freud selaria uma idiossincrasia entre o

processo sublimatório e as vicissitudes daquilo que ele vai designar por processos de organização libidinal.

A sublimação argumenta Freud, parece se beneficiar de uma outra dessimetria cronológica que, na experiência humana, se esboça pelo fato de que o caráter precoce das manifestações sexuais infantis não encontra contrapartida no âmbito da maturação neurofisiológica das “funções reprodutoras” [IDEM IBID]. Em seu escrito *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos* (O pequeno Hans), Freud demonstra, sobretudo a partir das análises dos sonhos e fantasias do jovem protagonista de seu relato, como é exigido da criança um esforço anímico no sentido de integrar os órgãos genitais no âmbito das identificações que fornecem os primeiros esboços de uma imagem do próprio corpo. O pai de Hans, que naquele momento envidava esforços, sob a supervisão de Freud, no tratamento da fobia de seu filho, relata a Freud que Hans vinha observando insistentemente o tamanho dos pênis dos cavalos. E que, nessa mesma época, “deduziu que sua mãe, por ser tão grande, deveria ter um pipi como o do cavalo” [FREUD, 1987 (1909), p. 38]. Diversas outras observações envolvendo elementos do prazer genital infantil, às quais se acrescentavam ainda manifestações por parte da criança de seus esforços em atribuir significação às diferenças genitais e à sexuação dos seres, tudo isso parece corroborar a hipótese freudiana relativa ao descompasso entre sexualidade infantil e maturação biológica das funções reprodutivas. No limite, a tese de Freud de que o exercício da sexualidade consiste, nos seres humanos, numa atividade absolutamente independente e autônoma em relação a quaisquer determinismos da função reprodutiva permanecerá como uma de suas mais emblemáticas e controvertidas proposições.

Observe-se que é justamente a partir dessa observação que Freud funda, recorrendo também à noção de sublimação, a idéia de *latência*. Os limites que se interpõem no curso da plena organização da libido genital exigem da criança esforços de intercambiar os objetos de satisfação sexuais propriamente ditos por outros, lembra Freud, relativos à sua inserção na cultura, na linguagem e na moralidade. Ainda em *Sexualidade infantil*, ele iria a isso acrescentar que o caráter perverso e polimorfo das moções sexuais em questão, e as inexoráveis censuras às quais elas se expõem, dão origem aos sentimentos de “repugnância, vergonha e moralidade” [FREUD, 1987 (1905), p. 183]. Nesse ponto é ainda curioso notar que tais sentimentos seriam aqueles mormente associados, no interior da metapsicologia

freudiana, às forças de inibição do recalque. Aqui, fica sugerida a possibilidade de que tais sentimentos, habitualmente forçados para contra-investir a libido recalçada, dêem ensejo a uma via substitutiva de satisfação desses componentes libidinais, qual seja, a via sublimatória. Para Tania Rivera, a sublimação seria "nessa perspectiva, o caminho que eventualmente transforma o sexual em belo, ou seja, que amortiza e civiliza a pulsão, à maneira do recalque, graças à plasticidade a ela inerente" [RIVERA: 2006, p. 316].

Efetivamente, os anos que caracterizam o período de latência serão aqueles dedicados aos mais elementares ritos de socialização e de educação moral, aos quais se acrescenta ainda a introdução dos sujeitos – através do ensino fundamental – no universo da ciência e dos conhecimentos. Orlando Cruxên assinala ainda a importância da formação de “um terreno propício para que o campo da estética absorva o objetivo pulsional primeiro, desviando-o” [CRUXÊN, 2004, p. 17]. Cumpre examinar, então, a função regulatória da sublimação que Freud ali inscreve como pivô desses processos. Sob a ressalva, ainda, de sua insistência, ao longo de toda a sua obra, acerca da pregnância de certos traços pulsionais e identificatórios infantis, cuja insubmissão a qualquer regulação se faz notar de maneira compulsiva e, em diversos casos, patológica. Freud não cessará de insistir também em tematizar os elementos anímicos que não são susceptíveis das regulações promovidas pelo recalque ou pela sublimação. *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*⁸. A frase de Voltaire aqui poderia se fazer insígnia daquilo que, no psiquismo, não é sujeito a regimes derradeiros de contenção, tratamento ou expressão.

Nos parágrafos finais de *Sexualidade infantil*, Freud retorna ao tema da sublimação, dessa vez para salientar o fato de que “muito pouco ainda se sabe com certeza” [FREUD, 1987 (1905), p. 212] sobre os processos de articulação entre as pulsões sexuais e seus caminhos para a sublimação. Mas deve se fazer notar que o recurso à expressão “dessexualização” – do qual Freud vai se servir em escritos ulteriores abordando a sublimação – ainda não se faz presente em seus argumentos. E isso, a despeito do fato de que a dinâmica que lhe subjaz, qual seja, aquela relativa ao recuo da satisfação direta da pulsão sexual como condição para sublimar, essa lhe pareça já suficientemente clara.

⁸ “Aquilo que você é forçado a reter, mais tarde você é forçado a expelir”. VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*, p. 62. Em seu vocábulo *Caráter*, Voltaire acrescenta: “Religião, moral, são freios retentores do caráter. Não podem, porém, matá-lo. Enclausurado, reduzido a dois dedos de cidra às refeições pode o bêbado deixar de embriagar-se, mas ansiará sempre pelo vinho”.

III.3 – Caráter e sublimação

Em *O interesse pela psicanálise*, redigido no final de 1913 a pedido do editor do periódico italiano *Scientia*, Freud aborda interfaces entre a psicanálise – teoria, método de pesquisa e clínica – e diversos campos de saber. Manifestamente, a noção de sublimação só aparece ao cabo do artigo, quando Freud discute as relações entre psicanálise e educação infantil. Mas no segundo sub-item do artigo, consagrado às relações entre psicanálise e filosofia, ele afirmaria:

“Em nenhuma outra ciência a personalidade do cientista desempenha um papel tão grande quanto na filosofia. E hoje, pela primeira vez, a psicanálise nos permite elaborar uma ‘psicografia’ da personalidade. Ela nos ensina a identificar as unidades afetivas – os complexos dependentes de pulsões – cuja presença é presumida em cada indivíduo e possibilita o estudo das transformações e produtos finais que surgem dessas forças pulsionais. Revela as relações da disposição constitucional de uma pessoa e dos acontecimentos de sua vida com as realizações abertas a ela, em virtude de seus dons peculiares. Pode fazer conjecturas, com mais ou menos certeza, através da obra de um artista, sobre a personalidade íntima que reside por trás dela. Da mesma maneira, a psicanálise pode indicar os motivos subjetivos e individuais existentes por trás das teorias filosóficas que surgiram aparentemente de um trabalho lógico imparcial e chamar a atenção do crítico para os pontos fracos do sistema” [FREUD, 1987 (1913), p. 214].

Pode-se sugerir que essa passagem é emblemática, sobretudo no que contém de inaugural. Uma longa, controversa e multifacetada tradição de estudos “psicobiográficos” seria inaugurada a partir dessa proposição de Freud que, manifestamente, confirma o recurso ao método psicanalítico com propósitos de dissecação da “personalidade” do cientista e do artista, aqui reunidos nesse mesmo parágrafo. Os esforços de decifração de aspectos das obras humanas – ciência, arte e filosofia – esses, não menos, são atestados de forma explícita, com ênfase para o exame dos “motivos subjetivos” que os subjazem e cujo impacto sobre seus resultados poderia ser trazido a lume pela psicanálise. O recurso à sublimação, ainda que não explicitado aqui, é notório, especialmente no que se refere ao “estudo das transformações e produtos finais” das forças e disposições pulsionais. Efetivamente, no curso da história da psicanálise, não faltarão aqueles que, municiados pelo conceito de sublimação, insistirão em levar a tarefa psicobiográfica às suas últimas conseqüências. Assim como também não faltarão aqueles outros que irão desferir contra tais propósitos as mais duras e desabonadoras críticas. Cumpre, quanto a isso, discernir

melhor inicialmente o ponto de vista de Freud a respeito que, como se procurará demonstrar mais adiante, não é tão evidente quanto possa parecer.

Mas é notório como Freud parece – cerca de vinte anos após o início de sua metapsicologia, e três anos após a fundação da IPA (International Psychoanalytical Association) – tão absolutamente convicto da consolidação da psicanálise na cultura e dos resultados do método analítico, a ponto de suas palavras assumirem uma tonalidade perigosamente triunfante. No mesmo artigo, ao examinar as relações entre a psicanálise e a experiência estética, ele sublinharia que

“as conexões entre as impressões da infância do artista e a história de sua vida, por um lado, e suas obras como reações a essas impressões, por outro, constitui um dos temas mais atraentes de estudo analítico” [FREUD, Op. Cit., p. 223].

A extensão dos domínios que até então seu divã circunscrevia na direção da investigação de elementos do caráter de “personalidades” não propriamente submetidas a uma análise clínica – cientistas e artistas – e fundada na interpretação de aspectos de suas biografias e de sua produção, parece solidária das perspectivas descortinadas pelo recurso à teoria da sublimação. Os resultados dessa empresa, absolutamente promissores aos olhos de Freud, forneceriam, de um só golpe, material elucidativo acerca das obras e produções propriamente ditas – ou, como sugere Freud, pelo menos quanto a seus “pontos fracos” – assim como indicações acerca das propriedades anímicas constitutivas de uma personalidade criativa. Mas seria Freud ele mesmo a interpor, ainda que de forma pouco elaborada, uma espécie de limite às promessas de sua “psicobiografia”. Assim ele o expressa, ao afirmar, ao cabo do parágrafo citado no início dessa seção:

“Não é atribuição da psicanálise, entretanto, empreender tal crítica ela mesma, porque, como se pode imaginar, o fato de uma teoria ser psicologicamente determinada não invalida em nada sua verdade científica” [FREUD, Op. Cit., p. 214].

Ao que se poderia analogamente acrescentar que o fato de uma obra de arte engendrar aspectos da subjetividade do artista em sua realização não necessariamente deva interferir em sua avaliação estética. De qualquer modo, aqui Freud parece se dar conta de que as proposições decorrentes de estudos psicobiográficos dêem ensejo a apreciações

indevidas de aspectos das teorias, obras e resultados empreendidos pelos sujeitos investigados. É bom lembrar que Freud, ao contrário de Carl G. Jung⁹, não estabeleceu propriamente qualquer tipologia do caráter, nem sequer reivindicou para si um lugar dentre aqueles que se reúnem sob a rubrica de teóricos da personalidade. Freud não faz recurso a predicados tais como "introvertido" ou "extrovertido", seja para caracterizar o fundamento de uma posição subjetiva, seja como recurso para avaliar a natureza psíquica de um artista e sua obra. Poder-se-ia aqui objetar que, numa circunstância tal como a de sua investigação acerca da lembrança de infância de Leonardo da Vinci, o fenômeno psíquico da inibição tem importância distintiva para sustentar sua interpretação acerca de algumas vicissitudes pulsionais do artista toscano. Mas é importante ponderar que a inibição fora compreendida por Freud como uma vicissitude anímica do conflito psíquico e cuja incidência não é prerrogativa exclusiva dos empreendimentos artísticos. Ali, o que ele parece fazer, é empregar um conceito metapsicológico para dar sustentáculo a uma interpretação de uma vicissitude pulsional cuja expressão engendra um fazer artístico, o que poderia, de certo modo, regular os eventuais excessos de sua análise. Não é o caso aqui de avançar nesse ponto, que exigiria certamente uma retomada minuciosa do texto de 1910, *Leonardo da Vinci - uma lembrança de sua infância*. Mas não se pode, tampouco, deixar de apontar que, nesse estudo, podem ser mapeadas algumas posições interpretativas que parecem privilegiar excessivamente articulações entre efeitos estéticos e elementos psicobiográficos, como é o caso, por exemplo, da plêiade de conclusões que Freud empreende acerca da suposta homossexualidade clandestina de Leonardo.

Quanto ao artigo ora examinado, *O interesse da psicanálise*, Freud alude explicitamente à sublimação quando assevera que “nossas mais elevadas virtudes desenvolveram-se, como formações reativas e sublimações, de nossas piores disposições” [FREUD, Op. Cit., p. 225]. Ao retomar brevemente os elementos mais distintivos de suas descobertas sobre a perversão polimorfa que caracteriza a sexualidade infantil, Freud insiste em pelo menos uma direção a partir da qual a psicanálise pode instrumentalizar o trabalho do educador. Qual seja, aquela tarefa, a ser realizada por professores, pais e cuidadores, de se absterem da pura e simples repressão das pulsões “associais e perversas” da criança – sob pena de que elas se tornem neuróticas e ineficientes em termos de desempenho escolar

⁹ Cf. JUNG, *Tipos psicológicos* (1921).

– ao qual dever-se-ia acrescentar o esforço de fornecer-lhes modalidades de expressão e satisfação que, pouco a pouco, lhes compatibilizem as inclinações pulsionais com uma existência socializada e, sobretudo, voltada para as realizações culturais. Aqui Freud insistiria ainda em sua convicção de que “preciosas contribuições para a formação do caráter são realizadas pelas pulsões associativas e perversas na criança” [IDEM IBID].

O que fica sugerido no contexto desse artigo é que o processo sublimatório efetivamente mobiliza os elementos mais disruptivos da vida anímica com o propósito de, senão propriamente pacificá-los, ao menos fornecer-lhes, ao contrário do recalçamento, modalidades de expressão compatíveis com as realizações da cultura, do conhecimento e mesmo, pode-se dizer, do laço social. Assim como fora expresso pelo recurso a uma frase de Virgílio na epígrafe de sua *Traumdeutung*¹⁰, aqui Freud deixa entrever também a via que estabelece uma passagem franqueada entre os céus e o *Acheronte*. Mas, ao contrário das vicissitudes do recalçamento, em que a expressão de elementos peculiares a um pólo da vida psíquica custa o silenciamento patológico dos demais, a sublimação parece dotada de uma peculiaridade dinâmica, aquela de propiciar interpolações entre os elementos de ligação e desligamento das forças psíquicas, materializando-os na experiência de uma obra, de um sistema de pensamento ou de uma realização cultural.

III.4 – Hermenêutica e sublimação

Ainda numa fase precoce das suas elaborações metapsicológicas, Freud escreve em 1910 um artigo sobre as *Pulsões e seus destinos*, no interior do qual há uma menção importante ao conceito que lhe descortinara novas vias para o exercício da pesquisa psicanalítica. A *sublimação* é ali apontada como um destino particular das pulsões, em contraposição a outros destinos reunidos pelo elemento comum da patologia:

“A investigação que pesquisa quais destinos das pulsões podem emergir no curso do desenvolvimento e da vida, nós devemos limitar às pulsões sexuais, melhor conhecidas por nós. A observação nos fez conhecer como tais destinos das pulsões, os seguintes: a reversão a seu contrário, o retorno sobre a própria pessoa, o recalçamento e a sublimação. Como eu não tenho intenção aqui de tratar da sublimação, e o recalçamento exige, ele, um capítulo particular, não nos resta senão descrever e discutir os dois primeiros pontos” [FREUD, 1994 (1915), pp. 173-174]

¹⁰ *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*. Se não posso dobrar os poderes celestiais, moverei o inferno. Conferir FREUD, *ESB IV*, p. 17.

O capítulo particular sobre o recalçamento tornar-se-á um artigo versando sobre esse conceito, que virá a lume no mesmo ano. Já no que se refere ao artigo metapsicológico sobre a sublimação, lembra-nos J. Strachey, editor da *Standard Edition* das obras freudianas, ele jamais teria sido escrito ou ainda, possivelmente, teria sido destruído por Freud, insatisfeito com os resultados de sua elaboração acerca desse conceito [FREUD, 1987 (1910), p. 124]. Saint Gironds assinala, por sua vez, que mesmo que as “alusões à sublimação” sejam freqüentes na obra de Freud, “ele não procurou elaborar-lhe o conceito num tratado específico” [Apud KAUFMANN, 1996, p. 494]. Controvérsia que pode, entretanto, ser facilmente contornada verificando-se a importância capital do conceito no interior da obra freudiana, mesmo que sua arqueologia tenha por implicação recolher os fragmentos – dispersos, porém, coerentes¹¹ – em que a natureza própria do processo sublimatório é definida por Freud.

A sublimação, contudo, emergira na obra de Freud sob a perspectiva de uma espécie de alento às suas descobertas algo trágicas acerca da extensão das psicopatologias, e das variadas formas de sofrimento psíquico que acometem os homens e a cultura. Antes da formulação de sua teoria da pulsão de morte, Freud aposta na sublimação sob a perspectiva de um exame das manifestações do inconsciente que não parecem sujeitas às vicissitudes das neuroses sendo, ao contrário, eivadas de motivações criadoras e propulsoras de efeitos artísticos. A compreensão do recurso freudiano ao conceito de sublimação é, contudo, complexa e incide sobre diferentes aspectos da metapsicologia. Poder-se-ia inicialmente supor que Freud lançara mão desse recurso motivado por razões estritamente clínicas. O que seria o mesmo que afirmar que a sublimação seria o operador principal de uma espécie de clínica da obra de arte, ou ainda mais especificamente, dos determinantes psíquicos de sua produção. Quanto ao primeiro desses aspectos, é Vladimir Safatle quem distingue o valor da expressão *hermenêutica dos materiais*, que Adorno reserva à metapsicologia da sublimação, quando esclarece:

¹¹ Laplanche e Pontalis, em seu consagrado *Dicionário da Psicanálise*, afirmaram que “a ausência de uma teoria coerente da sublimação permanece sendo uma das lacunas do pensamento psicanalítico” (p. 497 da Edição brasileira). Sustenta-se nesse trabalho que, ao contrário, se há algo que reúne as variadas e dispersas mobilizações que Freud empreende desse conceito em sua obra, não se trata de outra coisa senão a coerência. Procurar-se-á demonstrar que a compatibilidade dos enunciados de Freud a propósito da sublimação, em diferentes momentos de sua metapsicologia, é preservada mesmo diante da inclusão de novos elementos teóricos e de diferentes confrontações com experiências clínicas e artísticas.

“Podemos falar em uma hermenêutica porque estamos diante de um regime estético que submete a racionalidade das obras a uma noção de interpretação pensada sobretudo como *decifragem de signos*, o que pressupõe uma *compreensão semântica* da aparência estética. Tal decifragem coloca as categorias ligadas aos complexos psíquicos como o campo estrutural privilegiado de significação possível do material” [SAFATLE, 2004, p. 115. Grifos do autor].

De fato, há elementos nos textos de Freud que parecem confirmar o propósito hermenêutico com que opera a sublimação, elementos que se articulam em torno de uma das principais tarefas da experiência psicanalítica – a interpretação, como bem observa Safatle – mas acerca dos quais importantes objeções serão levantadas. Aquelas de Adorno, exemplarmente, que reprovava no recurso freudiano à sublimação uma série de articulações – inconsistentes, aos seus olhos – entre elementos clínicos e estéticos. Assunto que, dada sua complexidade e extensão, inassimilável aos propósitos dessa tese, não será tratado aqui.

Cabe, entretanto, salientar, quanto ao segundo aspecto, a forma algo audaciosa com que Freud busca desvendar os conflitos em jogo na experiência do artista. Em seu escrito sobre *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, de 1910, ele escreve:

“a pulsão sexual é dotada da capacidade de sublimação, ou seja, de mudar seu alvo mais próximo na direção de outros alvos, eventualmente dotados de um mais alto valor, e não sexuais (...) Em Leonardo, após o período de sua atividade infantil do desejo de saber à serviço dos interesses sexuais, ele teria em seguida conseguido sublimar, em inclinação à pesquisa, a maior parte de sua libido, sendo esse o núcleo e o segredo de seu ser” [FREUD, 1993 (1910), p. 105].

Freud investiga a proeminência do gênio de Da Vinci, seja na arte ou na ciência, sustentando a tese de que o super-investimento da pulsão de saber contrasta com o estiolamento de sua vida sexual, reduzida a uma “homossexualidade dita ideal” [IDEM IBID], portanto, não exercida na esfera prática. Indícios das particularidades desse erotismo recalcado serão buscados nas análises de suas obras, particularmente nas telas da *Monalisa*, e *Sant’Ana, a Virgem e o Menino*. A sublimação é o operador que orchestra todos os processos de deslocamento das satisfações propriamente eróticas na direção do fazer artístico e, no caso de Leonardo, também no labor científico.

Contudo, tais inferências, que Freud arrisca apontar no que concerne à relação entre os determinantes psíquicos das obras em questão e os elementos subjetivos daquele que a

produziu, nem de longe esgotam a riqueza e o alcance da noção de sublimação¹². Note-se, em princípio, que Freud mesmo se encarrega de matizar o alcance de suas interpretações, entrevedendo nelas o risco de um indesejável desvio psicologizante que seria, a um só tempo, nocivo tanto à arte quanto a seu artífice. Nessa medida, o que se pode observar é uma vacilação entre momentos de arroubos interpretativos aos quais os operadores metapsicológicos – e o conceito de sublimação, privilegiadamente – parecem irresistivelmente convidar, e outros em que um severo rigor crítico aí se interpõe, como que a introduzir a justa medida no alcance das inferências então empreendidas.

“A apreciação estética de obras de arte, bem como a elucidação do dom artístico não podem, certamente, ser consideradas como tarefas devotadas à psicanálise. Mas parece que a psicanálise está em posição de enunciar, em todas as questões concernentes à vida de fantasia dos homens, a palavra decisiva” [FREUD, 1991 (1938), p. 352].

A expressão latina *non liquet* – “não está provado” - da qual Freud se serviu em mais de uma ocasião, parece ser aquela com a qual ele privilegiadamente estenografa as margens críticas do recurso à sublimação, ou seja, das ligações estabelecidas entre a produção artística de um sujeito e os determinantes inconscientes que lhe seriam subjacentes¹³. E se, por um lado, o escopo de propósitos sobre os quais o processo sublimatório poderia incidir é muito amplo – reunindo, em seu cabedal, regimes de produção tão vastos quanto a arte, a ciência ou a moralidade – por outro, Freud envida esforços para dar-lhes contornos teóricos consistentes e compatíveis com o regime epistêmico de sua metapsicologia. Caberia indagar se ele não fornece mesmo uma espécie de *definição canônica da sublimação* ao postular *uma operação anímica de transformação dos elementos mais disruptivos da pulsão em formas, modos e protocolos de expressão reconhecíveis discursivamente*.

¹² Ana Cecília Carvalho nos lembra que, após a introdução da pulsão de morte na teoria freudiana, “a sublimação passa a ser considerada em sua relação não apenas com a dessexualização, mas também com a defusão pulsional, em uma situação na qual o eu, ao sublimar, está na verdade trabalhando em oposição aos objetivos das pulsões de vida e colocando-se a serviço de impulsos opostos”. CARVALHO, *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 243.

¹³ No famoso caso do *Homem dos Lobos* (1914) e também em *Inibição, sintoma e angústia* (1926), Freud recorre a essa expressão, com vistas a assinalar que o argumento é ainda não-conclusivo, ou que as teses em questão não teriam sido então suficientemente demonstradas.

Obviamente cumpriria a partir daí averiguar, em sua teoria da sublimação, as peculiaridades das produções em que ela se faz reconhecer. No sentido de sustentar um recorte de sua obra que forneça um objeto comum a ser tratado, acompanham-se aqui os passos de Freud no território da arte e da estética. O que exige re-visitar alguns de seus principais escritos a propósito do tema – e mesmo, por assim dizer, redescobrir alguns outros cuja importância não parece ter sido suficientemente salientada, como é o caso do *Tema dos três escrínios* – examinando sua coerência interna e buscando deles extrair algumas de suas lições acerca do entrecruzamento de motivos éticos e estéticos.

IV – O Sublime e a sublimação: contornos, interpolações, diferenças

IV.1 – Um recorte acerca do sentimento do Sublime

A colocação em perspectiva da teoria freudiana da sublimação e de sua crítica exige como condição suplementar de sua elaboração uma retomada de aspectos da filosofia do sublime. Efetivamente, e para os propósitos aqui esboçados, não se trata de um recenseamento detalhado de uma tradição de pensamento que – de Homero, Platão, Longino e Cícero à Adorno, Zizek, Danto ou Lyotard – teria por implicação uma reconstituição de aspectos fundadores e fundamentais da história do pensamento estético no ocidente. O propósito aqui empreendido, de dar visibilidade a aspectos pontuais dessa tradição se justifica, entretanto, por uma razão fundamental. Que leva em conta uma posição bastante tímida de Freud no que se refere às indicações claras que poderiam sugerir parentescos ou interpolações entre a doutrina da sublimação e o pensamento filosófico a propósito do sublime, sobretudo no que diz respeito aos principais expoentes dessa tradição. A prodigalidade com que Freud, falando da sublimação, faz menção e recurso à tradição artístico-literária não encontra, contudo, a mesma contrapartida quando se trata de mobilizar as teses filosóficas. O que não significa, todavia, que Freud teria desconhecido ou negligenciado tais teses fundamentais acerca das doutrinas do sublime. Isso exigiria, portanto, verificar em aspectos diversos de determinadas proposições filosóficas acerca do sublime, elementos que as colocam em perspectiva em relação às preocupações freudianas delineadas com a teoria da sublimação.

Jean-François Lyotard, numa conferência dedicada ao tema, afirmaria que

"no sublime a natureza deixa de dirigir-se a nós nessa língua das formas, nessas 'paisagens' visuais ou sonoras que suscitam o puro prazer do belo e inspiram o comentário como tentativa de decifração". [LYOTARD: 1998 (1988), p. 141].

Para o autor, não teria sido por acaso que toda uma discussão sobre a materialidade formal da natureza entrevê se resolver num debate cuja polaridade e tensão é consignada por esse par significante: Belo/Sublime. De fato, em diversos momentos da tradição filosófica, o sublime pareceu somente poder ser apreendido através de uma certa captura negativa do discurso sobre o belo. O filósofo e crítico norte-americano Arthur Danto reitera essa tese ao asseverar que aquilo que a experiência da sublimidade empreende em relação à beleza é da ordem de um "desafio" [DANTO: 2004, p. 144]. Mas se Lyotard aqui entrevê aproximar do esvaziamento dos protocolos da forma uma espécie de doutrina do sublime, note-se que ele parece querer então indicar que os contornos do sublime são dados, por assim dizer, nos estertores da caracterização do belo¹⁴. Ou seja, a apreensão do sublime pressuporia, como sua condição de possibilidade, certo ultrapassamento de propósitos classificatórios, categoriais e formais que teriam sido, na história do pensamento estético, devotados a dar consistência a um discurso sobre o belo. Sem com isso, entretanto, esvaziar o discurso estético de seu vigor, condenando-o ao silêncio ou às metáforas com as quais um sublime inapreensível, inefável e indizível se faria indicar. Mas como, então, a questão do sublime poderia ser formulada?

Para o catedrático britânico Philip Shaw, em termos mais gerais,

"sempre que a experiência se furta à apreensão convencional, sempre que o poder de um objeto ou evento é tal que as palavras fracassam e os pontos de comparação desaparecem, *então* nós alcançamos o sentimento do sublime". [SHAW: 2006, p. 2. Grifo do autor].

Shaw enxerga na tradição filosófica do discurso sobre o sublime, por um lado tão diversa e multifacetada, o vislumbre de alguns elementos que tendem a reaparecer nos mais emblemáticos autores, e que se referem, segundo o autor, ao confronto da razão e do

¹⁴ Para maiores esclarecimentos acerca das inter-relações entre as dimensões do belo e da forma, cf: LYOTARD, Representación, presentación, impresentable IN **Lo inhumano**. Buenos Aires: Manantial, 1998.

entendimento com aquilo que lhe excede, que se apresenta de modo "não manejável" (unmanageable), exasperante ou mesmo "terrível" [IBID, p. 4]. Sob esse aspecto, não se pode deixar de notar que também na obra freudiana, a sublimação é um processo que se refere – em termos da dinâmica dos processos de investimento no aparelho anímico – a esforços de manejar o excedente pulsional que caracteriza os processos inconscientes. A perspectiva de aproximação da doutrina da sublimação de elementos da filosofia do sublime é reforçada pela posição de Shaw, que discerne nas definições do sublime não somente um conjunto de proposições relativas a juízos de valores e particularidades das relações entre sensibilidade e entendimento, mas também descrições de um "estado da mente" [IBID, p. 1] que a investigação dos processos psíquicos poderia auxiliar a elucidar.

Mas se a apreensão conceptual da experiência do sublime é problemática, isso não depõe, contudo, a favor da abstinência dos mais profundos, complexos e elaborados esforços de realizar tal empreendimento. A abordagem kantiana do tema, considerada por muitos críticos como o apogeu moderno do tratamento do assunto implica, segundo Terry Eagleton, numa versão do "ideal estético" entendido como "unidade do espírito e dos sentidos, da razão e da espontaneidade" [EAGLETON: 1993, p. 194]. Para o autor, a reinserção que a filosofia estética de Kant procurara empreender do corpo e da sensibilidade no âmbito do discurso racional encontraria, contudo, na obra freudiana um limite e uma ruptura. Segundo Eagleton, para Freud,

"o desejo é em si mesmo sublime, vencendo, ao final, qualquer representação: há um substrato no inconsciente que não pode ser simbolizado, mesmo sendo, desde o início, de algum modo virado para a linguagem, em busca de expressão" [IBID, p. 194].

Se Eagleton tem razão em apontar uma espécie de incompletude estrutural entre a acepção freudiana do desejo e aquilo que dele é susceptível de se fazer representar no aparelho psíquico, contudo, sua afirmação de que o desejo é em si mesmo sublime engendra algo de problemático. O autor bem aponta que Freud parece, de algum modo, inscrever-se na tradição do discurso sobre o sublime na medida em que, através de sua teoria das pulsões, empreenderia um esforço de elucidação metapsicológica na "encruzilhada confusa entre o semântico e o somático" [IDEM IBID]. Efetivamente, seria mesmo por essa via que a metapsicologia freudiana entrevê marcar seu lugar no debate

acerca dos limites da razão e, no que diz respeito aos processos sublimatórios, Freud se ocupa verdadeiramente de pensá-los a partir de esquemas de representação ou expressão de um excedente pulsional significativamente atrelado a uma dimensão do desejo que o inconsciente parece incapaz de reter e simbolizar. Mas não é encontrável na obra freudiana, cumpre argumentar, uma expressão tal como a formulada por Eagleton, de que o desejo é sublime. Não parece sequer atestável ou facilmente verificável que Freud tenha assumido, tácita ou explicitamente, a tarefa de escrever à sua maneira um capítulo da história do sublime. O curso da investigação ora proposta, ao contrário, não se descuidará do fato, por si mesmo digno de nota, de que Freud não parece vacilar de seu emprego da forma substantivada "sublimação", não fornecendo dela em quaisquer ocasiões derivações semânticas ou apelos terminológicos para a noção filosófica de sublime.

IV.2 - "O sublime é o eco da grandeza da alma" - Longino

Peri Hupsos ou *Sobre a sublimidade*, do pensador grego Dionísio Longino, é usualmente considerado como o texto fundador da discussão teórica acerca do estatuto do sublime. No cerne desse trabalho a questão da oratória e de seus dispositivos de persuasão e enlevo é colocada em destaque. "Existe uma técnica do sublime ou da profundidade"? [LONGINO: 1996 (s/d), p 45] Essa indagação desdobra-se, no texto, no sentido de uma investigação sobre os meandros do discurso e suas formas de emprego. Para Longino, "não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes" [IBID, p. 44]. Enquanto, para o autor, a tática da persuasão é passível de ser controlada e aperfeiçoada na arte da oratória, os predicados da admiração e do encantamento exercem um "poder e força invencíveis" sobre o ouvinte e, ao que parece, não são susceptíveis desse mesmo controle. A sublimidade, adverte Longino, "tudo eleva" [IDEM IBID].

Para Philip Shaw, em seu advento no texto longiniano, o sublime coincide com um "estado do sentimento" que poderia ser precariamente descrito como "admiração, maravilhamento, captura, assombro, êxtase ou elevação" [SHAW: 2006, p. 14]. Longino explora a natureza dessa forma de "grandeza" ao asseverar que

"por natureza, de certa forma sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu" [LONGINO: Op. Cit., p. 51].

O atributo da elevação, que se tornaria consagrado dentre as designações mais típicas no panorama histórico do tema do sublime, aqui se afirma claramente. O filósofo não hesita em admoestar ainda que o sentimento do sublime realiza-se no momento em que o espírito evoca como próprio àquilo que lhe teria sido outrora alheio. O que, por sua vez, evidencia o poder de evocação do discurso, através do qual parece estabelecer-se, numa unidade promovida pelo afeto, a fusão da alma com seu exterior.

Cumprir observar, entretanto, que na medida em que Longino discute os efeitos de arranjos e usos da linguagem sobre aqueles a quem um discurso é endereçado, o que sua tese acerca do sublime alcança é da ordem dos efeitos – pulsionais, poder-se-ia arriscar – que testemunham a conexão entre a linguagem e os afetos que nela se imiscuem. Com a particularidade de que o filósofo parece depurar, no escopo desses sentimentos, aqueles que não são susceptíveis de cálculo retórico e que, nessa condição, se impõem ao espírito de forma quase imediata. Shaw observa ainda que

"central para o tratado de Longino é a preocupação com a dissimulação da linguagem. Para o sublime surgir e para ser sustentado, o discurso deve comparecer natural e imotivado; o sublime deve encobrir sua servil dependência sobre as palavras" [SHAW: Op. Cit., p. 28].

Shaw parece aqui sinalizar para uma característica de aparência imotivada da experiência do sublime, mas que contrasta com sua dependência em relação aos arranjos discursivos. Considerando-se, contudo, a sugestão de Longino notada acima, poder-se-ia supor num discurso persuasivo a propriedade de que também possa ser belo. Mas o discurso que enleva, que é alçado à condição de sublime, esse parece espontaneamente evocar certa dimensão do afeto que se situa para além de tudo que poderia alcançar o procedimento de manejo técnico da oratória. O assombro, o êxtase e a captura promovidos pela experiência do sublime apontam ainda para uma dimensão não necessariamente coincidente com aquela da beleza, do cálculo e da proporção da forma, e sinalizam novamente para o efeito de mobilização de aspectos da sensibilidade que parecem exceder esforços de nomeação e domínio retórico. Mesmo que, na qualidade de orador, Longino não perca de vista, em sua argumentação, o tratamento de aspectos rigorosamente formais

da discursividade como, por exemplo, ao observar que "nada diminui tanto o sublime quanto um ritmo de discurso quebrado e agitado" [LONGINO: Op. Cit., p. 102]. Ou ainda quando sugere que "o corte excessivo na expressão", relativo à concisão do estilo, também pode "enfraquecer o sublime" [IBID, p. 103].

No tanto em que tais contornos da experiência do sublime teriam impacto nos esforços ulteriores de definição do estatuto das obras de arte, Beatrice Lenoir sugere tratar-se aqui das origens de um conceito de obra que, mesmo solidário do emprego proficiente de recursos argumentativos e estilísticos, nasce do "contingente, do inessencial, do acessório" [LENOIR: 1999, p. 13]. Como se poderá observar, o parentesco entre a conceptualização do sublime e certa dimensão do excesso reaparecerá em diversos outros momentos históricos de sua abordagem.

Mas antes de seguir adiante no recenseamento histórico de aspectos das teorias do sublime, talvez coubesse lembrar aqui, a propósito dos aspectos ora evidenciados, um comentário bastante conhecido de Freud em seu escrito de 1914 sobre o *Moisés de Michelangelo*. Nos parágrafos iniciais do texto, escreve o psicanalista:

"Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem pra mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos com arte (...) não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. Onde não consigo fazer isso como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta". [FREUD: 1987 (1914), p. 253].

Freud, nessa passagem de teor insidiosamente autobiográfico, deixa entrever em sua relação com o fenômeno artístico algo que talvez não fosse exagerado designar como um certo efeito de captura ou enlevo. Em sua aproximação da obra de arte o elemento técnico-formal é manifestamente dotado de valor secundário num movimento que faz sobressair o aspecto afetivo suscitado pela presença ou efeito da obra. A comoção, o assombro, aquilo que parece exceder os esforços de compreensão e intelecção do fenômeno artístico é justamente o que Freud aqui parece sublinhar, numa descrição que efetivamente faz eco

com algo que a obra de Longino parece inaugurar a propósito da noção de sublime. Mesmo a música, que sobre Freud pareceu exercer os mais poderosos efeitos de interpelação sobre sua inclinação racionalista, evidencia-se aqui como uma experiência que, desarmando a cognição, parece atingir em cheio o alvo do afeto¹⁵. Freud mesmo reconhece, pouco adiante "ser esse estado de perplexidade intelectual condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos" [IBID, p. 254].

Cumprido ponderar, todavia, que se o aspecto relativo ao acometimento da sensibilidade por um excesso – que parece não ser passível de outra forma senão aquela do afeto – pode ser indicativa da presença do sublime, por outro lado, a obra de Longino circunscreve em larga medida essa experiência no universo da expressão literária, do discurso épico, trágico ou poético, enfim, no campo da narrativa. Freud aqui tão somente depõe acerca de sua paixão e de seus percalços com a experiência artística não autorizando, portanto, maiores arroubos interpretativos acerca dos fundamentos dessa aproximação. Um dos legados fundamentais da tese longiniana acerca do sublime diz respeito, liminarmente, à sua função, poder-se-ia dizer, reconciliadora. Na experiência do sublime, o alheio, o estranho é acolhido paradoxalmente na alma como próprio, como familiar. O choque desse paradoxo, manifesto no desconforto de Freud quanto a irrepresentabilidade de motivos artísticos que o comovem – a intrigante sensação de um êxtase sem persuasão, de uma comoção irracional – reaparecerá ulteriormente em sua metapsicologia, e dessa vez tematizado, num dos mais intrigantes de seus escritos, nomeadamente, *Das Unheimliche*.

IV.3 - "O atordoamento é o efeito do sublime em seu mais alto grau" - Edmund Burke

Inaugurado com Longino, o tema do sublime permanece, ao que tudo indica, adormecido durante séculos a fio. De acordo com Philip Shaw, desde 1554 a versão em latim do tratado de Longino era disponível para consulta em bibliotecas européias mas ela só é traduzida para o inglês ao cabo do século XVII. De todo modo, a partir da retomada do

¹⁵ Noutra oportunidade, procurei desenvolver alguns apontamentos acerca das relações de Freud com o universo musical. Cf: ROCHA, G.M. Notas sobre o real em Freud IN **Olho Clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise**. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2008). Acerca de um recenseamento crítico do tratamento da experiência musical no universo psicanalítico, cf: SAFATLE, Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage IN RIVERA, T. & SAFATLE, V. (Orgs). **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.

sublime na idade moderna, o assunto parece assumir dois encaminhamentos distintos, cronológica e qualitativamente falando. O sublime retórico (longiniano) permanece como elemento fundador, e seu impacto sobre a lírica dos tempos de Boileau se fará notar, sendo reconhecível, subsequentemente, mesmo nos poetas do romantismo. Mas, sob a perspectiva de uma retomada do sublime para os fins da reflexão filosófica, será mesmo a invenção do sublime natural – das manifestações de incomensurabilidade e potência da natureza – aquele do qual as maiores consequências viriam advir. Shaw lembra que, mesmo antes de Burke e Kant, uma obra como *Sacred Theory of the Earth*, de Thomas Burnet, escrita entre 1680 e 1689, parece estabelecer de algum modo a passagem entre o caráter estritamente retórico da manifestação do sublime e as propriedades que o fariam reconhecer-se em manifestações naturais. Tal como sugerido por seu título, o forte apelo teológico da obra de Burnet se faz notar pelo privilégio das grandes manifestações da natureza – montanhas monumentais e informes (*shapeless*) ; a vastidão da noite no céu – "a idéia do sublime é um modo do excesso divino, revelado somente onde as ordens da beleza entram em colapso" [SHAW : Op. Cit., p. 30]. Simon Morley observa ainda que, na idade média, o termo latino *sublimis* é

"modificado para um verbo, *sublimare* (elevant), comumente usado pelos alquimistas para descrever o processo de purificação pelo qual substâncias se tornam gases sujeitas ao calor, então são resfriadas e novamente transformadas em sólidos. A química moderna ainda se refere à 'sublimação' de substâncias mas, certamente, sem a mística conotação alquímica, na qual a purificação também engendrava transmutação para um estado elevado de existência espiritual" [MORLEY : 2010, p. 14].

No final do século XVII, a obra de Longino é traduzida por Boileau selando, com isso, o reaparecimento da noção de sublime na crítica literária e na filosofia européias. Philip Shaw destaca no épico *Paradise Lost*, do poeta britânico John Milton (1608-1674) um dos mais expressivos momentos desse reaparecimento. Conforme aponta esse autor, Milton identificaria o sublime ao "poder transformador da linguagem", que eleva o discurso a uma condição quase divina. Em *Paraíso perdido*, o sublime seria o correlato de uma condição em que "a linguagem nos habilita a criar *ex-nihilo*, a fazer surgir do nada" [SHAW: 2006, p. 33]. Para Shaw, Burke e Kant serão os dois grandes autores acerca do tema do sublime no século XVIII e a questão que lhes motiva advém do impasse que não se

resolve na obra de Longino e que reaparece no âmbito da literatura – por exemplo em Milton, Shaftesbury, Dennis, Addison entre outros – qual seja, aquele relativo ao estatuto ontológico do sublime. "Teria o sublime sua causa nos objetos da natureza ou nas idéias da mente"? [IBID, p. 47].

Publicado anonimamente em 1757, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, do irlandês Edmund Burke, tem impacto decisivo para o estatuto do sublime na filosofia moderna e, em grande medida, também para questões acerca do tema que ainda hoje repercutem no terreno da estética e da filosofia da arte. Burke, em unísono com certa tradição de racionalidade peculiar ao empirismo britânico daquele período, volta sua atenção para os aspectos cognitivos do sublime, localizando sua fonte, de acordo com Shaw, em "tudo aquilo que seja de algum modo terrível (...) ou que opere de modo análogo ao do terror" [SHAW: Op. Cit., p. 48].

Para Saint-Girons, a *Investigação* consiste na primeira "tentativa para opor sistematicamente o sublime ao belo antes da terceira crítica kantiana" [SAINT-GIRONS: 1998, p. 8]. O parentesco da argumentação de Burke com aspectos da psicanálise freudiana também é motivo, nesse comentador, da seguinte observação:

"Diferenciando dois tipos de prazer e dois tipos de dor, ela [a *Investigação*] confronta, em uma perspectiva que prefigura o dualismo freudiano, dois tipos de paixão: a primeira se reportando à conservação de si, a outra à sociedade dos sexos e à sociedade expandida. Sobre esses fundamentos se constitui uma psicofisiologia que opõe diametralmente dois tipos de relação ao outro e ao mundo sensível, e uma poética da energia, segundo a qual as palavras nos afetam antes das coisas que elas representam" [IDEM IBID].

Trinta anos após sua primeira edição, as *Investigações* – que Burke escreve aos 24 anos de idade – já teriam alcançado na Europa sua décima edição. Hoje considerada uma das obras clássicas da *estética*, esse termo, contudo, cuja origem é reportada a Baumgarten, e cuja difusão só se dá muito tardiamente na Grã-Bretanha, Burke não o reivindica como constitutivo de suas intenções. A obra é aberta por uma discussão acerca do fenômeno do gosto, no esteio do qual Burke deixa entrever claramente seus pressupostos empiristas:

"Em suma, me parece que isso que chamamos gosto, em sua acepção mais geral, não é uma idéia simples, mas se compõe de uma percepção de prazeres primitivos do sentido, de prazeres secundários da imaginação e de conclusões da faculdade de raciocinar tocando as diferentes relações entre esses dois tipos de prazer, e tocando

as paixões, os hábitos e as ações dos homens. Tudo isso é indispensável para formar o gosto, e seus fundamentos são idênticos no espírito humano; porque como os sentidos constituem os grandes originais de nossas idéias e, portanto, de todos os nossos prazeres, se eles não são incertos e arbitrários os fundamentos do gosto são comuns a todos os homens e constituem, portanto, um fundamento suficiente para raciocínios decisivos" [BURKE: 1998 (1757), p. 73].

A primariedade da sensação como fundamento da cognição e o caráter distintivo das paixões e do hábito, o aspecto secundário da imaginação sensível em relação à sensorialidade – peculiares ainda às obras de Locke, Hume e Stuart Mill – dão a tônica de uma abordagem que se debruça sobre o fenômeno estético visando estabelecer, como sugere Shaw, "pacientes delineações dos estados emocionais que circundam cada experiência particular do sublime" [SHAW: Op. Cit., p. 53].

Burke insistirá sobre uma concepção da sensibilidade fundada sobre três experiências fundamentais: o prazer, a dor e a indiferença. Ao contrário, contudo, de Locke, para quem as sensações de dor e prazer se dão numa espécie de continuum, em que a diminuição da intensidade de uma seria imediatamente sentida sob os auspícios da outra, Burke é signatário de uma versão, diga-se, mais positiva dessas sensações.

"Qual é o estado de alma daquele que acaba de ser salvo de um perigo iminente ou livrado de uma dor cruel? Seu humor é muito afastado, se não me engano, daquele que advém de um prazer positivo: trata-se de uma grande calma tingida de queixa, uma espécie de tranquilidade sombreada de horror (...) longe de crer que ele goza de um prazer positivo qualquer, eu o imagino mergulhado na consternação". [BURKE: Op. Cit., p. 79].

O que se verifica, pois, é que, segundo o filósofo, a indiferença constitui o estado fundamental da sensibilidade e, com isso, prazer e dor são dotados do estatuto de positivities sensíveis, não existindo, portanto, na condição de efeitos resultantes da redução ou cessação imediata de uma excitação sensorial de natureza oposta¹⁶. No exemplo acima, a consternação designa o afeto que reveste uma definição do estado de indiferença

¹⁶ Freud, em *Além do princípio do prazer* (1920) também faria alusão a um certo estado de indiferença ao prazer e à dor que, no aparelho psíquico, é solidário da ação das Pulsões de Morte ou, como ele o afirma, de um "impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas (...) a expressão da inércia inerente à vida orgânica" [FREUD: 1987 (1920), p. 54]. Quanto a esse repouso absoluto da atividade anímica, indiferente às qualidades sensíveis, Freud vai afirmar ter ciência de que "noções similares quanto à natureza dos 'instintos' já foram apresentadas repetidas vezes" [IDEM IBID].

que, aqui, coincide com uma calma "grande" que se espraia sob a sombra do horror¹⁷. Ambos os atributos, da extensão e do horror, serão decisivos no espectro da definição burkeana do sublime. O deleite (delight) é ainda uma noção contemplada nessa passagem, na medida em que descreve "a sensação que acompanha o afastamento da dor ou do perigo" [IBID, p. 82]. Observe-se, portanto, que nessa mescla de horror, deleite e consternação delineiam-se os contornos de uma peculiar versão da idéia de indiferença às afetações positivas do prazer e da dor, cujo horizonte não será outro do que aquele que Burke designará como relativo ao sublime.

Burke vai ainda insistir em reconhecer, sob a roupagem de fenômenos não menos caros a determinadas observações que seriam também objeto da curiosidade de Freud, a existência de estados em que, ainda que as duas sensações (dor e prazer) pareçam reunidas em curiosas proporções, cumpriria reconhecer, todavia, a prevalência positiva de uma delas. Assim se passa, assevera o filósofo, com o desgosto, que é a paixão de "guardar sob os olhos" o objeto perdido, e de "representá-lo sob seus aspectos mais agradáveis" [IBID, p. 82]. Ali, insiste o autor, "o prazer tudo domina", sem dever ser confundido com a "dor absoluta, que é sempre odiosa, e da qual nos tentamos nos livrar o mais rápido possível" [IDEM IBID]. Aqui, a despeito da tenacidade do filósofo em aferir a soberania positiva do prazer, é difícil deixar de notar tratar-se de uma circunstância psíquica em que sua vinculação com a representação agradável do objeto não parece neutralizar cabalmente a dor da constatação de sua perda inexorável. Talvez essa passagem seja emblemática no que diz respeito às dificuldades de sustentação, no plano psicológico, de uma episteme de inclinação puramente positivista.

Nas seções 6 e 7 da primeira parte das *Investigações*, dedicadas respectivamente às paixões relativas à conservação de si e ao sublime, Burke enuncia sua tese fundamental acerca desse último conceito. O sublime decorre das paixões relativas à auto-conservação, cujas fontes são as sensações de dor e a percepção do perigo. De passagem, Burke afirma claramente sua convicção de que a dor e o perigo têm sobre o espírito e a sensibilidade um impacto muito mais contundente do que aquele promovido pelo prazer. "As idéias de dor,

¹⁷ Impossível deixar de lembrar aqui do último grande trabalho de Marcel Duchamp. *Étant donné* impõe-se, a partir de uma posição voyeurística, como uma curiosa mescla de serenidade bucólica e horror. Nada casual talvez para um artista que celebrava a "beleza da indiferença", essa que, em suas próprias palavras, apontava para uma estética "amorfa" ou "superior". Cf. CABANNE, P. **Marcel Duchamp – engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Ou ainda TOMKINS, C. **Duchamp**. São Paulo: Cosac Naify: 2004.

de doença e de morte preenchem o espírito com as fortes emoções do horror" [BURKE: Op. Cit., p. 83]. O sublime tem por fonte aquilo que é sentido como "terrível", e coincide com "a mais forte emoção que o espírito seja capaz de sentir" [IBID, p. 84].

Mas a particularidade a ser evidenciada aqui se refere ao fato de que a experiência do sublime pressupõe um captura do afeto que se produz desligada de uma sujeição empírica, imediata à experiência que o proporciona: Burke se apressa em postular que o sublime refere-se a uma sensação diferente do "prazer positivo", coincidindo com o deleite de experimentar à distância o perigo e o terror [IBID, p. 96]. Ou seja, o sublime, diferenciando-se do prazer primário da sensação, evoca os prazeres secundários da imaginação em suas conexões com as aptidões cognitivas ou do entendimento. É nesse ponto que Philip Shaw vai apontar para um desenvolvimento da doutrina burkeana na direção dos "aspectos negativos do sublime", circunstância em que a positividade sensível do afeto é negativizada por sua apreensão imaginária. Shaw indica que, nessa circunstância, "o eu pode se deleitar no terror sublime tão longamente quanto o perigo atual seja mantido distante" [SHAW: Op. Cit., p. 54]. "Clareza nas trevas", aponta Saint-Girons, "volúpia no sofrimento e perigo mortal (...) em direção ao qual o homem se sente irresistivelmente atraído". Para esse autor, Burke parece inaugurar no pensamento moderno uma apreensão psicológica da "relação dinâmica que, do horror, permite passar a uma certa forma de deleite" [SAINT-GIRONS: 1998, p. 40].

Pouco adiante, numa seção intitulada *Ambição*, Burke parece acrescentar um elemento fundamental aos contornos da noção de sublime, quando assevera que

"tudo o que tende, por boas ou más razões, a elevar um homem em sua própria opinião, produz um tipo de inflação e de triunfo extremamente gratificante para o espírito humano. Esse orgulho jamais é mais bem percebido, e jamais com mais força do que quando, sem correremos perigo, nós entrevemos objetos terríveis: o espírito reivindica então sempre para si mesmo uma parte da dignidade e da importância dessas coisas que ele contempla. De lá provêm essa glorificação e esse sentimento de grandeza interior que, como notara Longino, preenchem sempre o leitor nas passagens dos poetas e oradores que parecem sublimes".

Burke atestaria ainda que a paixão natural do sublime é a do "atordoamento" (astonishment)¹⁸. Nessa condição, "o espírito fica completamente preenchido por seu

¹⁸ O termo é de difícil tradução: Astonish advém do latim "extornare" - ex (extra, fora) e tonare (trovão). Adquire, no uso corrente da língua inglesa, as significações de espanto (amazement), admiração, surpresa e

objeto" e seus movimentos suspensos diante do horror [BURKE: Op. Cit., p. 101]. Aqui o que se observa é a insinuação de um elemento moral que se imiscui ao raciocínio estético. A contemplação atordoada da magnitude do objeto, eivada de prazeres da imaginação, é acompanhada de uma espécie de consciência trágica da finitude. O espírito aparece, então, a um só tempo curvado diante da dignidade soberana de sua finitude, mas reafirmado – ou "elevado" - a partir da constatação de sua permanência ou auto-conservação. A mais intensa emoção, portanto, decorreria do vislumbre do aniquilamento de toda paixão e sugere, todavia, um retorno ao estado de indiferença. A vitalidade do eu, essa é reabilitada justamente através da percepção sublime de ser inscrita num limite.

A propósito ainda desse aspecto relativo à dignidade que se depreende da contemplação sublime, é Bernard Baas quem vai sugerir não ser ele tão somente uma vicissitude da percepção da morte biológica. Mas se refere a uma experiência imaginária de "ultrapassamento do mundo" que constitui efetivamente "o horizonte do desejo" [BAAS: 1994, p. 90]. Aqui, a elevação do desejo parece, em Burke, se confundir com uma espécie de potência negativa – heterogênea, portanto, à positividade sensível do par prazer/dor – e causada pela captação da dignidade do objeto. Ou seja, ao que parece, a experiência estética cede lugar, progressivamente, ao sentimento ético, pois que não se trata de uma experiência da forma, das qualidades sensíveis ou da beleza, mas de um sentimento de reafirmação da existência que se nutre de certa realização da finitude. A pluralidade formal atribuível ao belo, aqui cede lugar à unidade do informe que, no plano da razão, motiva sua perturbação cognitiva, nomeadamente, seu atordoamento. Shaw afirma, nessa esteira, que "o sublime pode bem induzir sentimentos de medo ou pavor em seus sujeitos, mas diferentemente do belo, ele tem ao menos a virtude de nada pretender ser diferente daquilo que é" [SHAW: Op. Cit., p. 61]. O objeto-causa do sublime advém, então, desprovido de toda predicação sensível e aponta para os limites da sensação e do entendimento. Objeto, aponta Baas, que pode ser dito "verdadeiramente digno" na medida em que não se presta a "ser substituído por nada"¹⁹ [IBID, p. 91].

maravilhamento. Cf: **The brazilian living Webster encyclopedic dictionary of the english language**. Chicago: The English-language institute of America, 1973, p. 61.

¹⁹ Aqui cabe apontar a abertura para uma profícua linha de investigação no campo propriamente psicanalítico. A elevação do objeto à "dignidade da Coisa" fornece o contorno de uma das mais importantes definições da sublimação na obra de Jacques Lacan [LACAN: 1991 (1959-1960), p. 141]. Em seu seminário sobre a *Ética da psicanálise*, o psicanalista francês propõe-se a uma revisão crítica dos fundamentos e consequências éticas

Aqui caberia ainda uma menção ao artigo freudiano de 1907, *O poeta e o fantasiar*, no qual Freud se debruça sobre os arranjos de fantasia de se depreendem dos escritos literários e da teatralização das experiências narrativas carregadas de afetos. Ao abordar o que ele designa como "irrealidade do mundo imaginativo do escritor", Freud aponta que

"muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor" [FREUD: 1987 (1907), p. 150].

A explícita convergência desse apontamento com o cenário de irrupção do sentimento do sublime indicado por Burke merece aqui exame mais detido. Freud, sem jamais nesse texto acusar o recurso ao conceito de sublimação ou fazer apelo explícito a qualquer doutrina do sublime, indica, em primeiro lugar, que a captura imaginária exercida por uma trama narrativa sobre aquele que se encontra na posição do leitor ou espectador é solidária de uma particularidade da atividade psíquica da fantasia. No sujeito adulto, aponta Freud, o fantasiar é o herdeiro da brincadeira infantil e solo, portanto, sobre o qual é possível encenar-se toda sorte de acontecimentos, mas sob o conforto triunfante de saber-se imune às conseqüências que desses decorreriam caso fossem vividos na realidade. Esse "sentimento heróico", prossegue o psicanalista, pode-se escrutiná-lo sob os auspícios de uma frase enunciada pelo dramaturgo vienense Azengruber, que Freud então reproduz: "Nada *me* pode acontecer" [FREUD: Op. Cit., p. 155. Grifo do autor]. Essa experiência, cuja intensidade incomparável Freud não hesita em sublinhar, indica, conclui ele,

do empreendimento freudiano, retomando uma discussão fundamental acerca da noção de *Das Ding* (a Coisa), que remonta ao *Projeto de uma psicologia*, esboçado por Freud em 1895 e publicado postumamente. Para Freud, a Coisa é um conceito com o qual se esboça a presença, no aparelho psíquico, de uma marca decorrente das precoces e fundamentais experiências de dor e satisfação, mas jamais acessível à dinâmica das *vorstellungen*, ou seja, refratária ao movimento próprio da linguagem e da significação. Nas origens da dinâmica psíquica, portanto, a Coisa é o nome com o qual Freud vai designar uma espécie de resto não-simbolizável decorrente dos primeiros investimentos objetais do aparelho psíquico, e que se instaura no curso de sua diferenciação funcional. No limite, diria Freud, "coisas são restos que se subtraem à apreciação" judicativa do aparelho anímico em seus esforços de "reconhecer" as particularidades das experiências objetais e fornecer-lhes contornos ideativos. [FREUD: 1995 (1895), p. 47]. Lacan, ao se dar conta de que o horizonte ético da psicanálise confunde-se em parte com uma discussão de ordem estética, afirmaria que não pode haver sublimação "sem referência ao objeto" [LACAN: Op. Cit., p. 119]. Ao que parece, então, seu empreendimento de releitura de Freud à luz dessa proposição – elevar um objeto à dignidade da Coisa – mereceria oportunamente uma revisão que levasse em conta aspectos da discussão sobre o sublime que ora se depreendem da doutrina de Burke. Voltaremos a esse ponto no decorrer do argumento dessa tese.

"um sinal revelador de invulnerabilidade [sob o qual] podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Eu, o herói de todo devaneio e de todas as histórias" [IDEM IBID].

A instância psíquica representada pelo Eu, recoberta pelo manto da invulnerabilidade, experimenta uma forma superior de satisfação que ultrapassa as fontes penosas, como propõe Freud, das quais tais sensações se originam. Freud, no parágrafo final de seu escrito, afirmaria ainda que "a verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa" e experimentar um "prazer puramente formal, isto é, estético". Freud parece então concordar com Burke quanto a uma passagem emblemática, na esteira do sentimento estético, entre o horror e o deleite, o desprazer e o prazer. Tal prazer formal, conclui Freud, é uma oferta proporcionada pela experiência artística no sentido de "possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas". [IBID, p. 158]. A passagem entre duas formas distintas de prazer é aqui também insinuada por Freud, mas, ao que parece, num sentido inverso àquele indicado por Burke. Enquanto para o filósofo a experiência do sublime é marcada pelo recuo do prazer positivo na direção de uma gratificação dignificante, para Freud é o prazer estético, puramente formal, que se oferece como meio para atingir-se um prazer de natureza inconsciente e, conseqüentemente, de natureza mais desregrada e positiva. O que, incidentalmente demonstra o quanto a idéia de dessexualização é problemática no que se refere à sublimação. Nessa passagem o que se evidencia é, ao contrário, em que medida a atividade sublimatória recupera, sob uma roupagem formal, o substrato pulsional que anima a experiência humana com o objeto artístico. Ou seja, o quanto os propósitos de dessexualização articuláveis à sublimação seriam, talvez, melhor descritos considerando-se a multiplicidade e as transformações em jogo nas formas de manifestação do erotismo, e não insistindo-se em sua redução pura e simples, apreensível quantitativamente.

Curioso notar aqui, sob a pena de Freud, a indicação do componente fundamental relativo ao engrandecimento interior e à glorificação egóicos, explícito também na obra de Burke e, possivelmente, também nas teses de Longino. Mas pode-se sugerir que, ao contrário desses dois filósofos, cujo argumento parece manter a tensão e o paradoxo existente entre recrudescimento narcísico e consciência trágica da finitude, Freud, mesmo insistindo sobre o efeito de "liberações das tensões" [IDEM IBID] proporcionado pela *ars poetica*, parece mais inclinado, pelo menos nesse momento de sua elaboração

metapsicológica, a evidenciar a envergadura narcísica do Eu, em seu movimento de auto-conservar, engrandecer e enaltecer suas dimensões imaginárias.

Burke, numa crucial observação, diria que o sublime "longe de resultar de nossos raciocínios, os antecipa e nos enreda com uma força irresistível. O atordoamento (...) é o efeito do sublime em seu mais alto grau" [BURKE: Op. Cit., pp. 101-102]. Aqui o que o filósofo deixa entrever mais se parece com uma espécie de potência epifânica do sublime que incide sob a apreensão – a um tempo sensível e inteligível – das mais fundamentais significações das quais o espírito é capaz, que o acometem em estado de certa perplexidade e que o elevam a um estado de sensibilidade superior. Talvez por isso Saint-Girons afirmará que as *Investigações* consistem num vigoroso esforço de "descrever a gênese de uma exigência de ultrapassamento – de sublimação, dir-se-ia hoje". Para o autor, efetivamente, "a teoria burkeana da origem do sublime se prolongaria por aí naturalmente em uma teoria da origem da sublimação" [SAINT-GIRONS, Op. Cit., p. 47].

IV.4 – "A natureza é, portanto, sublime naquele entre seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia da infinitude" - Immanuel Kant

Em 1790, Kant escreve:

"Burke e muitos homens perspicazes, entre nós, a elaboraram, para ver onde leva, uma exposição meramente empírica do sublime e do belo" [KANT, 1995 (1790), p. 123].

Contudo, pondera o filósofo de Königsberg, mesmo que Burke, a esse respeito deva ser considerado o "autor mais importante", suas elaborações acerca do conceito de sublime, se bem sucedidas em apontar modos e determinantes "fisiológicos" (psíquicos) do juízo estético do sublime, não "ordenam como se deve julgar" [IBID, p. 125]. Nessa passagem da *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant insistirá sobre a necessidade de uma "exposição transcendental" da faculdade do juízo estético da qual, nesse momento, interessa discernir seus principais contornos em relação à abordagem e tratamento do sentimento ou "ânimo" do sublime. Tal sentimento aparece como um elemento central da terceira crítica kantiana e aponta, segundo Eagleton, para o horizonte de uma articulação entre momentos pregressos

da trajetória filosófica de Kant, particularmente, para suas duas críticas anteriores, relativas aos fundamentos do conhecimento e da ação moral. Segundo Eagleton,

"nas operações da razão pura, colocamos algo particular sob o conceito do universal, assim escondendo sua especificidade sob a generalidade; nas questões da razão prática, subordinamos o particular a uma máxima universal. No juízo estético, no entanto, temos a sensação curiosa de uma totalidade de acordo com a lei, indissociável de nossa intuição da forma imediata da coisa" [EAGLETON: 1993, p. 66].

Mas se tal "sensação" efetivamente encontra-se formulada na crítica do sentimento do belo – que, conforme aponta Kant na seção da terceira crítica dedicada à *Analítica do Belo*, recebe sua determinação da forma [KANT: 1974 (1790), p. 220] – o mesmo não pode ser afirmado quando se trata do ânimo sublime. Pois um dos aspectos que justamente agregam extrema complexidade à analítica kantiana do sublime não se refere à outra coisa do que a independência desse sentimento em relação à intuição da forma. Jean-François Lyotard é quem melhor especifica esse aspecto ao apontar que, no sublime, "o conceito coloca-se fora do alcance de toda apresentação" e a imaginação, diante do Absoluto, é confrontada com tal "multiplicação das formas", que a própria noção de forma se dissolve no âmbito da apresentação dessa totalidade [LYOTARD: 1993 (1991), p. 75]. Aqui se impõe, contudo, um esforço, ainda que sumário, de reconstrução da trajetória da noção de sublime, em momentos distintivos da obra kantiana.

IV.4.1 – *Primeiros movimentos: as "Observações sobre o sentimento do belo e do sublime"*.

Aos quarenta anos de idade Kant publica esse escrito que, para a maioria de seus leitores contrasta vivamente em estilo com a *démarche* árida e sistemática das três críticas que lhe sucedem cronologicamente. Mas o que a leitura das *Observações* inequivocamente revela é a envergadura de um filósofo também extremamente bem dotado do ponto de vista das qualidades de escritor. Se nesse breve escrito de 1764 falta ainda à doutrina do sublime quase toda a fundamentação teórica que ela viria encontrar no âmbito da terceira crítica, isso não a desprovê, contudo, de características sagazmente apontadas, mormente sob a forma de exemplos extraídos da vasta erudição literária do filósofo, aos quais se

acrescentam ainda a livre exposição de intuições e teses que o curso de sua trajetória filosófica consagraria dentre as mais distintivas. Kant revela-se ainda, nas *Observações*, um arguto observador da natureza em geral e da natureza humana em particular, submetendo seus leitores a uma travessia por vezes enigmática e vicária, mas ao cabo da qual ele os brinda com fórmulas quase aforismáticas, no esteio das quais complexas contradições se resolvem numa clareza sintética somente atribuível aos grandes pensadores.

A questão do juízo estético parece ser então inaugurada na obra kantiana a partir de uma discussão cujo método, ainda que não claramente enunciado, toma em conjunto as noções de belo e sublime, como a sugerir que os contornos de cada uma delas não seriam filosoficamente apreensíveis senão pelo contraste, pelo cotejamento entre as propriedades dessas duas esferas do sentimento. Para Philip Shaw, se há algo que inicialmente aproxima essas duas noções no âmbito das pretensões de uma crítica do juízo estético, isso se refere ao fato de que "julgamentos do sublime e julgamentos do belo são ambos singulares e ambos professam sua reivindicação de uma validade universal" [SHAW: 2006, p. 77].

Mas, nas *Observações*, a estratégia de Kant parece ser a de oferecer ao leitor diferentes aproximações dos dois conceitos, subordinando-os menos a predicados filosóficos do que a exemplos extraídos, como sugere o título de sua obra, de suas observações. Kant começa apontando para a existência, no espírito de alguns sujeitos, de um "sentimento refinado", uma "sensibilidade da alma que a torna igualmente apta a movimentos virtuosos" e que, por sua vez, alimentam "visões elevadas do entendimento" [KANT: 1993 (1764), p. 20]. Dessa particular aliança entre sensibilidade e entendimento surgem duas formas de "comoção", nomeadamente os sentimentos do belo e do sublime. Ainda na primeira seção do texto, Kant vai aproximar a comoção do sublime àquilo que é "assombroso", "grande" (temporalmente inclusive) e "simples" [IBID, pp. 22-23]. Contrastando com o sublime que comove (rührt), Kant assinala que o "o belo estimula (reizt)". O sublime pode ser ainda tripartido em "terrível", "nobre" e "magnífico". Muitos dentre esses adjetivos serão recuperados nas elaborações ulteriores da *Analítica do sublime*.

No primeiro parágrafo da seção seguinte, Kant acrescenta que

"O entendimento é sublime, o engenho (Witz) é belo. A ousadia é sublime e elevada; a astúcia pequena, porém bela (...) qualidades sublimes infundem alto respeito; as belas, porém, amor (...) quando se aprecia demais a alguém, torna-se

impossível amá-lo. Embora suscite admiração, está demais acima de nós para que ousemos nos aproximar dele com a intimidade do amor" [KANT: Op. Cit., p. 25].

O caráter de elevação, marcante em diversos aspectos da apreensão kantiana do sublime, aqui se faz visível, sob a rubrica do "alto" respeito ou de uma admiração que é alçada "acima" da superfície ígnea da demanda amorosa, consolidando-se por nítida oposição a essa última. O teor psicológico dessa observação do filósofo por si só mereceria alguma consideração, pois que delineia, sutilmente, uma clivagem evidente entre os sentimentos do belo e do sublime que impacta diretamente a experiência do desejo. Aliem-se ao valor psicológico dessa observação aparentemente descompromissada, as conseqüências – metapsicológicas – que Freud extrairia de um cenário semelhante, discutido em seu artigo de 1912, intitulado *Sobre a tendência universal à depreciação na vida amorosa*.

Ali, o psicanalista discute o fenômeno clínico da "impotência psíquica" masculina [FREUD: 1987 (1912), p. 165], caracterizado por uma incapacidade de realizar o ato sexual, a despeito da inexistência de qualquer perturbação orgânica dos órgãos ou da função sexuais. Resumidamente, Freud vai remontar esse distúrbio a uma "inibição" do desenvolvimento da libido, e que revela, de suas características, duas propriedades típicas. Freud as nomeia "corrente afetiva e corrente sensual" [IBID, p. 166]. No fenômeno em questão, observa o psicanalista, o elemento sensual da atividade libidinal, vinculado primitivamente ao objeto materno e, por isso mesmo, recalcado juntamente com os demais impulsos incestuosos, tende a reaparecer no âmbito dos encontros afetivo-sexuais da puberdade e mesmo da vida adulta. Nesse cenário, Freud aponta que

"a corrente sensual, que permaneceu ativa, procura apenas objetos que não rememorem as imagens incestuosas que lhe são proibidas; se alguém causa uma impressão que pode levar à sua alta estima psíquica, essa impressão não encontra escoamento em nenhuma excitação sensual, exceto na afeição que não possui efeito erótico (...) quando amam, não desejam e quando desejam, não amam" [IBID, p. 166].

A preponderância do fator de inibição da corrente libidinal sensual é o motivo, prossegue Freud, da tendência masculina a depreciar o objeto sexual, de modo a tentar reaver a potência e o prazer sexuais inibidos pela soberania da corrente afetiva. Os termos da descrição freudiana desse movimento são notórios. Por não "ousar satisfazer-se com a

mulher que respeita", o sujeito vai em busca de uma mulher "eticamente inferior, a quem não precise atribuir escrúpulos estéticos" [IBID, p. 168]. Mas se até aqui, os desdobramentos subjetivos que Freud extrai dessa situação psíquica parecem ecoar junto à intuição de Kant, é na seção final desse pequeno escrito de 1912 que esse entrecruzamento tornar-se-á ainda mais vibrante.

Pois só é possível falar de uma tendência "universal" à depreciação na esfera do amor na medida em que ela se ancora numa antítese, que Freud afirma não menos universalmente válida, e que se localiza entre as "exigências da civilização" e as exigências perversas e polimorfas das pulsões sexuais. Aqui a tese freudiana relativa ao Complexo de Édipo se deixa entrever em todo seu alcance, pois mais do que a descrição de um arranjo conceitual que formaliza as vicissitudes libidinais dos sujeitos em arranjos mínimos, particulares ou familiares, trata-se ali de um esforço de fornecer as diretrizes que estruturam na cultura a realização de suas mais significativas conquistas, fundadas sobre pactos e modos de vinculação intersubjetivos que se sobrepõem às exigências de gozo que se lhes opõem e que, incidentalmente, lhes fornecem, uma vez inibidas, seu mais vigoroso combustível.

Nesse contexto, do qual o *Mal-estar na cultura* (1930) talvez forneça a versão mais completa, é que Freud argumenta acerca das exigências de "depreciação" de objetos já eivados de qualidades morais e estéticas, sob pena de sucumbirem às inibições todas as possibilidades de obtenção de prazeres de natureza mais propriamente sensuais. Nesse movimento, o que ele reafirma é a antítese estrutural entre elementos afetivos e sensuais da disposição pulsional humana. Mas o conhecido diagnóstico freudiano afirma, no limite, a impossibilidade de "harmonizar os clamores da pulsão sexual com as exigências da civilização" [IBID, p. 172]. E, assim como se impõe um certo exercício de desafeção do objeto sexual, em benefício das exigências do erotismo objetual desinibido, não menos notório será o movimento que se realiza na direção contrária. Escreve Freud:

"A própria incapacidade da pulsão sexual de produzir satisfação completa, tão logo se submete às exigências da civilização, torna-se a fonte, no entanto, das mais nobres realizações culturais que são determinadas pela sublimação cada vez maior de seus componentes pulsionais" [IBID, p. 173].

Distanciando-se até certo ponto da intimidade do amor sensual pela via da sublimação, o sujeito infunde-se, pondera Freud, de um alto respeito pelos bens universais da civilização, cujo patrimônio nobre e magnífico talvez se constitua como o único motivo a elevar-se sobre as penosas renúncias que, inexoravelmente, impõem-se como condição de sua perseverança na cultura.

Em 1764, Kant escreve: "dominar as paixões por meio de princípios é sublime" [KANT: Op. Cit., p. 29]. Ao que é dotado do sentimento do sublime, "seu bem-estar consistirá mais em felicidade do que em alegria (...) para isso subordina seu sentimento a princípios" [IBID, p. 36]. Um "assombro" é aquilo que, pondera o filósofo em tom solene, "sente uma alma limitada" que entrevê o "grande triunfo da auto-superação" [IBID, p. 35]. De forma incidental, Kant afirmaria ainda que "o todo da natureza moral" mostra beleza e dignidade [IBID, p. 44], sugerindo, com isso, que a contraparte no plano estético da manifestação da Lei Moral engendra ambos os sentimentos, do belo e do sublime. Mas se aqui a reflexão sobre o ânimo sublime resvala em observações de ordem moral – e cuja tonalidade deixa entrever, a despeito de visíveis parentescos, um aspecto marcadamente mais reconciliador do que aquele que se depreende da irreduzível tensão peculiar ao momento aqui recuperado da argumentação freudiana – diversos outros aspectos configuram a apreensão kantiana do sublime nas *Observações*, dentre os quais valeria a pena ainda evidenciar aqueles que reaparecerão no âmbito da *Crítica da Faculdade de Julgar*.

Kant apontaria ainda, no início da penúltima seção das *Observações*, para uma curiosa distribuição dos predicados do belo e do sublime no plano da sexuação dos seres, respectivamente concernentes à mulher – o "belo sexo" - e ao homem. Às primeiras ele consagraria o dote de um "belo entendimento", enquanto que os homens possuem um "entendimento profundo", que significa o mesmo que "um entendimento sublime" [IBID, p. 49]. Kant diria ainda que a "filosofia" da mulher não consiste em "raciocinar, mas em sentir" [IBID, p. 50]. Não se poderia, no escopo geral das *Observações*, inocentar o filósofo diante de algumas afirmações de cunho declaradamente falocêntrico – e isso, mesmo reivindicando a seu favor sua subordinação às tradições e peculiaridades da moral de seu tempo – mas aquilo que ele parece pretender assinalar a propósito das mulheres diz respeito à visibilidade, nelas incorporada, dos predicados do belo. Aqui o belo é identificado ao

polimorfismo das sensações, à volubilidade, ao charme gracioso, o fascínio e o encantamento.

Em uma passagem notória, Kant argumenta mais detidamente a propósito das vicissitudes, no plano da vida erótica, dos sentimentos do belo e do sublime. Ali ele aponta que

"o sentimento de todo simples e rude nas inclinações sexuais conduz diretamente ao grande fim da natureza e, na medida em que cumpre suas exigências, é destinado a tornar a própria pessoa imediatamente feliz (...) por outro lado, um gosto assaz refinado serve para retirar a selvageria de uma inclinação impetuosa e, na medida em que a limita a alguns poucos objetos, torna-a moral e decorosa" [KANT: Op. Cit., p. 59].

A clivagem no âmbito da expressão das inclinações eróticas é aqui evidente e Kant não descuida de explorar as conseqüências de cada uma das vertentes, rude e refinada, das expressões do gosto no plano sensual. Prossegue ele:

"O primeiro tipo de espírito torna-se grosseiro, porque se dirige a todos os objetos de um sexo; o segundo, sonhador, visto não se dirigir a nenhum deles mas, antes, apenas ocupar-se com um objeto que a inclinação amorosa cria para si mesma em pensamentos, e que enfeita com todas as qualidades nobres e belas. A natureza raramente reúne tais qualidades num ser humano e, mais raramente ainda, oferece tal objeto àquele que pode estimá-las e que, talvez, seria digno de possuí-lo. Daí nasce a hesitação e, finalmente, a completa renúncia à ligação conjugal ou, o que talvez seja tão igualmente negativo, o amargo arrependimento por uma escolha deliberada que não cumpriu as grandes expectativas que haviam sido feitas" [IDEM IBID].

A acuidade de Kant acerca dos pormenores, dir-se-ia, psíquicos das manifestações eróticas seria aqui digna das mais célebres proposições psicanalíticas, não fosse o fato de que elas antecipam em um século e meio o pequeno artigo de Freud. No decorrer dessa investigação poder-se-á ainda averiguar qual é o tratamento metapsicológico dispensado por Freud à figura do "sonhador", um sujeito que a um tal ponto idealiza seu objeto sexual – aos olhos de Kant, municiado pela combinação de predicados do belo e do sublime – que a resultante desse processo não é outra do que aquela que coincide com estiolamento do erotismo objetual, conjugado com as vicissitudes da sublimação. Esse parece ser, na obra freudiana, um dos principais motivos de seu estudo intitulado *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1906).

Finalmente, e para não perder de vista a dimensão por vezes aforismática da retórica kantiana anteriormente ressaltada, o filósofo alemão conclui esse parágrafo com uma alegoria que encontraria nas formulações de Freud absoluto endosso e concordância: "ao galo de Esopo que encontra uma pérola, seria mais conveniente um grão de cevada" [IBID, p. 59]. Como transfigurar uma pérola em grão de cevada ? Com indagações desse teor, muitos pacientes de Freud pareciam inaugurar suas análises, ultrapassados, como o atestariam seus sintomas, pelas vicissitudes da clivagem subjetiva e pela experiência do não recobrimento entre as vertentes ideal e objetual da demanda amorosa. Kant, por seu turno, parece ter precocemente identificado o substrato pulsional que subjaz às questões do juízo de gosto, sugerindo que o belo e o sublime, para além de sua repercussão propriamente estética, são prenhes de consequências no âmbito das transformações e vicissitudes dos modos pelos quais os homens mantêm com a natureza uma relação ora mais, ora menos espiritualizada.

IV.4.2 – a Analítica do Belo kantiana e o torpor fantasmático do belo em Freud

Considerando-se os limites e finalidades dessa exposição, não se faz possível empreender uma leitura sistemática da *Crítica da Faculdade do Juízo* em toda sua extensão, mas tão somente indicar, no interior de sua vasta e complexa argumentação, elementos que contribuam para uma apreensão dos modos de apresentação do tema do sublime em Kant. Os parágrafos 1 a 22, que compõem a seção dedicada à *Analítica do belo*, representam os movimentos iniciais da primeira parte da Crítica, intitulada *Crítica da Faculdade de Juízo Estética*. A questão que abre esse momento da discussão kantiana refere-se a uma indagação acerca das condições de possibilidade de um juízo-de-gosto puro (a priori). Lembre-se, ainda que, ao criticar a *Investigação* de Bruke, Kant se preocupa, para além dos fundamentos empíricos dos juízos estéticos, com os modos pelos quais tais juízos devem se fundamentar no âmbito do entendimento.

No parágrafo 5º, Kant assevera que o juízo de gosto deve ser "meramente contemplativo" e, como tal, "indiferente à existência de seu objeto" [KANT: 1974 (1790), p. 308]. Diferentemente de um juízo-de-conhecimento, o juízo de gosto tampouco é "*fundado* em conceitos ou mesmo *destinado* a eles" [IDEM IBID. Grifos do autor]. O belo

é definido então como uma "satisfação livre e desinteressada", pois alheia aos interesses de aprovação dos sentidos e da razão. Somente assim, desprendido dos interesses patológicos particulares, o belo pode ser definido então como "aquilo que, sem conceitos, é representado como objeto de uma satisfação universal". Mais adiante Kant insiste em que a beleza não seja atribuída como predicado a nenhum conceito, sentenciando, categórico: "se se julgam objetos meramente segundo conceitos, toda representação da beleza está perdida" [IBID, p. 312]. O final do parágrafo 8º é decisivo para o esclarecimento de que, no limite, o juízo-de-gosto não é senão uma "possibilidade" de atribuir universalidade a uma satisfação sem conceitos [IBID, p 313].

Mas Kant acrescenta que se o belo é aquilo que "sem conceito, apraz universalmente" [IBID, p. 315], o juízo-de-gosto puro vinculado ao sentimento do belo só recebe sua determinação da forma ou, mais exatamente, "a mera forma na finalidade pela qual um objeto nos é dado" [IBID, p. 317]. Ou seja, a beleza seria a forma da finalidade do objeto intuída sem o conceito de seu fim, "imediatamente vinculada com a representação pela qual o objeto é dado (não pela qual é pensado)" [IBID, p. 324]. Um objeto dado, por sua vez, esclarece Kant,

"mediante os sentidos põe a imaginação em atividade para a composição do diverso, e esta por sua vez põe o entendimento em atividade para a unidade do mesmo em conceitos. Mas essa disposição das faculdades-do-conhecimento tem, segundo a diferença dos objetos que são dados, uma proporção diferente. Mas, mesmo assim, tem de haver uma, na qual essa relação interna para a vivificação (de um pelo outro) é a mais propícia para ambos os poderes da mente em intenção de conhecimento (de objetos dados) em geral; e essa disposição só pode ser determinada por um sentimento (não por conceitos)" [KANT, Op. Cit., p. 330].

Esse sentimento, no tanto em que se deixa determinar pela intuição da qual a imaginação fornece a forma, é o sentimento do belo. Esse sentimento parece aspirar, pois, a "uma tal unanimidade do modo-de-sentir e o dever-ser, isto é, a necessidade subjetiva de confluência do sentimento de todos com o sentimento particular de cada um" [IBID, p. 331]. Nem todos, argumenta Kant, concordarão com um juízo-de-gosto. Mas o que importa é que "deveriam fazê-lo". O belo alcança aí a definição de um conhecimento, sem conceito, de uma satisfação necessária. Para tanto, insiste Kant, o "entendimento está a serviço da imaginação, e não essa a serviço daquele" [IBID, p. 333]. Se a imaginação, conforme observa Lyotard, é a "faculdade de apresentar formas" [LYOTARD: Op. Cit., p. 66], o

entendimento a ela é subordinado na experiência do belo com vistas a reunir numa unidade o diverso da intuição das formas, fornecendo com isso, não o conceito, mas uma determinidade do modo-de-sentir que aspira à legitimidade universal. Eagleton assinala ainda que "quando o sujeito de juízo estético kantiano encontra um objeto belo, ele descobre nele uma unidade e harmonia que são de fato o efeito do livre jogo de suas faculdades" [EAGLETON: Op. Cit., pp. 67-68].

A harmonia entre as faculdades é, quanto ao belo, também apontada por Roberto Machado que assinala, quanto ao juízo de beleza, o acordo entre "o entendimento não-conceitual" e a "faculdade de apresentação" - a imaginação – que se tornam aptos a refletir a forma do objeto ou, mais exatamente, "o objeto do ponto de vista da forma" [MACHADO : 2006, p. 59]. No limite, o belo como sentimento é efeito de uma harmonia entre "o aspecto sensível e o aspecto inteligível do homem" [IBID, p. 60].

Jean-Luc Nancy é quem, sagazmente, observa que o belo deve ser compreendido, na terceira crítica como a "forma na sua pura conveniência à si mesma". Sem descuidar ainda do prazer envolto na experiência do belo, o autor acrescenta que

"a beleza sozinha, sem interesse, sem conceito e sem Idéia, é o simples acordo que, por si mesmo, é um prazer da coisa apresentada com a apresentação. Isso é, pelo menos, ou isso pretendeu ser a beleza moderna ; uma apresentação bem sucedida e sem resto, conforme à si mesma" [NANCY : 1988, p. 61].

Nancy interpreta o livre jogo entre imaginação e entendimento, provido pelo sentimento do belo, como motivo para a experiência de um "gozo do sujeito", um gozo de si mesmo, "de sua unidade e de sua livre legalidade" [IBID, p. 59]. Ao que tudo indica, ele parece de alguma maneira estender a essa fruição subjetiva as particularidades da forma e do limite, peculiares à experiência do belo. Com isso, o prazer que lhe é correlativo passa a indicar, quanto ao sujeito, o prazer decorrente de sua unidade imaginária. Ao contrário do sublime que, como se poderá observar, aponta para a experiência da clivagem subjetiva e da impossibilidade de acomodar na imaginação a multiplicidade infinita da forma, o belo é o que deflagra o prazer de uma unidade espontânea entre a limitação e o sujeito que, desde então, identificado à imaginação, se pode crer idêntico a si mesmo. Aqui, o belo parece reassumir a vocação sensualística que Kant nele discernia, desde suas *Observações* de 1764. E se isso é verdade, o amor que ele ali atrela à experiência do belo aqui reaparece

como amor à forma e, liminarmente, como amor à forma do si-mesmo. O que, inevitavelmente, daria ensejo à possibilidade de que, numa gramática mais freudiana, as experiências do belo e do narcisismo pudessem ser aproximadas. E aqui, surpreendentemente, quase no mais banal e elementar sentido do termo, referente ao amor de um sujeito, senão por sua própria imagem, ao menos por tudo aquilo de que é fixado por sua imaginação.

Efetivamente, o belo kantiano é aquilo que demonstra em que medida o privilégio da imaginação descortina, para um sujeito, o acesso à experiência de uma convergência entre o prazer (sensível) e a figuração (inteligível). Correlativamente, na teoria freudiana do imaginário, a fantasia inconsciente opera como uma tela por meio da qual o sujeito tem acesso ao gozo decorrente da pulsão sexual. A "tela da fantasia", como costumava expressar-se Freud, é um elemento fundamental para a compreensão do acesso subjetivo ao prazer sensual e, não menos, para o que se poderia chamar de uma construção do objeto de desejo. Alenka Zupancic, é quem se serve de um fragmento do clássico de Hitchcock, *Janela indiscreta*, para discernir ali a exemplaridade de uma situação na qual tais elementos são encenados. O par formado por James Stewart e Grace Kelly vive um relacionamento morno e, conforme a interpretação da autora, prestes a acabar. "Mais bela do que nunca", Grace Kelly parece não despertar no noivo qualquer sinal de empolgação ou desejo, até que é vista por ele, através da janela do apartamento em frente, numa cena em que é surpreendida pelo suposto autor de um assassinato que, há algum tempo, inquietava a curiosidade do casal.

"Stewart se comporta com se ele tivesse visto Kelly pela primeira vez, ela captura absolutamente seu olhar, ele não consegue desgrudar seu olhar. Sem que uma palavra seja pronunciada a esse respeito, tudo é claro ao espectador : agora, ele a deseja. Que ele a ame ou não, isso é uma outra história, mas ela incontestavelmente (e literalmente) entrou pela janela de seu fantasma e tornou-se o objeto de seu desejo" [ZUPANCIC : 2002, p. 14. Grifos da autora].

Esse "efeito estético de uma certa estrutura", como o expressa a autora, parece indicativo do momento em que o objeto do desejo "toma forma" [IBID, p. 14], ora incluído numa trama que não se esgota nas puras propriedades sensíveis, imagéticas da cena captada pelo sujeito, mas rumo na direção dos arranjos imaginários que, dotados de uma certa conformação, parecem fixar a forma do objeto ao qual o impulso sexual vem se conectar.

Ou seja, trata-se de um efeito estético no qual a forma assumida pelo objeto do desejo resulta de uma certa *deformação*, decorrente de sua inseminação na fantasia, de sua absorção pelo imaginário. Zupancic chega mesmo a dizer que, possivelmente, qualquer mulher que entrasse nos contornos daquela cena poderia deflagrar sobre o personagem protagonizado por James Stewart os mesmos efeitos. Ali, no recorte definindo pelo enquadre daquela janela indiscreta, pérolas ou grãos, tudo parece trazer consigo o perfume da cevada. O que parece, ironicamente, corroborar a tese kantiana de que o belo não é um sentimento que se aplica a um objeto determinado, nem sequer às suas qualidades ou predicados empíricos. Mas, como lembra Nancy, resulta de um julgamento estético subjetivo, no sentido de que "não é determinado por conceitos ou pela sensação empírica" [NANCY : Op. Cit., p. 53].

Obviamente que não se trata aqui de forçar uma aproximação incauta entre Kant e Freud, muito menos de submetê-los a uma pretensão crivo hitchcockiano, como se tais cenas revelassem o essencial de suas complexas e, em grande medida, inconfundíveis doutrinas. Trata-se, simplesmente, de apontar o destaque concedido à imaginação e ao imaginário como faculdades de produzir formas, e que, em ambas as doutrinas, são dotados de privilegiado estatuto quanto à definição dos caminhos da satisfação estética e, para além desta, mesmo da satisfação sensual.

Nesse sentido, ainda, é que se poderia retomar a noção freudiana de "depreciação" do objeto amoroso. A depreciação ali descrita parece coincidir com um esforço de formalização do objeto da pulsão, equivalendo a uma tentativa de responder à exigência do aparelho psíquico de submeter à forma a finalidade da pulsão. Se, como Freud lembrara em *O mal-estar na cultura*, são desarmônicos os clamores da pulsão sexual e as exigências civilizatórias, no plano subjetivo, entretanto, a fantasia neurótica é dotada de tal fixidez no plano formal que, no trajeto da satisfação pulsional, exige um objeto que a ela se harmonize. Ali, na singularidade de cada experiência subjetiva, a paixão do belo coincide com a paixão pela forma fornecida pelo fantasma, que não hesita em submeter seus objetos às deformações necessárias para com eles viabilizar sua satisfação. Trata-se, mais exatamente, de um esforço de re-configuração dos objetos, que pode ser caracterizado também pelo eventual reencontro de alguns de seus predicados sensíveis, mesmo que pela via de um arranjo significativo que os fixam, imaginariamente, nos contornos pretendidos

pela satisfação pulsional. O que, de alguma forma, conduz à constatação de que para Freud, ao contrário de Kant, o belo não pode ser, em última instância, o objeto de uma satisfação desinteressada. O imaginário freudiano, ao contrário da faculdade da imaginação em Kant, é absolutamente contaminado pela sensibilidade, pelas moções pulsionais. Ao que parece, para Freud a forma da finalidade do objeto não é dada sem o conceito de seu fim – a satisfação – e isso, por um lado, parece ter como efeito um certo esvaziamento das pretensões de exigir da psicanálise o endosso à proposição kantiana que visa o ajuizamento do belo no escopo de uma racionalidade transcendental. O belo freudiano é disjuncto do sujeito cognoscente, e ao mesmo tempo irremediavelmente atrelado ao sujeito do inconsciente. Irredutível, portanto, à universalização pretendida por um juízo reflexionante transcendental.

Com efeito, comparativamente às características mormente descritivas atribuíveis por Kant ao belo nas *Observações*, na *Analítica do belo* ele é retomado de forma significativamente mais sofisticada, num debate que tem por horizonte inseri-lo no contexto mais amplo da questão do juízo estético puro. O parentesco, entrevisto por Kant, entre o sentimento do belo e a intuição da forma deve ser retido, pois será o pivô de sua diferença em relação ao estatuto ontológico do sublime, tratado no segundo livro da *Crítica da Faculdade de Julgar*.

IV.4.3. A analítica do Sublime

Kant observa, nesse momento da *Crítica*, que contrariamente ao belo, o sublime pode referir-se a um objeto "sem forma", ou que "enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade" [KANT: 1995 (1790), p. 90. Grifo do autor]. O sublime pode ser, portanto, "contrário a fins" em relação ao juízo; "inconveniente" para a representação e "violento" para a imaginação [IBID, p. 91]. Kant então assevera que, não podendo ser contido em nenhuma forma sensível e referido somente às idéias da razão, sua inadequação em nelas se representar manifesta-se, todavia, sensivelmente. Philip Shaw afirma, quanto a esse ponto que

"o sublime, em outras palavras, se refere a coisas que aparecem ou sem forma (uma tempestade no mar; uma montanha de vasta amplitude) ou que possuem forma mas,

por razões de tamanho, excedem nossa habilidade de perceber tal forma. Em ambos os casos, o objeto é considerado sem forma porque nós não podemos unificar seus elementos na intuição sensível" [SHAW: Op. Cit., p. 78].

De fato, prossegue Kant, na natureza a grandeza e o poder figuram o sublime: o caos, o desregramento, a devastação ou a selvageria. Para Jean-Luc Nancy, entretanto, o ilimitado ao qual Kant se refere é da ordem de um gesto, um "gesto do infinito" ou "gesto pelo qual toda forma, finita, se arrebatada (s'enlève) na ausência de forma" [NANCY : 1988, p. 64]. E tal gesto, tal movimento ou manifestação do infinito é que, de acordo com o autor, define o que se poderia chamar de uma "lógica do sublime". Uma lógica por meio da qual o sublime é aquilo que só se apresenta no limite em que a forma, toda forma, tomba vitimada por um "arrebatamento", e isso "independentemente da figura que ela delimita" [IBID, p. 67]. O sublime, conclui Nancy, é presidido por uma lógica estranha aos arranjos narrativos de qualquer ficção ou representação, seja ela discursiva ou imagética. Trata-se de uma lógica da "dissipação da borda sobre a borda mesma, um arrebatamento, um derramamento (épanchement)" [IBID, p. 66]. Tal transbordamento refere-se àquilo que, nas palavras de Roberto Machado, situa-se "fora do alcance de toda apresentação, fora do alcance de uma imaginação limitada, pois esta não é capaz de representar numa única intuição um objeto que corresponda à grandeza absoluta que a razão concebe" [MACHADO : 2006, p 61]. Se, no ajuizamento do belo, a imaginação joga livremente com o entendimento sob os auspícios de uma forma que pode ser determinada, na experiência do sublime, é a razão que força as disposições da faculdade da imaginação até seus limites, até o transbordamento de toda forma que a intuição estética possa apresentar. Sagazmente, Nancy aponta que, no sublime, "a imaginação não atinge seus produtos, mas sua operação" [NANCY : Op. Cit., p. 70].

Mas enquanto juízo da faculdade estético-reflexiva, a complacência do sublime deve representar universalmente segundo a quantidade ou segundo a qualidade. Daí advém a subdivisão que Kant propõe entre um matemático-sublime e um dinâmico-sublime. Antes, contudo, de expor as particularidades de cada um, é necessário perguntar-se, com Lyotard, acerca dos fundamentos de uma "estética negativa" no âmbito do sublime kantiano. Escreve Lyotard:

"o que o sublime denega é, quanto à imaginação, o poder das formas e, quanto à natureza, o poder de afetar imediatamente o pensamento graças às formas. A

Análítica do Sublime é negativa porque anuncia uma estética sem natureza" [LYOTARD: 1993, p. 56].

Mas a negatividade introduzida simultaneamente na intuição e na imaginação, pelo sublime ilimitado não desautoriza, por si só, a fundamentação do juízo estético. Eagleton vai dizer que "o juízo estético kantiano, abstraído de toda motivação sensual é, entre outras coisas, uma versão espiritualizada do sujeito abstrato" [EAGLETON: Op. Cit., p. 75]. No âmbito da apresentação da quantidade – o matemático-sublime – Kant vai derivar do sublime a propriedade de ser o "absolutamente grande", o fundamento estético mesmo da noção de grandeza, e que resulta numa "ampliação da faculdade da imaginação em si mesma" [KANT: Op. Cit., p. 95]. Ou ainda, numa formulação que faz lembrar o cunho das teses das *Observações*, "sublime é aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno" [IBID, p. 96]. Ora, se a imaginação aspira a um progresso infinito na captação das formas, e a razão aspira a realizar a idéia da totalidade absoluta, disso resulta o sentimento de uma "faculdade supra-sensível em nós" [IDEM IBID]. Ali, a comoção do sublime engendra a manifestação sensível da inadequação da faculdade da imaginação à exposição da idéia de um todo (Absoluto) [IBID, p. 98]. Pensar o infinito, o absolutamente grande, exige a intervenção de uma faculdade supra-sensível. Escreve Kant:

"A natureza é, portanto, sublime naquele entre seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia da infinitude. Isto não pode ocorrer senão pela própria inadequação do máximo esforço de nossa faculdade da imaginação na avaliação da grandeza de um objeto" [IBID, p. 101].

Mas se, no sentimento do belo, Kant advertia que o entendimento é colocado a serviço da imaginação no plano da captura das formas, aqui é a imaginação que, para ultrapassar o impasse de apreensão da forma que tende ao infinito, realiza sua submissão à razão. Kant pode então afirmar que "o sublime é o ajuizamento estético de um todo incomensurável" [IBID, p. 103]. Sublime, aponta Lyotard, é um "desejo do ilimitado" ou um "princípio de arrebatamento do pensamento" [LYOTARD: Op. Cit., pp57-58]. E se a faculdade de imaginação consiste na faculdade de apresentar formas, o sentimento do sublime, insiste Lyotard, coloca a questão de saber como dar forma a uma idéia que "não tem representação possível" [IBID, p.66]. Conforme aponta Roberto Machado :

"O sublime nos faz sentir a infinitude não-sensível do espírito e a impossibilidade de lhe dar uma apresentação adequada. A infinidade racional, a grandeza ilimitada, suplanta absolutamente qualquer grandeza natural" [MACHADO : Op. Cit., p. 63].

Efetivamente, é a partir desse juízo estético, do sentimento do sublime, que a soberania da razão é reiterada ou que, conforme as palavras de Kant, "a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade" é alcançada [KANT : Op. Cit., p. 103]. De fato, o estatuto da natureza na experiência do sublime talvez seja mais complexo do que possa parecer. A superioridade racional afirmada por Kant quanto às faculdades sensíveis parece dotada de tamanha assertividade que, para Lyotard exemplarmente, tratar-se-ia de uma estética sem natureza, uma estética negativa. Jean-Luc Nancy, por outro lado, parece discordar dessa interpretação ao afirmar que o sublime, uma vez compreendido como "delimitação negativa" do absoluto, poderia acarretar como consequência uma espécie de retorno à apresentação, uma apresentação de uma "forma de um infinito" [NANCY : Op. Cit., p. 63]. Ao que o autor objeta que "uma apresentação é sempre, em última análise, direta e positiva" [IDEM IBID]. Contudo, cabe em primeiro lugar lembrar que é Kant mesmo quem correlaciona o sublime ao modo de apreensão negativa de um sentimento estético/moral. E em segundo lugar, mesmo Nancy, que argumenta contra a caracterização do sublime kantiano como da ordem de uma estética negativa, ainda assim parecer ter dificuldades de dela se desembaraçar. Por exemplo, ao reconhecer tratar-se, no sublime, de uma "sensibilidade do esvaziamento do sensível" [IBID, p. 79]. Não há, ao que tudo indica, uma posição unânime e, talvez, sequer hegemônica dentre os comentadores de Kant a respeito desse aspecto de sua doutrina do sublime.

Para Kant, o prazer ligado ao ânimo sublime decorre da constatação de que "é pequeno em comparação com as idéias da razão tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande para nós". [KANT: Op. Cit., p. 104]. Ou seja, se a sensação de surpreender-se "esteticamente encerrados dentro de limites" é, por seu turno, desprazerosa, contudo, ela dá lugar ao prazer da realização de uma faculdade supra-sensível. Kant não descuida dessa passagem, ao afirmar que "o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer" [IBID, p. 106]. Shaw discute ainda essa passagem, ao afirmar que:

"em outras palavras, se a fase inicial do sublime 'cheça' a habilidade da imaginação em representar um objeto e do conhecimento em suprir um conceito, a segunda fase envolve um movimento compensatório, aquele que confirma à mente sua ascendência e autonomia em relação à natureza" [SHAW: Op. Cit., p. 80].

Todo esse movimento é dotado, no plano sensível, de arranjos particulares relativos ao par prazer/desprazer, e que culminam, como observa Kant, na comoção do sublime. Para Derrida, o prazer do sublime é aquele que se dá "indiretamente" e submetido a uma mediação necessária referente ao despreazer :

"Ele advém após a inibição, aprisionamento, suspensão, que mantêm retidas as forças vitais. A retenção é sucedida por uma brusca descarga, uma efusão que é a mais potente" [DERRIDA : 2010 (1978), p. 42].

Por um lado, a economia de satisfação relativa ao sublime parece mesmo passível desse *modus operandi* descrito por Derrida, relativa a um prazer que coincide com o alívio da tensão, com a descarga do afeto retido. O despreazer de reconhecer na natureza uma incomensurabilidade e potência que aplacam inexoravelmente as forças vitais e as aptidões cognitivas cede lugar ao prazer de uma elevação àquilo que se afirma como Lei, a soberania da razão prática. Mas, sutilmente, o prazer aqui parece coincidir menos com o processo de descarga propriamente dito, ao qual Derrida faz menção, e aproxima-se, de algum modo, da noção burkeana de deleite, de uma satisfação des-sensibilizada, situável somente no intervalo entre o prazer e o despreazer. Do contrário, aproximado da noção psicológica de descarga sensível, o prazer do sublime poderia reintroduzir no âmbito desse sentimento o apelo da natureza que, justamente, Kant parece dali entrever manter apartado. Jean-Luc Nancy parece, de algum modo, notar isso quando afirma que o prazer do sublime é referente a um prazer "fora do pathos, no ethos" ou, ainda, "um gozo desapropriado", desprovido de seu substrato sensível [NANCY : Op. Cit., p. 93], e que desemboca numa espécie de alegria trágica. Esse ponto será retomado mais adiante nesse capítulo.

Na seção dedicada ao dinâmico-sublime, Kant atesta que a elevação da "fortaleza da alma acima de seu nível médio" e a afirmação de sua força inteligível contra os poderes físicos da natureza é sublime [KANT: Op. Cit., p. 107]. O sublime dinâmico convoca nossas forças na direção do exame – qualitativo – de nossas inclinações patológicas e, com isso, "trata a natureza como um esquema para as idéias". Se tal processo é "terrificante"

para a sensibilidade, torna-se, contudo, "atraente" para a imaginação, cuja ampliação é provida pelas operações do entendimento [IBID, p. 111]). Lyotard contrapõe aí o que ele designa como uma estética do "exageradamente muito", a do belo –que desafia o conceito – com a estética do sublime, a do "quase nada", que desafia a forma. [LYOTARD: Op. Cit., pp. 75-76]. No sublime dinâmico, observa Roberto Machado, "a natureza fenomenal aparece como uma potência ameaçadora à qual o homem procura resistir" [MACHADO : Op. Cit., p. 64]. Tais ameaças à integridade humana podem ser compreendidas, num sentido mais imediato, como ameaças à sua integridade física, como potência real de aniquilação ou de morte. A recorrência, no âmbito da imagética moderna do sublime, das figuras do abismo, da tempestade ou dos vulcões – consoantes com a predileção kantiana de manifestação do sublime na natureza – assim o testemunham. Mas a potência dinâmica da natureza incide sobre a sensibilidade humana com o peso de um golpe ainda mais duro, uma humilhação, nas palavras de Roberto Machado. O medo, o horror e o desamparo são os sentimentos que fornecem os contornos desse golpe que, sob essa vertente, revela claramente sua faceta moral. Para Machado, "descobrir em si próprio uma coragem capaz de fazê-lo sentir-se superior à potência da natureza" é o que consiste no motivo da elevação humana ao sublime, no horizonte da qual a soberania da razão é afirmada. "O sublime dinâmico nos torna conscientes de nossa superioridade, enquanto seres supra-sensíveis, em relação à natureza sensível em nós e fora de nós" [MACHADO : Op. Cit., p. 66].

E eis que retorna à *Analítica do sublime* um tema já entrevisto nas *Observações*, o de seu deslizamento para o campo da experiência moral. Pois se o belo, que "refere a imaginação ao entendimento como faculdade dos conceitos" parece de algum modo resvalar no plano das faculdades cognitivas, o sublime, que "refere a faculdade da imaginação à razão como faculdade das idéias" [KANT: Op. Cit., p. 112] parece então repercutir no âmbito da razão prática. Kant vai dizê-lo explicitamente, quando aponta que o sublime, enquanto "disposição ao sentimento para idéias", refere-se ao "sentimento moral" [IBID, p 112].

O tratamento do assunto é, todavia, complexo e sinuoso. Kant parece precaver-se de apontamentos mais assertivos, argumentando com parcimônia. Adiante ele afirma que a disposição de ânimo sublime é semelhante à disposição para o sentimento moral (os fins da razão prática), mas ressaltando-se que no ânimo sublime não é a razão, mas a imaginação

que "faz violência contra a sensibilidade" [IBID, p. 115]. Mas, nesse trajeto, o sublime coincidirá com "o objeto cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias" [IBID, p. 114]. Ao alcançar o ânimo sublime, argumenta o filósofo, a imaginação "obtem uma ampliação e um poder maior do que aquele que ela sacrifica" [IBID, p. 115], pois passa do sentimento de privação da representação da natureza (ora inacessível) para a apreensão da causa inteligível à qual está submetida. Ao reconhecer-se, pois, como "instrumento da razão e de suas idéias", ou seja, enquanto "subordinada à liberdade", a imaginação eleva-se à adequação da razão [IBID, p. 116]. Talvez por isso Lyotard afirmaria que o sentimento do sublime é despertado por uma "presença", que testemunha e ao mesmo tempo ultrapassa aquilo que excede as aptidões de apreensão da forma pelo "pensamento imaginante" [LYOTARD: Op. Cit., p. 56]. Presença, como atesta Kant, da Lei moral em nós.

Avançando mais um pouco sobre esse ponto, Kant, ao lembrar que "o objeto de uma complacência intelectual pura e incondicionada é a lei moral em seu poder", assevera que sublime é, então, "um poder do ânimo de elevar-se sobre outros obstáculos da sensibilidade através de princípios morais" [KANT: Op. Cit., p. 118]. Sublime é então, pode afirmar o filósofo, a vigorosa resolução de, a despeito da constatação de nossa fragilidade, reunir as forças que nos restam para a "superação das inclinações". Esse argumento visa manifestamente ponderar a consideração, aos olhos de Kant, exageradamente sensacionista de Burke. Pois se o filósofo alemão já havia antes atestado que há algo que apraz imediatamente no sublime justamente por estar ligado a uma "resistência" contra os interesses dos sentidos, aqui, como salienta Lyotard, o sublime engendra uma clivagem e um ultrapassamento, que se expressa como conflito entre a "paixão de determinar" o objeto e a "resistência" em fazê-lo [LYOTARD : Op. Cit., p. 142]. Tal resistência é a mesma que Kant viria a formular como sendo da ordem de um impasse na apresentação. Pois, como lembra Machado, a "infinitude não-sensível do espírito" é impossível de ser adequadamente apresentada. Aí é que Kant faz intervir a idéia da moralidade pois a "destinação racional superior faz com que a imaginação se abra à legislação supra-sensível que ela não pode apresentar" [MACHADO : Op. Cit., p. 63]. Kant afirma então que

"o sublime sempre tem que referir-se à *maneira de pensar*, isto é, a máximas para conseguir o domínio do intelectual e das idéias da razão sobre a sensibilidade" [KANT: Op. Cit., p. 120. Grifo do autor].

No apogeu desse momento da exposição, Kant afirmaria que o sublime consiste numa apresentação "meramente negativa" do infinito que, todavia, "alarga a alma" [IBID, p. 121]. E, certamente numa das mais comoventes passagens da terceira crítica, ele alude o sublime "mandamento" do Código Civil dos judeus: "tu não deves fazer qualquer efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na a terra ou sob a terra"²⁰ [IDEM IBID]. O desfalecimento de toda imagem possível, ou sua veleidade, acendem, contudo, sob o farol da razão, a manifestação sensível do Absoluto inteligível. Para Lyotard, a "representação negativa" do sublime é efeito do movimento da imaginação que, sob o reconhecimento da razão, apreende uma "representação do infinito". Ali, "a presença negativa do absoluto é assinalada". [LYOTARD: Op. Cit., p. 143]. Kant conclui: "lá onde os sentidos nada mais vêem" permanece, contudo, "a inconfundível e inextinguível idéia da moralidade" [KANT : Op. Cit., p. 121]. Noutro artigo, Jean-Luc Nancy observa que o abismo "terrificante e fascinante" do sublime parece, à primeira vista, aquele que se confunde com o fim de todas as coisas. Entretanto, conclui o autor, "do ponto de vista moral, esse fim de todas as coisas é o começo de uma existência supra-sensível não submetida às condições de tempo" [NANCY : 1985, p. 51].

IV.4.4 – Kant trágico ?

Um último e interessante aspecto a ser observado aqui poderia tomar em consideração as efetivas condições de possibilitabilidade da clivagem entre natureza e liberdade

²⁰ Arthur Danto comenta essa passagem, salientando principalmente a incidência que o argumento kantiano teria sobre o panorama artístico que somente seria descortinado mais de 100 anos depois da terceira crítica. Danto lembra que, antes do modernismo, "não havia como ser pintor sem fazer retratos (...) Isso [Kant] efetivamente determinou a possibilidade de realizar pinturas que fossem sublimes. Mas o modernismo abriu a possibilidade de uma pintura não-icônica, trazendo de algum modo com isso a possibilidade da sublimidade como uma aquisição estética". Não é por outra razão senão essa, conclui Danto, que o artista norte-americano Barnett Newman, vinculado ao Expressionismo Abstrato no início da segunda metade do século XX, pôde afirmar sintética e provocadoramente: "o sublime é agora". O que Danto parece sugerir, ainda, é que Kant parecia saber que o sublime "não pode ser pintado" [DANTO: 2003, p. 157]. Para Lyotard, não menos, a negatividade própria à função do sublime, e que dá lugar ao impasse de sua representação nos protocolos da forma, atravessaria todo o Romantismo as vanguardas e, em nossos dias, ainda fundamenta uma pergunta acerca da representação do absoluto. O que seria uma estética do informe, pergunta-se com Lyotard [LYOTARD : Op. Cit., p. 144] ?

que a disposição do sublime parece ter em seu horizonte. A reaparição dos motivos morais no âmbito do juízo estético testemunha, quase paradoxalmente, os esforços de Kant em reabsorver, no escopo da metafísica, os fundamentos da liberdade que, dessa vez, se manifestam correlativamente ao efeito estético do sentimento do sublime. Ricardo Barbosa é quem nota aqui, contudo, "o traço trágico do pensamento de Kant" que, conforme esclarece ele,

"está em sua ênfase na não-identidade – não identidade de fenômeno e *noumenon*, natureza e liberdade, saber e crença, conhecer e pensar, real e ideal, constitutivo e regulativo ; não-identidade que se instala no cerne do próprio homem, cidadão de dois mundos, um ser empírico e transcendental, uma "natureza mista", como disse Schiller" [BARBOSA : 2007, p. 41]

Para o autor, se em sua primeira crítica Kant já entrevia um certo aspecto trágico do uso da razão – que inevitavelmente formula mais indagações do que aquelas que é efetivamente capaz de responder – o "momento trágico" propriamente dito de sua filosofia deve ser observado justamente "na passagem da razão teórica à razão prática como passagem do sensível ao supra-sensível" [IDEM IBID]. Se, conforme argumenta Barbosa, o idealismo kantiano é cingido por um aspecto de "idealismo trágico", tal suspeita poderia ser confirmada justamente na medida em que o *pathos* que lhe é subtraído pelas exigências da razão pura, todavia, não desaparece. Ao contrário – e aqui o emprego do termo não deixa de ser particularmente interessante – ele é, prossegue o autor

"*sublimado* através de uma operação de salvação : a impressionante manobra pela qual os objetos tradicionais da metafísica, uma vez desterrados do domínio da razão teórica, são resgatados no domínio da razão prática" [IBID, p. 41. Grifo do autor].

A operação que culmina no ânimo sublime parece, portanto, também caracterizada como elemento disciplinador do uso teórico da razão ou, como prefere Barbosa, como "educadora dos sentimentos". Essa "renúncia sublime" à transposição da natureza para o âmbito do juízo estético puro seria então reparada, restituída com o benefício da liberdade. Nesse movimento é que Barbosa parece entrever o "ato final" da filosofia kantiana, na medida em que "a razão prática repara a razão teórica por suas perdas especulativas" [IDEM IBID]. O autor se explica :

"Ao aludir ao sublime, quis também sugerir que o último ato da filosofia kantiana não é aberto pela passagem da primeira para a segunda *Crítica*, como ironiza Heine. A rigor, o último ato da filosofia kantiana se consoma na *Crítica da faculdade do juízo* como a solução do conflito entre o teórico e o prático, entre natureza e liberdade" [IBID, pp. 41-42].

O sublime, conforme se pôde observar, revela, diz Kant, a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias. Os objetos aos quais o predicado sublime pode ser atribuído, não por acaso, são aqueles em que se reconhece o limite imposto às faculdades cognitivas em prover as propriedades da forma ao entendimento e os fundamentos do conceito à razão. Objetos, todavia, passíveis de absorção no âmbito de um juízo reflexionante, mais exatamente um juízo estético. Mas, como lembra ainda Barbosa,

"a peculiaridade da análise dos juízos estéticos está, porém, em que ela deverá ser capaz de mostrar o que se passa com nossas faculdades cognitivas justamente quando estão desoneradas de sua função de conhecer" [IBID, p. 43].

A apresentação negativa, da qual o sentimento sublime é o objeto privilegiado, aqui se esclarece, na medida em que ela não pode ser dada como apreensão de um fenômeno, tal como ocorre no uso regular da razão cognoscente. A razão teórica parece, pois, desonerada de sua função cognoscente justamente por se deparar com a experiência da infinitude, da incomensurabilidade, da pura potência ou, no limite, do absoluto. Aqui é que parece residir, conforme sugere Ricardo Barbosa, o elemento propriamente trágico da *démarche* kantiana, no reconhecimento da finitude das aspirações cognitivas da razão frente à grandeza absoluta da natureza. E se o caráter desse *pathos* infinito é, paradoxalmente, "sublimado", isso é algo que deve coincidir com sua reabsorção no âmbito de um sentimento. O sentimento sublime é aquele que leva o ânimo a medir-se com a onipotência da natureza, restituindo ao sujeito, através da experiência de sua destinação supra-sensível, aquilo a que ele parecia ter renunciado no âmbito da razão teórica. Sob esse aspecto, conclui Barbosa :

"As duas coisas que, segundo Kant, encham o nosso ânimo de *admiração* e *respeito* – o céu estrelado sobre nós e a lei moral em nosso peito – correspondem perfeitamente ao sentimento do sublime em suas duas modalidades. Nesse duplo sentimento se expressa a natureza trágica do próprio idealismo transcendental : uma filosofia da finitude em tensão permanente como *pathos* da transcendência – o *pathos* do sublime. Em suas duas modalidades, ele mobiliza o ânimo de tal modo que se deixa ver como uma singular via de acesso à própria filosofia, pois pelo

sublime somos elevados ao ponto de vista transcendental. Em face do trágico destino da razão, a crítica da razão vive desse *pathos* tanto quanto o alimenta, sublimando-o na auto-reflexão pela qual ele se torna enfim num *pathos* consciente, um *pathos* que compreendeu o seu significado e suas implicações. A experiência do sublime nos dá a dimensão do metafísico em nós. Ela se torna assim na *condição subjetiva da filosofia*, na afecção interna que mobiliza exemplarmente o ânimo para o pensar e o agir. A crítica é a metódica auto-reflexão da razão sobre seus limites ; o sublime, a experiência desses limites e de sua ultrapassagem" [IBID, p. 45. Grifos do autor].

O sublime, sob esse ponto de vista, passa a ser pensado como o elemento de apreensão do trágico na filosofia kantiana. E isso sob dois aspectos principais. Primeiramente por consignar a irredutibilidade de um elemento subjetivo, uma *condição* subjetiva presente no idealismo transcendental. O sublime, poder-se-ia dizer, no escopo geral das pretensões dos juízos reflexionantes, é o sentimento que sugere a existência de um ponto de absoluta irredutibilidade do particular o geral. Aspecto esse que Kant entrevê ultrapassar pela vertente da razão prática, reafirmado a universalidade da lei moral. O segundo aspecto, a esse primeiro correlacionado, diz respeito à incomensurabilidade promovida pelo despertar do sentimento do sublime. Conforme lembra Jacques Derrida, "a medida do sublime tem a medida dessa desmedida, dessa violenta incomensurabilidade" [DERRIDA : 2010 (1978), p. 43]. Aqui – e, como se poderá observar no curso dessa investigação, também em outros momentos relativos ao estatuto do trágico no idealismo alemão – a incomensurabilidade, essa vertente "matemática" do sublime kantiano, veicula o impasse em, literalmente, cifrar a natureza por meio do uso teórico da razão. Tais operações sempre deixam atrás de si um resto, um resíduo infinitesimal, não formalizável, porém sublimável, reapreensível como destinação supra-sensível, como fundamento mesmo da liberdade. Talvez não seja mesmo casual que a experiência do sublime só venha encontrar seu lugar, na metafísica kantiana, no âmbito do juízo estético. Pois é ali que Kant parece entrever formular as condições de possibilidade de reabsorção desse resto que se revela refratário às operações cognitivas, desses aspectos do real que, irredutíveis ao universo do fenômeno, dão lugar a uma particular modalidade do juízo, o juízo reflexionante. Derrida é quem observa ainda que, no sublime,

"a inadequação da apresentação é apresentada. Como inadequação, isso não pertence à ordem sensível natural, nem à natureza em geral, mas à mente, que contempla à si própria *usando* a natureza para nos dar o sentimento de uma finalidade independente da natureza. Diferentemente do belo, o princípio do

sublime deve, além do mais, ser procurado em nós mesmos, que *projetamos* (hineinbringen), nós mesmos como seres racionais, o sublime na natureza" [IBID, p. 44. Grifos do autor].

Derrida, reafirmando a centralidade do caráter subjetivo do sublime, parece entrever ainda como Kant, ao se deparar com esse sentimento, se depara com um ponto de opacidade, um certa divisão no interior do próprio sujeito. No sublime, ao contrário do sentimento do belo, a unidade imaginária do si-mesmo é fraturada. Se, como lembrara Nancy, o sentimento do belo é dado na esteira de uma identificação do sujeito aos produtos de sua imaginação, traduzidos, sensivelmente, numa paixão pela forma do si-mesmo, no sublime tudo se passa de outra maneira. A imaginação é forçada para fora de si, num movimento de apreender sua própria operação, abrindo-se ao reconhecimento do caráter infinito dos objetos que visa representar – a irreducibilidade do real à forma – mas abrindo-se também à eventual apreensão do caráter arbitrário das formas que estabelece para tais objetos. O sublime poderia ser então compreendido, sob essa segunda perspectiva, como veículo de uma intervenção do simbólico sobre o sujeito, pois é na vertente dessa experiência que ele parece dar-se conta da inadequação estrutural entre os arranjos imaginários com os quais a natureza lhe é formalmente apresentada. No sublime, a natureza revela-se em sua realidade inexoravelmente informe, não-apresentável. Se isso é verdade, no sublime, o informe é um elemento a ser contraposto não somente ao caráter arbitrário das imagens propriamente ditas mas, possivelmente, também das significações em cujos contornos tais imagens vêm fixar-se. Lyotard, noutro artigo, e lembrando o conflito que o sublime estabelece entre as faculdades da imaginação e da razão, observa :

"O apelo ao julgamento resulta de um conflito entre faculdades. Duas frases de regime heterogêneo, aqui a imaginação e a razão, não chegam a entrar em acordo à propósito de um objeto (o objeto que dá ocasião ao sublime), e seu conflito se assinala por um signo, um silêncio eloquente, o sentimento, que é sempre uma agitação, ou seja, uma frase impossível" [LYOTARD : 1985, p 200].

Kant, todavia, intenciona de certo modo suturar essa divisão subjetiva através do recurso à razão prática, reafirmando a soberania moral do homem justamente ali onde a natureza lhe parece contrapor suas armas mais portentosas. Para tanto, a complementariedade, em sua estética, da função do sublime dinâmico é reivindicada, pois é através dele que o sujeito ultrapassa o sentimento de aniquilação que lhe é contraposto

pelas potências naturais, elevando-se à sua condição transcendental, o respeito à lei moral. Roberto Machado é quem lembra que,

"o sublime dinâmico consiste justamente na dominação do medo que a natureza suscita – o que só é possível pelo fato de a razão humana afirmar sua superioridade sobre a natureza, apesar da inferioridade do homem como ser sensível (...) se o objeto terrível pode não causar medo, é porque a razão leva o homem a resistir e a descobrir em si próprio uma coragem capaz de fazê-lo sentir-se superior à potência da natureza. A segurança que possibilita o sublime é dada pela razão" [MACHADO : Op. Cit., p. 65].

Aqui, todo o problema colocado pelo ânimo sublime parece mesmo apontar para o elemento trágico que lhe é correlativo, pois que se refere, em última instância, aos fundamentos da auto-conservação. Por um lado, a experiência do sublime dinâmico consiste na mais radical experiência de finitude de que a sensibilidade é capaz, pois que lhe é contraposta toda a potência aniquiladora da natureza. Autoconservar-se é algo que, portanto, deve assumir ali, como lembra Machado, "uma conservação de si de uma espécie totalmente diferente daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza exterior" [IBID, p. 66]. Mas, se o autor tem razão ao reafirmar que é justamente a natureza supra-sensível do homem que o eleva acima de suas fragilidades em relação à natureza sensível, há, todavia, uma nuance importante a ser ora meramente apontada, pois que repercutirá no âmbito do debate entre a teoria freudiana da sublimação e a filosofia moderna do sublime. Tal sutileza se refere ao próprio estatuto da natureza sensível humana, a natureza, como observa Machado, pensada como natureza "em nós e fora de nós" [IDEM IBID].

Quando Kant privilegia, na *Analítica do sublime*, figuras relacionadas à natureza concebida como potência externa, pode-se deduzir daí a dificuldade encontrada em considerar o problema sob o aspecto, digamos, da natureza "interna", das disposições volitivas, das inclinações do ânimo sensível. Pois, se por um lado a solução encontrada para a reafirmação da auto-conservação humana parece funcionar bem quando se trata de contrapor o caráter infinito da razão prática diante das ameaças externas que tangeram ao sujeito, sobretudo, em sua integridade física e cognitiva, certamente a questão se complexifica na medida em que a natureza é também um dos mundos que lhe habita internamente, e cuja paisagem, não menos tormentosa, não pode ser afastada ou mitigada com a resposta física de dela se afastar, desviando-lhe o olhar ou tampando-lhe os ouvidos.

Os rumores da natureza interna, como vai lembrar Freud em sua doutrina das pulsões, são dotados da incômoda propriedade de efetuar sobre o sujeito uma pressão constante exigindo-lhe, com isso, um trabalho não menos incomensurável quando se trata de contrapor-lhe os caminhos da elevação sublimatória. O que se pretende apontar aqui é a centralidade do aspecto volitivo presente nesse *pathos* em relação ao qual, como bem lembrou Ricardo Barbosa, Kant parece envidar todos os seus esforços em sublimá-lo na vertente de sua apreensão transcendental do sujeito como veículo de realização do caráter absoluto da lei moral. Quiçá seja particularmente esse elemento pulsional – a natureza interna em sua mais radical acepção – que fornece o combustível para a identificação do caráter informe do sublime, das marcas da não-identidade nele presentes e que, conforme se poderá observar, torna-se-ão ainda mais explícitas nas démarches de Schopenhauer e Schiller.

Capítulo 2 – O sublime e a sublimação : o ético e o estético na interface entre filosofia e psicanálise

I – Lembrança da Vontade e Intuição Estética : o sublime schopenhaueriano e seu diálogo com a psicanálise

Publicado originalmente em húngaro, no início de 1917, o artigo intitulado "uma dificuldade da psicanálise" consiste numa espécie de apresentação negativa da teoria psicanalítica. Freud se ocupa ali de resumir para o leitor algumas teses fundamentais de sua metapsicologia, mas apoiado num método peculiar. A ênfase da argumentação recai sobre as chamadas resistências à psicanálise, os motivos e circunstâncias em virtude dos quais sua doutrina viria sendo desfavoravelmente apreciada nos meios intelectuais europeus, sob a forma de críticas desabonadoras ou, no limite, de juízos condenatórios e acusações veementes. Aspectos da metapsicologia tais como aqueles relativos à ampla consideração do impacto das pulsões sexuais na determinação do psiquismo, assim como das proposições que retiram da instância egóica sua soberania no âmbito da síntese racional da personalidade e da gestão consciente e auto-reguladora da conduta, tudo isso é exposto e problematizado em seus fundamentos sem que, todavia, o leitor perca de vista quão heterodoxas tais proposições parecem soar para a ciência, e mesmo para a *weltanschauung* de sua época. Em suma, o que Freud aponta ali é o impasse que se entrevê quando um empreendimento clínico e conceitual fundado em semelhantes bases reivindica legitimar-se num cenário social em que prevalecem a "ilusão narcísica" [FREUD, 1996 (1917), p. 46] de uma racionalidade soberana e auto-consciente, aliada a um puritanismo moral que parece insistir em ativamente desconhecer a polissemia das formas e ligações eróticas entre os seres humanos.

Freud reivindica para si – alinhando-se a Copérnico e Darwin – a autoria de um golpe para o qual o narcisismo de sua geração não estaria apto a assimilar. Desalojados da posição central que, desde sua morada – a Terra – ocupavam no universo infinito, e constrangidos a reconhecer o desconfortável parentesco de sua espécie para com aquelas presumivelmente tão inferiores no reino da natureza, os seres humanos seriam então

acometidos por "uma terceira humilhação, que é de natureza psicológica" [IBID, p. 47]. O homem deixa de ser, com Freud, "o soberano de sua alma própria" [IBID, p. 48]. Nesse momento, o estilo do texto assume um tom solene, e a instância psíquica representada pelo Eu (Ich) é assimilada à figura de uma individualidade a quem o narrador se endereça:

"Você superestimou sua força acreditando que poderias fazer o que quisesse de vossas pulsões sexuais, e que não necessitavas tomar a menor conta das intenções dessas. Foi então que elas se insurgiram e seguiram as vias obscuras que lhes são próprias para se subtraírem à repressão, assegurando seu direito de uma maneira que não pode convir a vós (...) Você se comporta como um soberano absoluto que se contenta com as instruções dos mais altos dignatários de vossa corte e não desce até o povo para escutar-lhe a voz. Adentre em você mesmo, em vossas profundezas, e aprenda de início a conhecer-vos, compreenderás então porque foi necessário que adoecesses e, talvez, evitarás adoecer" [FREUD, Op. Cit., pp. 49-50].

Certo é que a crítica de Freud ao regime "absoluto" de soberania do Eu aponta para o horizonte de um desconhecimento ativo do substrato pulsional de sua própria constituição, mas que justamente no plano psicopatológico encontra seu limite. No adoecimento psíquico de forma geral e, em particular, no exame metapsicológico do sintoma é que a psicanálise atinge, num só golpe, os sujeitos individualmente, mas também a cultura. Freud insistiria ao longo de toda a extensão de sua obra, que os sintomas subjetivos – histérico, obsessivo, entre outros – e aqueles que caracterizam a civilização, tais como o individualismo, a guerra, o sectarismo e a alienação peculiares à psicologia das massas, tudo isso pode, de algum modo ser reportado ao narcisismo que nutre, sob a rubrica do Eu, uma versão da experiência humana que, por se manter apartada da diversidade que lhe habita, reage patologicamente, virulentamente, contra o que lhe parece estranho, em si ou fora de si. A instância "soberana" da vida psíquica representa mal a vontade que lhe habita inconscientemente, num renovado gesto de desconhecimento cujos mecanismos a metapsicologia freudiana vai discernir.

Mas essa passagem ressoa ainda com diversos outros momentos da obra freudiana em que são enfatizados os aspectos mais polêmicos da metapsicologia, mas em contraste com o escândalo que eles suscitam e, naturalmente, com os modos de resistência que decorrem daí. Aqui, em tom não menos solene, Freud concluiria seu artigo ponderando que a pedra de escândalo representada por sua doutrina teria sido na verdade previamente cunhada no interior do pensamento de "homens que claramente se deram conta de quão

pesado de conseqüências é o passo que constituiria para a ciência e para a vida a hipótese de processos anímicos inconscientes” [IBID, p. 50]. Sendo mais explícito:

“Apressemos-nos de toda maneira em acrescentar que não foi a psicanálise a primeira autora desse passo. Os precursores que podemos citar são filósofos de renome, primeiramente o grande pensador Schopenhauer, cuja ‘vontade’ inconsciente deve ser tomada por equivalente das pulsões anímicas da psicanálise. É, além do mais, o mesmo pensador que, em termos de um vigor inesquecível, lembrou aos homens a significação, ainda e sempre subestimada, de suas tendências sexuais” [FREUD, Op. Cit., p. 51].

Natural de Danzig, cidade livre sob a tutela da Polônia, Arthur Schopenhauer nasce em 1788, dois anos antes da publicação da terceira crítica kantiana. Quando de sua morte, em Frankfurt no ano de 1860, Sigmund Freud contava quatro anos de idade. Sua obra maior – *O mundo como vontade e representação* – publicado a primeira vez em 1818, imprimiria, por razões nem sempre tão explícitas na metapsicologia, profundo impacto sobre o pensamento freudiano. O que Freud parece apontar aqui na convergência entre as Pulsões e a Vontade refere-se, senão a uma consonância ontológica entre as duas obras, pelo menos a uma configuração da experiência humana no interior da qual a dimensão volitiva, corpórea, sensual é absolutamente fundamental à sua inteligibilidade. A seu modo, e ressalvados os contornos específicos dessas duas démarches monumentais, tanto o filósofo quanto o psicanalista examinariam cenários variados da experiência humana cingidos pela dimensão do desejo ou, como às vezes prefere Schopenhauer, do “interesse”.

Se aqui o conceito de Vontade e a ênfase sobre a experiência da sexualidade são os pivôs dessa convergência, cumpre averiguar os fundamentos dessa observação tomando como ponto de partida um dos momentos mais decisivos da filosofia schopenhaueriana, a saber, o terceiro livro de sua obra principal, intitulado *Metafísica do Belo*. Esse momento, em que o filósofo disserta sobre as relações entre a Vontade, a subjetividade, o conhecimento e as determinações corporais, é também o horizonte de sua obra em que o pensamento estético kantiano é tematizado, com vistas aos desdobramentos das categorias do belo e do sublime. Conforme se poderá observar, a problematização das vicissitudes pulsionais, assim como a questão dos pormenores da clivagem entre Representação e Vontade fornecem importantes elementos para uma nova abordagem do par Sublime/Sublimação.

I.1 – A Metafísica do Belo: satisfação desinteressada e representação superior

Talvez não seja por mera coincidência que a perspectiva dualista que Freud sempre reivindicou como subjacente à sua doutrina – e cuja última formulação adquire, na psicanálise, a forma de uma tensão entre Pulsões de Vida contrapostas às Pulsões de Morte – seja, antes, flagrante na filosofia schopenhaueriana. A oposição que se esboça entre os planos da Vontade e da Representação, assim como os diversos arranjos que daí se delineiam nos planos do conhecimento, da arte e da vida moral, é o que fornece a tônica de sua démarche filosófica. A construção de um corpus teórico claramente configurado por dois pólos de forças heterogêneas e em conflito, eis o que parece definir uma posição dualista, de algum modo pregnante nos percursos de Schopenhauer e de Freud.

Nas duas partes iniciais de *O mundo...* Schopenhauer define e desenvolve, respectivamente, os conceitos de Representação e Vontade. Para A. Philonenko, essa obra é "comparável a uma espiral" em que a um momento de "pura teoria (o mundo como representação)" sucede um momento de apresentação metafísica da natureza, "momento de aparição da Vontade" [PHILONENKO: 1980, p.11]. Contudo, prossegue o estudioso, "bem mais essenciais são as reflexões do filósofo sobre a arte e a vida ética" [IBID, p.12], motivos dos dois últimos livros dessa obra em relação à qual seu autor jamais se mostrou completamente satisfeito²¹.

Para Schopenhauer, o conceito engendrado pela Metafísica do Belo refere-se à "doutrina da representação na medida em que esta não segue o princípio de razão, é independente dele", tornando-se com isso "doutrina da apreensão das Idéias" [SCHOPENHAUER: 2001 (1818), p. 23]. Ou seja, a noção do Belo deve ser buscada para além das determinações que advêm das formas *a priori* do entendimento – o espaço, o tempo e a causalidade. A "essência íntima da beleza" [IBID, p. 24] só pode objetivar-se a partir de uma desconexão de sua referência ao indivíduo (sede dos sentimentos ligados a fins particulares) que é então substituída por uma referência ao sujeito do conhecimento (cujo sentimento é desconectado dos fins e prazeres particulares). Uma vez que a "alegria

²¹ Em 1833, Schopenhauer publicou nova edição de *O mundo como vontade e representação*, cujos acréscimos e suplementos totalizam uma extensão quase equivalente àquela da versão original. Cf: GARZÓN, D. Prólogo e edição de SCHOPENHAUER, A. **Pensamiento, palabras y musica**. Madri: Editorial EDAF, 2005.

do belo" não é efeito de uma satisfação vinculada ao interesse pessoal, pode-se nomeá-la "desinteressada" [IBID, p. 25]. Como assinala Maria Lúcia Cacciola, não é senão "graças à ausência do interesse subjetivo próprio ao indivíduo e ao seu querer-viver" que se pode assinalar nesse aspecto da Metafísica do Belo "uma concordância com a estética kantiana, pois para Kant é o desinteresse que torna possível a universalidade para o juízo estético, já que o caráter privado do interesse a impediria" [CACCIOLA: 2004, p. 125].

Efetivamente, um aspecto fundamental da abordagem schopenhaueriana do fenômeno estético decorre de um movimento que parece entrever as condições de possibilidade da intuição estética a partir de uma clivagem forte entre os planos da representação e da vontade ou, melhor dizendo, com base no conhecimento da Idéia a partir da "supressão da individualidade" [SCHOPENHAUER: Op. Cit., p. 30] do sujeito cognoscente. O desinteresse, nesse sentido, parece coincidir com o nome que se atribui à objetivação imediata da vontade, ou seja, à representação da Vontade (coisa-em-si) numa figuração alheia aos contornos dos fenômenos, compreendidos como vinculados ao princípio de razão e, no limite, aos apelos do corpo. A intuição estética visa a Idéia que, como esclarece Cacciola, "se expõe numa forma singular, num signo sensível que é a obra" [CACCIOLA: Op. Cit., p. 129]. Se Kant aspirava distinguir os modos de validade universal do juízo estético, Schopenhauer, por seu turno, preocupa-se, aponta Cacciola com a "mediação da Idéia" através da qual "o sentimento do belo passa a ser supra-individual" [IBID, p. 131]. Por não se submeter ao princípio de razão (tempo, espaço e causalidade) e não se estabelecer, conseqüentemente, no encadeamento da experiência, a Idéia torna-se objeto para o sujeito do conhecimento. Schopenhauer esclarece então que para que a Idéia seja apreendida, "a vontade do indivíduo tem que ser acalmada por completo" [SCHOPENHAUER: Op. Cit, p. 40], o que somente reitera a tese de que a apreensão do Belo pressupõe o desinteresse²².

Schopenhauer pode então estabelecer sua proposição fundamental acerca dos fundamentos da intuição estética, que se realiza num cenário de calma contemplação facultado ao puro sujeito do conhecimento, desprovido da vontade e do sofrimento. Aqui, a

²² Numa interessante ponderação, o filósofo admite que a Idéia "é a objetividade mais adequada da vontade". E acrescenta que se o corpo não existisse, a Idéia seria "o conhecimento inteiramente adequado da objetivação da Vontade" [SCHOPENHAUER: Op. Cit., p.40]. O corpo, contudo, enquanto aquilo que media os vínculos entre a vontade e a representação, é justamente o que não pode ser suprimido. Fossem realizadas tais condições, far-se-ia coincidir a plena objetivação da vontade com o mundo como representação.

objetivação plena da vontade dissipa a tensão entre sujeito e objeto no plano da "forma eterna" (a Idéia) [IBID. p. 48]. Como se pode perceber, portanto, as operações do indivíduo sob a égide do princípio de razão são incompatíveis com a intuição estética. Ali onde a vontade prevalece, seja sob a forma da causalidade ou dos sentimentos de prazer e desprazer, seja desdobrada no esquema espaço-temporal da experiência, não se faz possível a contemplação²³. Esta é um predicado do "indivíduo que se eleva ao puro sujeito do conhecer" [IDEM IBID]. Curiosa ainda aqui, a acepção da noção de elevação – tão recorrente na estética do sublime – e que Schopenhauer expressa através de uma citação de Espinosa: "o espírito é eterno na medida em que concebe as coisas do ponto de vista da eternidade"²⁴ [IBID, p. 46]. Elevado ao cume da eternidade, o sujeito se faz capaz da intuição plena da objetivação da vontade, qual seja, da Idéia.

I.2 – Arte, ciência, razão e gênio.

Como se pode observar até aqui, a apreensão da Idéia parece coincidir com o cerne mesmo da intuição estética, manifesta sob a "essência das formas que se objetivam nos fenômenos" [IBID, p. 52]. De fato, tomando em consideração exemplos de manifestações do belo natural, Schopenhauer entrevê neles discernir somente o essencial, a ser compreendido como sinônimo do eterno, do não-contingente. Na esteira da distinção entre Idéia e fenômeno, o filósofo reitera que os fenômenos se traduzem mormente por uma plêiade de figuras que não lhe são essenciais e que são, portanto, incapazes de dar expressão à Idéia. Argumenta ele que "os eventos do mundo terão sentido somente na medida em que forem as letras a partir das quais se pode ler a idéia de homem" [IBID, p. 53]. Aqui, a importância do fenômeno é afirmada em sua especificidade ontológica. Schopenhauer parece indicar que é justamente sob o comando do princípio de razão que nos acostumamos a conferir aos eventos do mundo uma singularidade contingente e irreduzível. Mas uma vez literalizáveis, desincorporados de sua apresentação fenomênica e reduzidos à essência da expressão da Idéia, passa-se a reconhecer que "o espírito dos

²³ Jair Barboza esclarece que "nenhuma contemplação é possível enquanto os objetos da razão, os conceitos, ocupam a consciência: aí se tem o pensamento abstrato, sempre impelido pelo princípio de razão do conhecimento" [APUD SCHOPENHAUER: Op. Cit., p. 47].

²⁴ *Mens aeterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit.*

acontecimentos é o mesmo" [IBID, p. 54]. Ler aquilo que se escreveu através da história universal pressupõe, portanto, um elevar-se sobre a particularidade do fenômeno na direção da apreensão da universalidade da Idéia²⁵.

Em seguida, Schopenhauer disserta sobre um tema também caro ao inventor da psicanálise, as particularidades da ciência e da arte. Para o filósofo, a ciência é um dispositivo de exame dos fenômenos – suas leis, conexões e efeitos – a partir dos esquemas do princípio de razão. A racionalidade científica, mesmo devotada a subsumir o diverso da experiência ao marco do conceito ou do "fundamento", seria "comparável a uma linha horizontal que segue infinitamente" [IBID, p. 59]. A ciência procede diacronicamente, acompanhando a torrente do diverso, do estabelecimento temporal da causalidade. Razão pela qual, insiste Schopenhauer, "a cada fim alcançado ela é novamente atirada mais adiante" [IDEM IBID]. O modo *racional* de consideração científica, submetido ao princípio de razão, é incapaz de estabelecer a passagem atemporal da intuição da Idéia. O encadeamento histórico, longitudinal, de suas operações tende, portanto, ao infinito das sucessões dos fenômenos.

A arte, por seu turno, é um procedimento que, colocando totalmente fora de ação o princípio de razão, "suspende a roda do tempo" e faz da apreensão da Idéia seu objeto. Seu modo de consideração é o *genial*, aquele que apreende por contemplação o essencial, o atemporal, numa expressão, "a objetividade imediata e adequada da coisa-em-si" [IDEM IBID]. Aqui o filósofo compara a arte a uma "linha vertical", sugerindo com isso uma característica sincrônica da obra de arte que, rompendo a linearidade da torrente do mundo fenomenal, "encontra em toda parte seu fim". A arte isola o objeto "diante de si" tornando-o um "representante do todo, um equivalente no espaço e no tempo do muito infinito" [IDEM IBID]. Ao definir tal paradigma de operação da arte, Schopenhauer prepara o terreno para

²⁵ Aqui, o que se insinua é uma interessante discussão acerca do estatuto da linguagem na determinação da intuição estética. Pois, como observa Béatrice Lenoir, "o signo da coisa não é a manifestação que faz conhecê-la" [LENOIR: 1999, p. 70]. Ou seja, ainda que se possa admitir que a obra de arte constitui-se num signo sensível cuja manifestação desperta a intuição do belo, Schopenhauer parece sugerir tratar-se aí de uma etapa no curso da literalização do real imposta pela dinâmica da intuição estética. Lenoir adverte ainda que, para o filósofo, "a beleza natural é fruto de um acordo fortuito e excepcional. Não se pode, portanto, compreender a arte a partir da natureza" [IDEM IBID]. O encaminhamento da questão deveria então considerar a passagem entre os momentos do signo (impregnado da materialidade sensível do objeto artístico) e da letra (des-substancializada, impregnada com a força puramente relacional da constituição da Idéia em sua universalidade). O recorte imposto pela presente investigação, contudo, não se estende na direção do aprofundamento desse debate.

sua abordagem dos fenômenos do belo e do sublime, ambos referidos à possibilidade de uma intuição que evade o território das manifestações fenomênicas da vontade para justamente reencontrá-la, objetivada, na forma eterna da coisa-em-si.

Apoiado em suas observações sobre o modo de consideração artístico, Schopenhauer discute o fenômeno do "gênio". Interessa-lhe discernir as características dessa capacidade de conhecer as Idéias, o essencial e o imutável. A genialidade é definida a partir da força da intuição que se desprende do fenômeno – "a personalidade se ausenta completamente por um tempo" [IBID, p. 61] – facultando ao sujeito do conhecimento a mais completa objetivação da vontade. Enquanto o homem comum é aquele que desliza rapidamente da sensibilidade ao conceito, sob o primado do princípio de razão, o homem de gênio é capaz de estabelecer uma separação dos planos da representação e da vontade e, com isso, elevar-se à "pureza da Idéia". Mesmo o recurso ao universo da fantasia, tão prenhe de motivos causais para o pensamento ordinário, o gênio dele se serve como recurso para a expansão do espectro de imagens por meio das quais a Idéia se manifesta. Pode então afirmar o filósofo: "o gênio vê o mundo amplamente mais belo e mais claro, porque nele a representação não é turvada pela vontade" [IBID, p. 71].

Nesse ponto, não deixa de ser interessante notar como as operações do gênio pressupõem um recuo dessa dimensão do patrimônio individual expresso pela noção de personalidade. Aqui, o argumento de Schopenhauer parece fazer eco à posição freudiana no texto supra-citado, *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. E isso, na medida em que a personalidade à qual o filósofo aqui se refere não parece muito distante da noção psicanalítica do Eu – instância organizadora das funções psíquicas, ou, conforme a expressão de *O eu e o isso*, instância que se refere a uma "projeção de uma superfície", um "eu corporal". Ali, Freud pondera que o eu

"em última análise deriva das sensações corporais, principalmente das que se originam na superfície do corpo. Ele pode ser assim encarado como uma projeção mental da superfície do corpo, além de, como vimos anteriormente, representar as superfícies do aparelho mental" [FREUD : 1987 (1923), p. 40]

É particularmente sob esse aspecto, relativo à suas matrizes perceptivas, essas que se ancoram em sua dimensão sensível, que o eu seria ainda substancialmente determinado pelo princípio de razão. Schopenhauer não deixa de notar que, nas situações em que o

ímpeto do gênio "toma a orientação subjetiva" ou voltada para a superfície individual dos fins e destinos da vontade, ocorre das disposições individuais sobrecarregarem-se com as excitações da vontade. "Cada movimento da vontade se torna afeto" [IBID, p. 63], argumenta o filósofo, o que resulta em oscilações de humor cujo extremo seria representado pela melancolia. Nesse sentido, quando as operações do gênio são nutridas por elementos da personalidade, o que se observa é um incremento desregrado das manifestações do afeto que, no limite, se traduzem por estados patológicos. De modo análogo, na metapsicologia freudiana, são justamente as operações defensivas do Eu aquelas que mantêm em estado de recalçamento os pensamentos desencadeadores de afetos desprazerosos à consciência. Freud também sustenta que a sobrecarga de elementos pulsionais no Eu – elementos esses que, lembre-se, ele acreditava equivalerem àqueles relativos aos apelos do corpo, à vontade schopenhaueriana – culmina por uma intensificação das forças polarizadas no conflito psíquico, nomeadamente o recalçamento e o material recalcado. Semelhante estado é, em última instância, aquele cujo resultado é o sintoma, no plano do qual, a melancolia poderia figurar em destaque.

Em suma, ainda que se imponha a tarefa de discernir melhor as especificidades conceituais que aproximam e/ou distanciam os argumentos dos dois autores, não se pode negar a evidência, comum a ambos os argumentos, de que as instâncias individuais compreendidas pelas noções de personalidade e Eu, são justamente aquelas onde o arranjo entre representação e vontade se encontra submetido aos efeitos de um *pathos*. Se, para Schopenhauer, a pura objetivação da vontade pressupõe o recuo da instância individual representada pela personalidade, para Freud analogamente as representações inconscientes só podem ganhar livre expressão na medida em que ocorre uma retração das forças defensivas do Eu e uma mitigação do predomínio que essa instância mantém sobre as representações conscientes. Aqui, possivelmente, é a postulação de uma dinâmica inconsciente e seus mecanismos de expressão o panorama que parece aproximar os dois pensadores. E que, ao que tudo indica, recebe na filosofia schopenhaueriana a rubrica da objetivação da Vontade e na metapsicologia freudiana aquela dos representantes da Pulsão²⁶. A pergunta que parece reunir Schopenhauer e Freud

²⁶ Philonenko argumenta, a propósito, que Schopenhauer jamais desconheceu o quão "inconscientemente, instintivamente" trabalha o artista. [PHILONENKO: Op. Cit., p. 137].

refere-se às condições de possibilidade de uma objetivação do corpo na esfera da representação, mas que não esteja referida às exigências do si-mesmo. Questão cujo cenário mais digno é oferecido pela experiência da arte e que, por consequência, convoca, no âmbito do conceito, as noções de sublime/sublimação.

Philonenko vai indicar ainda, quanto ao exame schopenhaueriano do gênio, a constatação de uma espécie de "moralidade imediata". O gênio não é movido pelo interesse e, destacado da natureza e da vontade de viver, se faz atento àquilo que não é o si-mesmo. O gênio artístico, por seu turno, se ergue a partir desse mesmo desligamento dos vínculos mediados pelo interesse. O artista de gênio pratica uma arte que não serve para nada, refratária ao utilitarismo da vontade. E não é senão por essa razão, pondera Philonenko, que ele opõe ao homem vulgar e sua "regra de cálculo" uma "profundidade ética" [PHILONENKO: Op. Cit., p. 128]. O gênio, com sua arte desinteressada, não visa jamais o particular, mas o universal. Eis "um homem para a eternidade que não faz cálculos" [IBID, p. 131].

I.3 – Cenários da intuição estética: o belo e o sublime

Schopenhauer discute, em seguida, a questão da unidade da satisfação estética, seja ela causada por uma obra de arte ou pela "intuição da natureza e da vida" [IBID, p. 84]. Para o filósofo, a imagem artística, o drama e a poesia favorecem a intuição estética pois, ao contrário da efetividade, são desinteressadas em relação à vontade. Nessa medida, o conhecimento estético vincula-se diretamente a dois componentes: o conhecimento objetivo da Idéia e a consciência de si como sujeito cognoscente. Aqui é a noção de contemplação que se define mais claramente. Afirma o filósofo que

"quando uma contemplação puramente objetiva entra em cena, somos sobrelevados da torrente sem fim da cobiça e da aquisição, o conhecimento libera-se da escravidão da vontade e existe para si livremente" [IBID, p. 90].

A esse conhecimento desinteressado importam somente as representações, não os motivos (princípio de razão). Para Philonenko, é a "abstração" a tendência principal da intuição estética, pois o que é visado é alcançar a Idéia sem o peso das "ligações orgânicas" que vinculam sua expressão ao restante da realidade. Abstração que coincidiria com uma

elevação a um plano de conhecimento no bojo do qual "o princípio de razão não exerce mais sua autoridade"²⁷ [PHILONENKO, Op. Cit., p. 119].

1.3.1 - A "calma contemplação" do belo

Em seguida, Schopenhauer define o belo privilegiando, como Kant, o belo natural. Esse consiste num poderoso indutor da intuição objetiva (estética), pois engendra um estado de contemplação no qual se é indiferente aos apelos da vontade e se usufrui simplesmente da alegria do belo. Escreve o filósofo:

"Visto que em cada concepção estética – vale dizer, de reconhecimento do belo nele mesmo – o descrito estado do puro conhecimento livre da vontade é sua condição subjetiva (estado que, no entanto, nos furta a todo sofrimento inseparável do querer e da individualidade), segue-se então que precisamente essa condição subjetiva da fruição estética tem uma grande participação na alegria que o belo nos proporciona" [SCHOPENHAUER: Op. Cit., p.96].

Aqui o pleno sentido da expressão Metafísica do belo se deixa entrever. O belo parece coincidir exatamente com a liberação absoluta da representação em relação ao *pathos* da vontade. Bela é a contemplação da Idéia pura, sobrelevada em relação ao plano sensual das manifestações da vontade e ao circuito causal e espaço-temporal dos predicados da individualidade²⁸. O belo é um estado da intuição estética cuja condição coincide com a do "conhecer puro, despido e livre de todo o querer" [IBID, p. 99]. O belo advém da "distinção das formas" que veiculam as Idéias [IBID, p.103]. Para Philonenko, seja na beleza, seja na arte em geral, o ser alcança a eternidade num olhar²⁹. A consciência, desligada do universo do útil, consagra-se à pura receptividade da Idéia. Nesse percurso, em que se impõe uma negação ou desinteresse do corpo, o triunfo da Idéia é correlativo ao

²⁷ Schopenhauer, contudo, pondera a existência de uma diferença entre o conhecimento intuitivo e o pensamento abstrato. Escreve ele: "o pensamento abstrato, porém, sempre prossegue em conformidade com o princípio de razão e por esse motivo permanece prisioneiro das relações, as quais sempre encontram algum caminho para a vontade" [SCHOPENHAUER: Op. Cit., p. 100]. A intuição estética, ao contrário da abstração, é refratária aos conceitos e isenta, portanto, de seu inevitável regime de estabelecimento da causalidade.

²⁸ Philonenko sugere que a Metafísica do Belo engendra uma "teoria da liberdade". Para o autor, no plano da satisfação desinteressada, o indivíduo se desinteressa do mundo na direção de uma "liberação metafísica" [PHILONENKO: Op. Cit., p. 115].

²⁹ Não por acaso, acrescenta-se, numa comparação entre as diferentes percepções dos sentidos, Schopenhauer confere à visão "o modo de conhecimento intuitivo mais perfeito e objetivo". Cf. *Metafísica do Belo*, p. 100. Mesmo que aqui esse "olhar" reivindique ser compreendido em sentido amplo, como "claro olho cósmico", expressão da aptidão intuitiva do "puro sujeito que conhece". Ibid, p. 66.

"êxtase" em que se unem sujeito e objeto. No limite, conclui Philonenko, "o conhecimento do belo é um conhecimento ontológico" [PHILONENKO: Op. Cit., p.123].

Ainda que se possa, todavia, afirmar que o belo se dá como experiência metafísica – sua condição subjetiva é aquela cujo correlato refere-se à objetivação pura da Idéia, ou à intuição da coisa-em-si para além de toda figura fenomenal – Schopenhauer se apressa em ponderar que a "importância e distinção" [IBID, p.103] das formas engendradas pela beleza natural induzem à contemplação produzindo, no limite, as condições da intuição estética. O que significa pensar que a objetivação da Vontade engendrada pela experiência da beleza se dá num movimento em que a intuição de suas formas parece liberada de quaisquer tensões ou atravessamentos. Já o sublime, por sua vez, não se dá exatamente sob a égide da calma contemplação.

1.3.2 – A angústia do sublime

Num momento crucial da Metafísica do belo, Schopenhauer vai se consagrar à discussão acerca do sublime com base na premissa de que se trata aí de uma disposição cuja origem remonta à parte subjetiva da fruição estética e que nasce "mediante um acréscimo especial a ela" [IBID, p. 101]. Sublime é a disposição que resulta de uma "*relação hostil* com a Vontade humana em geral, tal qual ela se expõe em sua objetividade, o corpo humano" [IBID, p. 103. Grifo do autor]. Essa hostilidade, Schopenhauer a faz remontar à distinção kantiana entre um sublime dinâmico e um sublime matemático. Reitera o filósofo que é sentido como hostil a exibição de um poder ameaçador (sublime dinâmico), assim como a manifestação de objetos cuja grandeza incomensurável reduz a nada a presença do indivíduo (sublime matemático). Contudo, a disposição sublime é aquela que se eleva diante dessa relação hostil, separando o conhecimento da vontade e suas relações. Nessa medida, enquanto o belo é uma disposição que se impõe sem luta, o sublime pressupõe um conflito expreso, argumenta o filósofo, por uma "lembrança" da vontade. A disposição do sublime pressupõe, portanto, a coexistência entre a afirmação do conhecimento sobre a vontade e a presença, ainda que mnésica, das inclinações do corpo, expressões universais das inclinações da vontade.

O sublime tem de ser, portanto, não só conquistado como também mantido conscientemente. A hostilidade que permanentemente lhe assombra e, ao mesmo tempo, constitui, refere-se não à expressão da particularidade de um desejo individual. Ela é suportada, esclarece o filósofo, pela lembrança do "querer humano em geral" referido à sua fonte principal, o corpo. O que torna a definição schopenhaueriana do sublime absolutamente particular, pois que se trata de uma disposição para a pura intuição da Idéia, porém em permanente tensão com a natureza volitiva cuja supressão é sua condição mesma de possibilidade. Escreve Schopenhauer:

"O sentimento do sublime se diferencia do belo apenas por uma adição: o elevar-se para além da conhecida relação hostil do objeto contemplado com a vontade" [IBID, p. 106].

Ainda que sutil, a distinção é marcante. O sublime schopenhaueriano parece definir-se como horizonte máximo de objetivação da vontade no plano da intuição estética. Nesse, os apelos personalísticos, interessados da vontade individual cedem lugar à lembrança da corporeidade e da volição compreendidas em sua universalidade. O sentimento sublime aparece então como uma disposição apta a incorporar na apreensão da Idéia a plenitude da tensão da vontade que ali se objetiva, tomando a forma do sentimento. A "solidão plena", o "silêncio absoluto" de um cenário estático, tudo isso dá origem a "uma certa angústia ou o sentimento do sublime" [IDEM IBID]. Aqui, ainda, a angústia é o signo que confere ao sublime a indicação da lembrança da vontade, sugerindo a atmosfera de uma certa nostalgia da sensibilidade. O cenário de seu desencadeamento sugere também um desligamento das representações vinculadas à particularidade de uma volição determinada, e que cede lugar à "pureza" de um afeto cuja indeterminação imanta a apreensão da Idéia do absoluto. Para Schopenhauer, a "impressão angustiante" é a contraparte afetiva do desvanecimento dos vínculos ao "orgânico" [IBID, p, 107]. O estatuto da angústia no sentimento do sublime parece então referir-se àquele de um signo da apreensão metafísica da vontade que se faz iminente.

O mais expressivo exemplo evocado pelo filósofo em sua abordagem do sublime refere-se ao relato de uma experiência passada no sudoeste da França, nas imediações do Canal de Languedoc, que liga o Mediterrâneo e o rio Garonne. Quando as comportas do canal se abrem, aquele que se põe do outro lado do paredão se expõe "ao barulho mais

sonoro que se pode ouvir no mundo³⁰ [IBID, p. 109], do qual decorre um sentimento de aniquilamento, mas cujo contraste é fornecido justamente pela absoluta segurança da posição do espectador. É o sublime dinâmico. Ao qual se acrescentam ainda exemplos do sublime matemático. Escreve o filósofo:

"Quando nos perdemos na consideração da grandeza infinita do mundo no espaço e no tempo; quando meditamos nos séculos passados e por virem; ou também quando consideramos o céu noturno estrelado, tendo inumeráveis mundos diante dos olhos, e a incomensurabilidade do mundo no espaço e no tempo se impõe à nossa consciência, sentimo-nos reduzidos a nada, sentimo-nos como indivíduos, como corpo vivo, como fenômeno transitório da Vontade, uma gota no oceano, condenados a desaparecer, a dissolver-nos no nada" [IBID, p. 110].

A partir desses exemplos, Schopenhauer extrai o cerne de seu argumento a propósito do sublime: por um lado, não há como se furtar à sensação aniquiladora de reconhecer-se como "fenômeno efêmero da Vontade", indefeso contra a virulência da natureza e oprimido pela incomensurabilidade do real, o que insufla no espírito a consciência de sua mais absoluta finitude. Mas "eis que se eleva simultaneamente contra o fantasma de nossa nulidade" a consciência de si como eterno sujeito do conhecimento, condição necessária para o sustentáculo do mundo no plano da representação. Aqui, no momento de suspensão sincrônica da roda do tempo, a realização do infinito coincide com a intuição da Idéia. Ou, como o expressa Schopenhauer:

"A grandeza do mundo, antes intranquilizadora, repousa agora em nós. Nossa dependência dele é suprimida por sua dependência de nós. Tudo isso, contudo, não entra em cena imediatamente na reflexão, não chega à consciência como um raciocínio abstrato, mas se mostra meramente como um sentimento vivo de que, em certo sentido, somos uno com esse mundo incomensurável. Daí, em vez de sermos comprimidos por sua incomensurabilidade, seremos elevados. É a elevação sobre o próprio indivíduo, sentimento do sublime. A tarefa da filosofia é justamente tornar claro em que sentido somos uma única e mesma coisa com o mundo" [IBID, p. 111].

Nessa passagem maior do capítulo nono da Metafísica do Belo – da impressão do sublime – Schopenhauer condensa quase o essencial de sua apreensão da disposição sublime. Nesse, se faz nítida a tensão que se estabelece entre a tragicidade engendrada pela

³⁰ Talvez se pudesse ainda reconhecer nessa menção à experiência do Canal de Languedoc, e considerando-se os apontamentos de Schopenhauer acerca da angústia do sublime, uma espécie de recurso narrativo que parece indicar a presença de um sujeito que contempla, à certa distância, a própria torrente do desejo.

consciência da finitude perante o real incomensurável – momento em que a própria Vontade é reconhecida em sua incomensurabilidade – mas que contrasta com a realização, no interior do sujeito cognoscente, de sua participação no infinito do qual ele se faz o sustentáculo. O sublime parece ser então o sentimento no bojo do qual a tensão entre representação e vontade é alçada ao patamar de uma unidade. Nessa, o sujeito como representação e o mundo como vontade não mais se distinguem na eternidade da coisa-em-si. Nesse arranjo entre o finito e o infinito, próprio, como assinala Courtine, ao discurso trágico [COURTINE: 1988, p. 222], inúmeros apontamentos sobre o sublime seriam estabelecidos no transcurso do idealismo alemão.

1.3.3 – A narrativa trágica e a duplicação do sublime

Observe-se que se o estatuto schopenhaueriano do sublime resvala na quase totalidade da *Metafísica do belo*, numa versão diga-se mais reconciliadora do conceito, será, todavia, justamente a relação estabelecida pelo filósofo entre o fenômeno trágico e o sentimento do sublime aquela que permite entrever outras nuances para sua abordagem. Se, até então, a condição de sustentáculo da representação garantia ao sujeito cognoscente sua afirmação sobre a consciência trágica de sua própria finitude, afirmação essa que parece coincidir com o ânimo sublime, na *Metafísica do belo* serão os apontamentos finais sobre a narrativa trágica aqueles que permitem depreender acerca da disposição sublime uma versão menos positiva.

A tragédia enquanto arte poética visa, segundo o filósofo, dar visibilidade ao "lado terrível da vida" [SCHOPENHAUER, Op. Cit., p. 221]. Na tragédia, "o acaso e o erro aparecem como senhores do mundo" e o sofrimento humano, advindo de ambas as fontes, é tematizado em sua expressão máxima. Mas é justamente nos modos de liberação desse sofrimento que Schopenhauer enxerga no herói trágico um expoente causado pela disposição sublime. Pois se o sofrimento advém dos golpes infligidos ao herói por fenômenos da vontade inescrutáveis e devoradores, há um momento em que ele se faz capaz de transformar seu "modo de conhecimento" através de uma elevação que recebe ali o nome de *principium individuationis* [IBID, p. 222]. Tal estado coincide com a "supressão do egoísmo" e, em sua esteira, desvanece todo o impacto da causalidade sobre o indivíduo

que experimenta agora um "quietivo de todo o querer" [IDEM IBID]. Ali, o que se extingue, juntamente com todo o sofrimento é a "Vontade de vida em geral". Escreve Schopenhauer:

"o desenvolvimento da tragédia tomado em seu todo é sempre este: o caráter mais nobre, o herói, após longa luta e sofrimento, aos quais ele estava submetido na peça, agora atinge um ponto supremo de seu sofrimento, no qual bravamente renuncia aos fins que até então seguira de forma tão veemente, abdica para sempre de todos os prazeres da vida e sobrevive sem querer mais algo ou, com frequência, põe fim à sua vida, seja por mãos próprias, seja por mãos alheias, sempre brava e alegremente" [IBID, pp. 222-223].

Conforme sua argumentação anterior, a supressão do egoísmo, a destituição da soberania personalística do eu e seus modos de conhecimento submetidos ao princípio de razão, tudo isso se dá num ato de renúncia, cuja radicalidade o filósofo agora parece querer discernir. Aqui, o reconhecimento da Vontade como coisa-em-si não coincide com um ato de afirmação, mas sim de renúncia – cuja extensão não raro inclui o sacrifício da própria vida - e a pretensa disposição vital desencadeada pelo sentimento sublime parece agora ceder lugar "à negação livre da Vontade de vida" [IBID, p. 223]. Schopenhauer então assinala que a "impressão da tragédia, mais do que qualquer outra coisa, pertence propriamente ao sublime" [IDEM IBID]. Para o filósofo, o herói trágico, submetido ao mais extremo sofrimento, opera, ao cabo de sua trajetória, uma passagem do querer mais violento para a resignação daquele que alcança "uma nova visão da existência" [IDEM IBID]. Fica sugerido ainda que, justamente pela nobreza que constitui seu caráter é que o herói renuncia porventura à própria vida, num ato de teor manifestamente moral. A dignidade exigida pela disposição sublime reivindica uma renúncia ampliada à causalidade do interesse. Mas que parece arrastar em sua esteira toda a disposição vital.

Para Philonenko, todavia, Schopenhauer seria o filósofo que se manteve fiel à Kant por ter visto no sublime a consciência da disjunção entre o indivíduo e a humanidade. Mas, enquanto para Kant o horizonte da experiência do sublime desemboca na descoberta da razão prática e das faculdades morais, para Philonenko, Schopenhauer não encontrará no sentimento sublime essa "destinação ética" [PHILONENKO: Op. Cit., p. 133]. Ali onde Kant vincula o sentimento sublime à descoberta da razão prática, Schopenhauer proporia a

noção de "indiferença metafísica", expressa através da supressão momentânea do sofrimento e, no limite, do próprio desejo [IBID, p. 134].

Mas se, por um lado, é bem verdade que o exame da tragédia dá ensejo à apreensão de uma tonalidade bastante mais sombria do sentimento sublime, e da qual Philonenko parece deduzir o niilismo que sua noção de indiferença metafísica sugere, por outro lado, note-se a existência de elementos que matizam a radicalidade dessa interpretação. Em primeiro lugar, considerando que Schopenhauer não generaliza sua tese da extinção da vida como fenômeno necessariamente resultante da experiência trágica. Pois a renúncia à Vontade de vida pode ser compreendida como negação da submissão aos determinantes do princípio de razão em jogo na experiência do sublime, e não como negação da existência individual per si. Em segundo lugar, as referências ora investigadas da Metafísica do belo são explicitamente complementares àquelas do livro último de *O mundo como vontade e representação*. Schopenhauer, ao postular a noção de *principium individuationis* remete o leitor diretamente a seu texto sobre a ética³¹, como a antecipar-lhe a natureza da questão ali tratada.

Talvez ainda mais reveladora seja a importância da explicitação do caráter engendrado pelo ato de renúncia da Vontade de vida. Ato esse que parece elevar a nobreza do herói trágico ao seu limite extremo. Pois ali, a preservação da honra do herói parece diretamente implicada no caráter sublime de sua experiência. Noutro lugar, Schopenhauer iria afirmar que "não há meio mais seguro para a conservação da honra do que sermos dignos dela, ou seja, mantermo-nos fiéis nas palavras e ações à verdadeira retidão" [SCHOPENHAUER: 2003 (1828), p. 17]. Quiçá seja então essa articulação, entre a dignidade e a honra, aquela a consignar na obra do filósofo uma vinculação entre o estético e o ético. E isso na medida em que talvez o que a tragédia exponha seja justamente a passagem da finitude (a honra) à infinitude (a dignidade). E nesse caso, ao contrário do que argumenta Philonenko, o sentimento sublime coincidiria com uma manifestação estética da mais exemplar circunstância ética. A interpolação entre essas duas esferas de sua reflexão já teria sido apontada por Maria Lúcia Cacciola, que assinala:

"Embora aproxime ética e estética, o pensamento de Schopenhauer guarda a especificidade desta última, na sua metafísica do belo, e seria bem difícil dizer se,

³¹ Cf. SCHOPENHAUER, *Metafísica do Belo*, p. 222.

nele, é a ética que contamina a estética ou, ao contrário, se não é justamente a estética que contagia a ética, já que esta se funda num sentimento metafísico, a compaixão, que contraria os interesses egoístas” [CACCIOLA: Op. Cit., p. 132]

Possivelmente, ainda, o sacrifício do herói trágico exemplifique à sua maneira a referência espinozana que cinge a definição do sublime em Schopenhauer. A passagem que a morte do herói sugere, de uma existência transitória à participação no eterno (infinito), talvez se ofereça como figura da condição de possibilidade de contemplação das coisas do ponto de vista da Idéia. O que o filósofo parece aqui indicar é uma solidariedade trágica entre a extinção da Vontade de vida – cuja figura emblemática é a morte – e a realização da Vontade como coisa-em-si, ou seja, a celebração do espírito em sua manifestação suprema. O herói, ao sacrificar-se, eleva o espírito à dignidade da coisa-em-si.

Ao fim e ao cabo de sua *Metafísica do belo*, Schopenhauer deixa entrever ao menos duas vertentes de delineamento da disposição do sublime, talvez não necessariamente complementares. Uma delas referente às condições de possibilidade de uma objetivação do corpo no âmbito da representação, mas não referida à esfera do si-mesmo. Vertente marcada pela presença, ainda que vestigial, mnésica, do desejo e dos apelos do princípio de razão. A segunda proposição sobre o sublime, mais própria ao debate sobre o fenômeno trágico, toma em perspectiva as condições de possibilidade de uma intuição estética que evade o campo das representações fenomênicas e apelos causais para ser reencontrada, objetivada, na forma eterna da coisa-em-si. Aqui, a figura da morte aparece como limite à presença, ainda que vestigial, do corpo e da Vontade de vida. A primeira dessas versões é inseparável de uma certa tensão, mesmo até da angústia e da experiência de um conflito inalienável entre representação e vontade. Mesmo que, sob tal perspectiva, o filósofo aponte para o caráter elevado e reconciliador do sentimento sublime. Quanto à segunda, parece caracterizar-se melhor pelo acento colocado sobre o que se poderia designar como uma perfídia do real, aniquiladora e desvitalizante, e que culmina em aproximar o sublime da idéia de repouso ou, como Schopenhauer mesmo aponta em alguns momentos, de Nirvana.

I.4 – A negação da Vontade de vida: para além do corpo.

No parágrafo 172 dos *Parerga e Paralipômena*, e ao cabo de um breve e curioso diálogo entre o homem e o Espírito do mundo, eis que esse segundo sentencia ao primeiro:

"Deveria eu lhe dizer que o valor da vida consiste precisamente em que ela lhe ensina a não a querer?! A esta mais alta consagração, a própria vida deve prepará-lo primeiro" [SCHOPENHAUER: 1974 (1851), p. 140]. No décimo quarto capítulo da obra, dedicado à doutrina da afirmação e negação do querer viver, o filósofo reitera posições bastante contundentes acerca dos limites relativos às experiências que se dão no âmbito da representação, destacando as vicissitudes trágicas de uma existência limitada pelos determinantes do princípio de razão e livrada, conseqüentemente, ao sofrimento, à dor e às "limitações da consciência de si" [IBID, p. 136]. Nesse cenário, a "negação da vontade própria" coincidirá com "um meio psíquico de alívio" e, mais que isso, como um "veículo alegórico adequado da verdade" [IBID, p.138].

Nesse momento de sua filosofia, Schopenhauer afirmaria a "positividade da dor" à qual se opõe a "negatividade do bem-estar e da felicidade". A satisfação e a felicidade, longe de serem compreendidas como circunstâncias que se determinam empiricamente a partir da afirmação da vontade individual, muito mais coincidem com a "supressão do desejo e a eliminação de um tormento" [ÍBID, p. 122]. Nesse horizonte, a miragem da morte, expressão máxima do repouso é expressamente formulada: "a vida constitui uma tarefa a ser realizada: neste sentido *defunctus* é uma bela expressão" [IBID, p. 128. Grifo do autor]. Em sua *démarche*, Schopenhauer faz apelo à fórmula dualista do budismo, que opõe o Sansara ao Nirvana. Ao primeiro, ele o atribui às vicissitudes da individualidade comandada pelo princípio de razão, e pela causalidade do par prazer/desprazer.

Quanto ao Nirvana, Schopenhauer argumenta que para os budistas ele poderia tão somente referir-se a um "relativo nada" [IBID, p.93]. Mas, mais adiante, acrescenta que o Nirvana indica uma "claridez celeste do estado bem-aventurado, fruto de penitência, portanto por uma espécie de fatalidade que, contudo, no fundo deve ser entendida moralmente" [IBID, p. 129]. Tal observação, para os propósitos dessa investigação, é de fundamental importância. Pois se o mundo da representação (Sansara) é aquilo que se apresenta "como meio para um fim mais elevado" (Nirvana), ali mesmo o filósofo condena qualquer apreensão da finalidade da existência como dotada de significação puramente física, material ou fenomenal. Novamente, é a moralidade que ele sugere entrever-se naquilo que o empréstimo à noção de Nirvana representa em sua doutrina.

Essa mesma duplicidade parece novamente insinuar-se no parágrafo 115, quando o filósofo discute os modos de apreensão subjetiva da própria existência. A passagem, um pouco longa, merece ser transcrita integralmente:

"Existem de fato duas maneiras opostas de se tornar consciente de sua própria existência: em primeiro lugar, numa intuição empírica, como se apresenta do exterior, como um infimamente pequeno, em um mundo ilimitado conforme ao tempo e ao espaço; como um entre os milhares de milhões de seres humanos a vaguer sobre esse planeta por pouco tempo, renovando-se a cada trinta anos; em segundo, porém, afundando-se em seu próprio interior, adquirindo a consciência de que se constitui o todo no todo e o único ser efetivamente real, a se contemplar adicionalmente nos outros e no dado exterior, como num espelho. Que o primeiro modo de conhecimento apreenda apenas o fenômeno mediatizado pelo *principium individuationis*, mas que o outro forma uma apreensão imediata de si mesmo como da coisa em si, é uma doutrina em que a meu ver transparece Kant na primeira metade, em ambas, porém, o Veda" [SCHOPENHAUER: Op. Cit., p. 108].

Frente aos dois modos de apreensão da consciência de si como objetivação da vontade, são introduzidas distinções claramente remontáveis às discussões da *Metafísica do Belo*. O sublime matemático kantiano claramente se apresenta como o conceito que situa a primeira dessas experiências. Nela, contudo, entrevê-se o limite da intuição empírica e da apreensão mediatizada do fenômeno. O princípio de individuação é a referência que localiza o modo de conhecimento em jogo numa dimensão do sublime em que a referência ao corpo ainda aparece em sua expressão vestigial. A angústia e o terror da pequenez frente ao real perfazem a condição para a passagem à afirmação do sentimento sublime. Mas é no segundo modo que a dissolução do si mesmo na coisa em si se efetiva, a lembrança do corpo se dissipa, e a dimensão do sublime que se encena parece claramente tributária da referência ao Veda e, ainda que implicitamente, ao Nirvana.

Nessa passagem, a constituição da consciência de si a partir da experiência com a alteridade também é notória. A consciência, ao apreender o todo, apreende também, "como num espelho", a alteridade a partir da qual se experimenta como consciência de si. Mas, para além desse instante de reconhecimento, Schopenhauer sinaliza ainda para o despertar do sentimento moral, da intuição da coisa em si como vontade objetivada. A contemplação e o quietivo da volição condicionada cingem o perfil dessa experiência, peculiar ainda à caracterização do Nirvana. Quase sete décadas depois da redação de *Parerga...*, tal noção reapareceria na obra de Freud.

1.4.1 – Freud e o retorno ao inorgânico

Em *Além do princípio do prazer*, o texto canônico acerca da formulação da noção de pulsão de morte, Freud em certo momento argumenta contra a idéia da existência de uma "pulsão de aperfeiçoamento". Nessa passagem, ele contesta a idéia de que existiria no ser humano uma tendência intrínseca ao progresso ou evolução de suas aptidões sociais, cognitivas ou morais. Nem sequer, prossegue ele, "pode-se reconhecer a ação de semelhante pulsão no escopo da *sublimação ética*, e da qual se poderia esperar que ela se encarregasse de sua evolução na direção do super-homem" [FREUD: 2002 (1920), p. 314. Grifos nossos]. Ao contrário indica ele, é justamente decorrentes da ação do recalçamento e das restrições impostas à satisfação cabal das pulsões que se devem considerar as coisas "que têm mais valor na cultura humana" [IDEM IBID]. No âmbito da constituição do sujeito, as formações reativas e substitutivas, assim como as sublimações, são insuficientes para fazer escoar todo o apelo das satisfações pulsionais e, por essa mesma razão, a tensão remanescente no aparelho psíquico pode ser convertida no impulso vital de progresso, usualmente confundido com a idéia de pulsão de aperfeiçoamento.

Efetivamente, tal noção é descabidamente incompatível com a tese central de seu artigo, que postula, muito ao contrário, a existência de uma tendência pulsional voltada para o desligamento, para a destruição e para o retorno ao estado inorgânico. Mas, mesmo desabilitando o recurso à semelhante conceito, Freud reconhece a existência de "raros casos" de subjetividades em que tais predicados de excelência são mesmo reconhecíveis. Acerca desses, ele argumenta serem decorrentes de uma bem sucedida ação de Eros (pulsões de vida) para "reagrupar o orgânico em unidades sempre maiores" [IBID, p. 315] e cuja ação, conjugada aos "efeitos do recalçamento", produz os resultados que seriam equivocadamente atribuídos a uma pulsão de aperfeiçoamento.

Contudo, eis em jogo nessa passagem o peso da idéia de progresso. A reconciliação com as experiências vitais, com o desejo, com a civilização, eis o que é turvado pelo surgimento do conceito de pulsão de morte e seu cortejo, a repetição, o sofrimento, o desprazer, a angústia e a dor. Reconciliação que porventura Freud efetivamente ainda entrevê, mas não através do apelo a uma tendência pulsional primariamente devotada aos progressos do espírito, do discurso, da práxis intersubjetiva ou da personalidade individual.

Antes, contudo, se faz necessário sopesar aquilo que, mesmo não se definindo como a antítese da noção de progresso, Freud designa como regressão a um estado anterior.

1.4.2 – O prazer do repouso absoluto

Além do princípio do prazer é reconhecidamente um dos principais e mais contundentes escritos psicanalíticos de Freud. Impelido pelo reconhecimento do fenômeno clínico da compulsão à repetição, em *O estranho* (1919), Freud faz trabalhar a metapsicologia, numa tentativa de fornecer as coordenadas conceptuais dos fundamentos do fenômeno em questão. A investigação culmina numa redefinição dos contornos de pilares básicos da sua doutrina, sobretudo quanto aos pólos do dualismo pulsional. São ainda rediscutidos fenômenos clínicos tais como as neuroses traumáticas, as vicissitudes da transferência, o sadismo e o masoquismo. Proliferam, nesse artigo, referências tomadas de empréstimo à ciência: embriologia, fisiologia morfológica, psicofísica; às quais se alinham apontamentos de Goethe, Schiller, Schelling, Ewald Hering, Platão e, substancialmente, Schopenhauer. A citação final, do poeta babilônio Al-Hariri, - "Onde não se pode chegar voando, deve-se chegar claudicando" - alude à corporeidade, finita, e que aspira à elevação.

Na primeira seção de seu estudo, Freud reafirma seus postulados metapsicológicos acerca das definições de desprazer (aumento da excitação no aparelho anímico) e prazer (diminuição da excitação psíquica). Mas o curso de sua investigação evidenciaria a precariedade dessa equação fechneriana, da qual decorre a noção da soberania psíquica do princípio do prazer, que em sua lei de constância, empreende esforços para manter a tensão pulsional tão baixa quanto possível no aparelho anímico, ou pelo menos mantê-la constante. Aqui, vale lembrar, o argumento remonta ao *Projeto de uma psicologia* (1895). A verdade sobre a origem primeira da vida, velada ao conhecimento científico, não obseda o inventor da psicanálise, que prefere tratar daquilo que se passa a partir do momento em que uma experiência vital tem lugar na matéria até então inanimada. Um exame pormenorizado dos momentos iniciais dessa teorização evidenciaria que, desde suas origens, coexistem noções tais como a do princípio da constância - correlato econômico do dinamismo atribuível ao princípio do prazer – e princípio do zero ou da inércia neurônica.

No texto de 1895, que compreende os processos psíquicos como "estados quantitativamente determinados de partes materiais especificáveis" [FREUD: 1995 (1895), p. 9] Freud postula a noção de princípio da inércia neurônica, por meio do qual a tendência prevalente do aparelho psíquico é libertar-se das quantidades de excitação que o acometem, oriundas de vias endógenas, somáticas ou externas. Mas, uma vez sob o jugo das "necessidades da vida" - aqui pensadas no contexto de condutas de auto-preservação, que pressupõem "ações específicas" ou intervenções ativas sobre o ambiente – o indivíduo é coagido a "abandonar a tendência originária para a inércia, isto é para o nível = 0" [IBID, p. 11]. Eis o advento da função secundária, manter constante o mínimo de excitação exigida para a preservação da vida. Tais postulados são fundamentais. Escreve Freud:

"Todos os desempenhos do sistema nervoso devem ser considerados ou sob o ponto de vista da função primária ou da função secundária imposta pela necessidade da vida" [IBID, p. 11].

O fato é que, até o advento das questões colocadas pela tendência à repetição de experiências desprazerosas e/ou destrutivas, a psicanálise parecia acomodar seus postulados à soberania do princípio do prazer. Pois as formações do inconsciente – o sonho, os sintomas neuróticos, os atos falhos – eram reunidos pela constatação de responderem à exigência de diminuição da tensão psíquica sob a forma da descarga por eles engendrada. O recalçamento, ali subjacente, aparece como o mecanismo fundamental de uma retenção desprazerosa do afeto, cuja liberação se dá exatamente através de seu *retorno*, nas formações de compromisso ou do inconsciente. Mas uma vez que os indivíduos também revivem – e sob forma diversas vezes atuada, encenada – "experiências que não incluem possibilidade alguma do prazer, ou que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para moções pulsionais que desde então foram recalçadas" [FREUD: 1987 (1920), p. 34], é a tese fundamental da soberania desse princípio que responde às necessidades da vida o que é liminarmente colocado em questão.

Se por si só produz escândalo na metapsicologia a tese de um empuxo masoquista à re-atualização do desprazer ou da dor, e mesmo da aporia quantitativa que lhe é própria – tendência ao aumento progressivo da tensão psíquica – mais radical ainda esse cenário se configura ao deparar-se com a descoberta de um prazer vinculado ao repouso absoluto, indiferente a qualquer lei da constância e destinado ao inorgânico. Os guardiões da vida,

Freud escreve, foram antes os laçaios da morte. Efetivamente, os postulados fechnerianos, que pareciam responder à inteligibilidade psíquica das satisfações das necessidades da vida, iriam então esgarçar-se diante do polimorfismo da vida pulsional, cuja origem segundo Freud, apóia-se nessas mesmas necessidades, subvertendo-as. Para além do umbral das necessidades, as sendas da vontade, do desejo. Onde Freud reencontraria outros postulados, dessa vez, schopenhauerianos.

1.4.3 – Princípio do Nirvana: Freud, leitor de Schopenhauer

Os abalos sofridos pela tese da soberania do princípio do prazer seriam irreparáveis. No capítulo V de *Além do princípio do prazer*, Freud finalmente assume a clara enunciação do que designa como "atributo universal das pulsões". As pulsões tendem fundamentalmente a "restaurar um estado anterior de coisas". São elas dotadas de uma "inércia inerente à vida orgânica", voltadas para o retorno a um estado anterior à própria vida e que só pode ser mitigado sob a "pressão de forças perturbadoras externas" [FREUD: Op. Cit, p. 54]. Os organismos vivos, diversamente é verdade, respondem universalmente à tendência em retornar, por "tortuosos caminhos", à morte ou estado inanimado [IBID, p. 56]. A pulsão de morte, ora afirmada, contrapõe-se àquilo que reconfigura-se, no plano do raciocínio dualista, como arranjo entre as pulsões do eu e pulsões sexuais ou, abreviadamente, Eros. Tais forças, perturbadoras, tendem, esclarece Freud no capítulo seguinte, a "prolongar a vida", emprestando-lhe sua aparência de imortalidade.

Não sem antes afirmar a insuficiência dos dados experimentais da biologia, privados da capacidade de contradizer o reconhecimento das pulsões de morte, Freud encontra em um tratado de filosofia o suporte que lhe convém para reiterar sua polêmica proposição. Em *Parerga e Paralipomena*, Freud descobre a tese que faria uníssono com a sua própria. Para Schopenhauer também, ele escreve, "a morte é o resultado propriamente dito, e em certa medida a finalidade da vida, enquanto que a pulsão sexual é a encarnação da vontade de viver" [FREUD: 2002 (1920), p. 323]. Efetivamente o inventor da psicanálise é motivado aqui pela consonância que supõe existir entre suas posições e aquelas do filósofo, que também pareceria conceder à morte não só uma anterioridade lógica no plano dos impulsos

fundamentais, mas também uma preponderância ontológica expressa, dentre outras coisas, pela figura do repouso, da ausência de excitação, do desligamento aos apelos vitais.

Vladimir Safatle, em *A teoria das pulsões como ontologia negativa*, empreende um rastreamento da gênese do conceito freudiano de pulsão (*trieb*), nele reconhecendo certas ressonâncias "desenvolvidas a partir da tradição idealista alemã, em especial na obra de Schopenhauer" [SAFATLE : 2006b, p. 157]. No que se refere especificamente ao conceito de pulsão de morte, eis um contexto em que, considera o autor,

"a especulação freudiana flerta mais claramente com uma certa metafísica da morte, toda ela fundada, por sua vez, em uma verdadeira filosofia da natureza. Praticamente ausente na primeira teoria das pulsões, essa inflexão em direção à metafísica, em especial através de Schopenhauer (além de Platão, para a ilustração do poder unificador de Eros, e Empédocles), não deve ser vista simplesmente como um desvio de rota" [IBID, p. 164]

Tudo se passa, conclui ele, "como se Schopenhauer fornecesse para Freud uma espécie de inteligibilidade alargada do que, posteriormente, continuou se insinuando no interior da energética" [IDEM IBID]. Ainda que não a explicita, Freud manifesta, em sua leitura dos *Parerga...*, especial interesse pela questão da renúncia à Vontade de vida. A sexualidade, figura emblemática do princípio do prazer, essa é reencontrada, ao cabo de seu artigo, subordinada à pulsão de morte. Eros, tradução freudiana para os apelos da Vontade de vida, parece ali dar suporte às ligações, vínculos e realizações que, em seu conjunto, distendem e conservam a existência, a vida orgânica e anímica. Mas que também, nesse mesmo movimento, fornecem contornos à sua extinção ou mesclam-se às forças de destruição. "O organismo quer morrer, mas à sua própria maneira", escreve ele, em sóbrias linhas schopenhauerianas. Morrer à sua própria maneira poderia aqui sugerir uma particularidade narcísica e des-naturalizada da finalidade última da pulsão. Se a vida é imortalidade aparente, sua consumação parece reivindicar esses mesmos predicados. A morte passaria a ser entrevista esteticamente também, mesmo que – em si, e como quer Freud – irrepresentável. No retorno ao inorgânico parece existir, não menos, a rubrica de uma singularidade, de uma vida que ali se fez existir, e cujas marcas ainda insistem na imortalidade. A sombra do herói trágico ergue-se ao fundo desse diálogo entre filósofo e psicanalista. O repouso da morte é, parafraseando Freud, um monumento, uma obra exposta à memória. A estetização da morte do herói, à qual, como se verá, Schopenhauer também

recorrera, no parágrafo 172 de *Parerga e Paralipomena*, parece de alguma maneira fornecer a forma (a beleza) ao informe (a dignidade).

Safatle, todavia, pondera que, para Freud, a noção de pulsão de morte está ancorada numa retomada de sua antiga tese metapsicológica acerca das vicissitudes de uma energia livre, que se vê comprometida a partir da adoção da hipótese de um narcisismo, um princípio de operações no Eu que empreende ligações entre as representações investidas pela pulsão, de forma a dar-lhes certa coerência identitária. Nesse sentido, a pulsão de morte freudiana representaria nada menos do que o retorno, em sua metapsicologia "de uma reflexão sobre a natureza como espaço de manifestação de uma certa 'negatividade'" [SAFATLE : Op. Cit., p. 160]. No limite, afirma o autor, o resultado desse empreendimento faz com que, na obra freudiana, "a natureza apareça como plano positivo de doação de sentido" [IDEM IBID].

Safatle argumenta ainda que, na obra de Schopenhauer, ao contrário, a morte é aquilo que se insere no "*telos* do ciclo vital da renovação da natureza". Ou seja,

"A morte é o nome do processo que revela a natureza enquanto ciclo incessante de individuação e de anulação da individuação de configurações de forças, como se estivéssemos diante de um ciclo de pulsação entre energia livre e energia ligada. Assim, longe de ser fenômeno desprovido de sentido, negação desprovida de conceito, a morte, para Schopenhauer, é o que, em última instância, garante a natureza como pólo positivo de doação de sentido por desvelar os mecanismos de orientação da força vital" [IBID, pp. 165-166].

Liminarmente, tal argumento visa discernir o estatuto ontológico da morte na metafísica schopenhaueriana do estatuto metapsicológico da pulsão de morte freudiana. Distinção, em última instância, fundada em dois regimes conceituais diversos de concepção da natureza. Poder-se-ia dizer que, sob essa perspectiva, a morte aparece para Schopenhauer como dotada do sentido ontológico de revelar a impossibilidade de permanência ou estabilização de configurações de sentido ou individuação na natureza. "Nada há em Freud", conclui Safatle, "semelhante à afirmação teleológica da vida como ciclo incessante de destruição e reconfiguração resultante de alguma forma de princípio geral de conservação da energia". Na metapsicologia, insiste o autor, a morte se apresenta como "presença do que não se deixa absorver no interior de uma noção de natureza como pólo positivo de doação de sentido" [IBID, p. 166]. Ao fim e ao cabo, Safatle contrapõe,

diferenciando-as, o estatuto da morte na metafísica vitalista de Schopenhauer àquele, metapsicológico, e mais próximo de uma ontologia negativa.

Quanto a Schopenhauer, é importante notar que, na transição de seus apontamentos acerca do estatuto metafísico da morte para o terreno de sua incidência na reflexão ética, certos elementos de reconfiguração, de reabilitação das disposições individualizadoras perdem força, na mesma proporção em que os golpes da natureza sobre a vontade se revelam ainda mais implacáveis e devastadores. Eis o momento em que o pessimismo de Schopenhauer aflora indisfarçavelmente e que a vontade se revela "mortificada". No parágrafo 172 de *Parerga e Paralipomena*, o filósofo desenvolve o tema da extinção da vontade de viver numa atmosfera indisfarçavelmente trágica, e caracterizada por afirmações tais como : "uma vida feliz é impossível – o máximo que o homem pode atingir é um curso de vida heróico" [SCHOPENHAUER : 1974, p. 140]. E aludindo ao termo que Freud insistiria em reter à sua própria maneira, Schopenhauer conclui afirmando que a vontade mortificada pela "ingratidão do mundo, durante toda uma vida, se extingue no Nirvana" [IBID, p. 141]. Em *Além do princípio do prazer*, o recurso de cunho explicitamente schopenhaueriano a esse termo é mobilizado no texto freudiano. Reportada à psicanalista britânica Barbara Low, a noção de Princípio do Nirvana é evocada como equivalente de uma tendência da vida anímica a "abaixar, manter constante, e suprimir" [IBID, p. 329] a tensão existente no aparelho psíquico. Para Laplanche e Pontalis, todavia, essa passagem "contém a ambigüidade de considerar equivalentes a tendência para manter constante um determinado nível, e a tendência para reduzir a zero qualquer excitação" [LAPLANCHE & PONTALIS: 1991, p. 364]. Ambigüidade essa que Freud desfaria, quatro anos depois, em *O problema econômico do masoquismo*. Lá ele escreve: "o princípio de Nirvana exprime a tendência da pulsão de morte" [FREUD: 1992, p. 12], reiterando a solidariedade entre o repouso e o Nirvana. No limite, é importante asseverar que, ressalvadas as diferenças acerca do estatuto da morte em ambas as obras, o que se entrevê é o aspecto subjacente e ainda pouco explorado na tradição do comentário acerca do estatuto da idéia de natureza na metapsicologia freudiana. E progredir aqui nesse assunto é algo que excede os limites dessa pesquisa. De todo modo, conforme se poderá notar, a questão reaparece sob a rubrica dos recursos ao sublime e à sublimação. Ambos, Schopenhauer e Freud, ali não têm como se furtar em tematizar as modalidades subjetivas

de empreender, senão um tratamento, ao menos uma oposição, uma resistência aos imperativos das forças de desligamento que, em seu horizonte, nada vislumbram senão a própria extinção da vida. Fato é, ainda, que, a essa altura, as noções schopenhauerianas mobilizadas na metapsicologia sinalizam para uma insuspeitada convergência entre o debate sobre a pulsão de morte e a teoria do sublime, formulada pelo filósofo de Danzig, mas, em alguma medida, negligenciada pelo inventor da psicanálise.

1.4.4 – Pathos e Logos

A pulsão de morte freudiana, por um lado, sugere substancialmente a idéia de uma satisfação desinteressada. No ímpeto de retorno ao inorgânico, eis que a vitalidade do desejo, as flutuações do prazer e do desprazer, tudo isso é ultrapassado com vistas a um repouso permanente em cujo horizonte, arrisca-se, pode ser vislumbrada a suspensão da roda do tempo. Por outro lado, contudo, ela imanta e se enlaça às pulsões de vida, sobretudo às pulsões sexuais, conferindo-lhes particularidades perturbadoras e, com isso, se faz notar recoberta pelos interesses do princípio de razão. Mas mesmo que no âmbito fenomenal as feições da pulsão de morte se façam reconhecer, seu caráter metapsicológico fundamental não se separa da noção de repouso engendrada pela figura do Nirvana.

Mas é preciso realçar que, enquanto Schopenhauer parece em alguma medida reconhecer no Nirvana a expressão máxima do sentimento sublime – da soberania da Idéia e da objetivação plena da coisa-em-si, no âmbito de uma renúncia à vontade de vida – a posição de Freud ali é distinta. Em Schopenhauer, a renúncia ao desejo e à causalidade pulsional de Eros é levada ao limite, num movimento que ao mesmo tempo exalta a soberania do sujeito cognoscente, consciente de si e do todo. Tal renúncia é mesmo prehe de sentido moral, e dota o sentimento do sublime da complexa amálgama de conteúdos que nele se expressa. Para além do belo, uma espécie de desejo de repouso, de desconexão entre a vontade e a representação, de pura intuição da Idéia. A morte figurando o apagamento derradeiro do corpo e de suas determinações. Figurando a iluminação do Nirvana, peculiar iluminismo de Schopenhauer.

Para Freud, por sua vez, o repouso e o inorgânico efetivamente fornecem contornos para a figura da extinção do desejo. Mas ali a morte parece representar menos a negação

livre e voluntária da vontade de vida, e mais o efeito de um arranjo de forças em constante enfrentamento, vivido inconscientemente e detectável a partir de fenômenos determinados. Se existe uma atmosfera metafísica comum engendrando a incidência da morte sobre a filosofia de Schopenhauer e a metapsicologia freudiana, isso não impede, todavia, o reconhecimento de diferenças bastante notórias.

Na esteira da identificação dessas diferenças, Jacques Rancière dedica, em *O inconsciente estético*, algumas observações a respeito do tema da pulsão de morte. Para ele,

"a descoberta da pulsão de morte é também um episódio da longa confrontação – mais ou menos encoberta – de Freud com o grande tema obsessivo da época em que a psicanálise se formou: com o inconsciente da coisa em si schopenhaueriana e com as grandes ficções literárias do retorno a esse inconsciente". [RANCIÈRE: 2009 (2001), p. 73].

Para o filósofo, a pulsão de morte é o conceito por meio do qual a metapsicologia freudiana responde, para além de suas necessidades internas, à soberania do pathos sobre o logos, da qual tratam autores emblemáticos no século XIX. Nietzsche e Schopenhauer, no terreno da filosofia; Jensen, Hoffmann e Ibsen, na literatura. Para Rancière, todavia, Freud parece envidar esforços para "restabelecer, contra esse pathos, um bom encadeamento causal e uma virtude positiva do efeito de saber" [IBID, p. 70]. Ou, ainda,

"tudo se passa como se essas análises fossem meios de resistir à entropia niilista que Freud detecta e recusa nas obras do regime estético da arte, e à qual, todavia, ele dará um lugar na teorização sobre a pulsão de morte" [IBID, p. 74].

Ao que tudo indica, o pathos soberano a que Rancière se refere diria respeito, no que concerne à filosofia schopenhaueriana, à primazia da negação da Vontade de vida ou, conforme argumentado antes, a uma versão radical da experiência do sublime. Freud, por seu turno, mesmo partilhando da tese que confere a esse pathos uma primazia sobre a determinação da experiência humana – pois efetivamente a pulsão de morte é afirmada como a tendência mais fundamental da atividade anímica – responderia a ele com essas duas armas, do encadeamento causal e do efeito de saber. O que culminaria na elaboração de uma posição diferenciada. Rancière vai mesmo afirmar, conclusivamente, que

"A sublimação freudiana se opõe a essa marca do sublime, que faz triunfar um *pathos* irreduzível a todo *logos*" [IBID, pp. 75-76].

O encadeamento causal é efetivamente um protocolo constitutivo da argumentação metapsicológica, sobretudo em sua vertente clínica. A casuística freudiana não economiza esforços em fazer remontar a sintomatologia patológica dos pacientes em questão aos determinantes inconscientes derivados do Complexo de Édipo, das identificações, da submissão aos imperativos do supereu, dentre outros eixos. O que não deve ser confundido, observe-se, com uma perspectiva – a um tempo clínica e conceitual – motivada pelo recobrimento total da experiência pulsional pelas simbolizações proporcionadas pela análise, ou pela extração plena das satisfações pulsionais por vias substitutivas ou discursivas que o dispositivo clínico facultaria. O excesso pulsional é uma marca inalienável da experiência subjetiva e não há meios de um sujeito "curar-se" dele. Além disso, é necessário ponderar que o trabalho analítico não opera menos por desencadeamentos causais do que seu contrário. A fantasia neurótica, que subjaz à estrutura dos sintomas analisáveis, consiste numa trama de relações causais, sobre-determinadas, e decorrentes dos processos fundamentais de constituição do inconsciente. Nesse sentido, em diversos e cruciais momentos, a análise opera na direção contrária dos encadeamentos causais, desfazendo ligações ou denunciando a arbitrariedade em jogo em seus processos de constituição. A alienação subjetiva nas constelações imaginárias, e as conseqüentes repetições compulsivas que dela decorrem na esfera do sintoma, impõem um trabalho na esteira do qual a pulsão de morte parece ser convocada a favor do tratamento. O desligamento, que essa fonte pulsional media, entre significantes e significados entrevê liberar o sujeito frente aos arranjos discursivos implicados na determinação de seus sintomas.

Quanto ao efeito de saber, ele inegavelmente consigna uma posição freudiana, mas deve ser também convenientemente situado. Ao longo de toda a primeira tópica de sua metapsicologia, Freud retorna ao bordão de que a experiência de uma psicanálise facultaria a conscientização do material recalçado; "tornar consciente o inconsciente" era, antes da postulação da pulsão de morte, quase um lema de sua clínica. Depois de *Além do princípio do prazer*, contudo, a confiança nos poderes de sua "talking cure" é redefinida. Certo é que Freud jamais desabonaria os efeitos que seus tratamentos produzem através da

conscientização do material recalcado, e da redefinição das escolhas e arranjos libidinais que deles decorrem, reiterando a importância da produção de saber na análise, um saber acerca do inconsciente. Mas nada em sua démarche parece fazer coincidir esse saber com uma virtude positiva. Nada, na experiência clínica formulada e discutida pelo inventor da psicanálise parece abonar a idéia de que a assunção do desejo inconsciente deveria reger-se pelo desabrochar, sob quaisquer espécies, das flores da virtude. Se, por um lado, a psicanálise fundamentalmente não se separa de uma ética, disso não decorre que ela seja regida pelo ideal do sujeito auto-consciente e virtuoso.

Mas, para melhor explicitar a posição de Freud, pode-se considerar um breve apontamento por ele formulado em seu prefácio a *Adresses on Psychoanalysis*, de J. J. Putnam. Ali ele lembra que Putnam, conhecido professor de neurologia em Harvard, nutriu especial interesse pela psicanálise, e em particular pelas aproximações entre a doutrina freudiana e doutrinas éticas derivadas da filosofia. "Dotado de normas éticas elevadas e de retidão moral" [FREUD: 1991 (1921), p. 147], Putnam, contudo, "ultrapassa os limites da análise" com suas reivindicações de que a práxis analítica fosse "abertamente associada a um conjunto determinado de doutrinas éticas" [IBID, p. 148]. De forma franca, Freud posiciona-se contrariamente à submissão da "certeza relativa dos resultados da psicanálise" em relação a qualquer sistema filosófico determinado e, quanto à sua ética, observa que:

"parece mais prudente esperar, até que se tenha descoberto se uma atitude determinada em relação à vida poderia nos ser imposta, com todo o peso da necessidade, pela investigação analítica propriamente" [IBID, p. 148].

Ao que parece, Freud, sem desdenhar da importância da produção de saber alimentada por sua prática clínica e por seus vigorosos ensaios teóricos, e mesmo cioso da responsabilidade ética que os engendrava, apostava nos desdobramentos internos à sua práxis clínica e suas elaborações teóricas, ou seja, na especificidade irreduzível da psicanálise.

Por seu turno, a expressão "entropia niilista", de que se serve Rancière para consignar a posição schopenhaueriana – e da qual a obra freudiana seria antitética – não faz uníssono entre os especialistas na obra do filósofo. Para Maria Lúcia Cacciola, ainda que se possa reconhecer que, em relação à Kant, Schopenhauer cunha uma versão "radical" da noção de desinteresse, contudo,

"o desinteresse que se expressa na sua obra transmuda-se num interesse objetivo, que deve traduzir a verdade da coisa. É na estética que Schopenhauer manifesta a contrapartida do pessimismo presente no ponto de vista do mundo como vontade" [CACCIOLA: Op. Cit., p. 129].

Efetivamente, a *Metafísica do belo* consiste num esforço monumental de afirmação da arte e de seu modo próprio de conhecimento, e que relativiza o pessimismo peculiar a outros momentos de sua trajetória filosófica. Cacciola assinala ainda a necessidade de evidenciar uma leitura que

"mostre que o desinteresse em Schopenhauer não reflete apenas uma atitude niilista em face do mundo, mas tem por função principal traduzir a especificidade da arte, enquanto esta constitui uma instância 'paralela' ao mundo e suscetível de um outro tipo de abordagem" [IBID, p. 133].

Sob essa perspectiva, não deixa de ser notório como, para além das sombras da finitude e do retorno ao inorgânico, Schopenhauer e Freud são autores que dão sustentáculo ao caráter reconciliador da arte, cientes de que talvez somente no âmbito dessa "instância paralela" possa a obra humana sobreviver à sua própria transitoriedade. Razão talvez, ainda, do sofisticado tratamento que concedem, respectivamente, ao sublime e à sublimação.

A morte, no sublime schopenhaueriano, evoca a finitude do desejo, dos afetos e das disposições volitivas, alimentando o apelo a uma versão do sujeito puro, evadido da dimensão fenomenal e subordinado somente à Idéia. Freud, psicanalista, se vê compelido ao exame da pulsão de morte em suas expressões fenomenais. Nas psicopatologias, nos fenômenos de massa, nas artes. A "sublimação ética", como ele esclarece, pressupõe justamente aquilo que se ausenta da apreensão schopenhaueriana do sublime radical, a saber, a incidência do desejo, de Eros. Mesmo compreendida como fenômeno de dessexualização³², a sublimação consiste num processo de fornecer ao desejo um modo de expressão que se confunde com um modo de reconhecimento, de inserção social, de satisfação, ainda que deslocada, de sua força pulsional.

³² Depois de *Além do princípio do prazer*, a tese da des-sexualização, própria à definição da sublimação em Freud, teria que ser retomada levando em consideração a incidência da Pulsão de Morte. No contexto do segundo dualismo pulsional, o recuo de Eros que a des-sexualização indica, aponta para a desfunção pulsional sobre a qual Freud disserta em seu artigo de 1920 e que, consequentemente, coloca a questão do impacto da pulsão de morte sobre os fenômenos sublimatórios. O caráter problemático da idéia de dessexualização já foi apontado anteriormente.

Diferenças à parte, finalmente, resta ainda um aspecto notório. Na experiência do sublime, a vontade é reencontrada, objetivada na forma da idéia. Na sublimação, a reconfiguração exigida para a expressão do desejo vem reiterar a tese freudiana de que a pulsão invariavelmente se satisfaz. Ainda que submetida às imposições de adiamento e transfiguração, a observação analítica, contudo, deverá ser capaz de reencontrá-la, adiante, identificando-a sob a roupagem das manifestações estéticas, ou das disposições morais. Em ambas as obras, o tratamento do sublime e da sublimação recoloca em primeiro plano o estatuto do corpo. Pois ali mesmo onde ele parece desvanecer, insinua-se a presença das modalidades estéticas e pulsionais de seu reaparecimento.

No limite, o que se pode constatar é que, a despeito da manifesta influência da obra de Schopenhauer sobre o encaminhamento freudiano do estatuto da Pulsão de Morte – e que resulta mesmo no fato de que será mesmo esse o grupamento pulsional cujo impacto sobre a vida anímica torna-se o mais contundente – Freud não poderia subscrever, em seus propósitos clínicos, as consequências éticas de um sublime radical. Pois se o sublime radical consiste, em última instância, numa renúncia absoluta ao gozo sensível em benefício da primazia da Idéia e da virtude moral, a psicanálise, por outro lado, entrevê a difícil tarefa de formulação de uma ética do gozo, por sua vez mais subsidiária dessa outra vertente do sublime schopenhaueriano, e relativa à lembrança da Vontade. Para Freud, o acesso ao gozo não é menos decisivo, para as disposições éticas de um sujeito, do que os mecanismos pelos quais ele pode ser tratado, submetido a efeitos reguladores. Processo no curso do qual a sublimação comparece como contrapartida estética e importante elemento de tratamento das disposições pulsionais.

II – Dignidade e Desamparo : Freud, Rolland, Schiller

II.1 – a exigência da obra

Fluctuat nec mergitur. Em 1914, a publicação de *A história do movimento psicanalítico* coincide com a história de um movimento que Freud jamais cedeu, a despeito de seus custos, em renovar. O gesto de reafirmar não somente o teor de suas teses psicanalíticas, mas ainda o lugar que elas haviam conquistado no debate intelectual de seu

tempo. Da medicina e a psicologia às ciências sociais e a filosofia, o empreendimento freudiano naquele momento histórico efetivamente consolidava-se na condição de elemento indispensável no plano intertextual do debate sobre o homem. Mas não sem que seu artífice se expusesse ao crivo rigoroso e porventura difamatório que cinge a atmosfera desse debate. Assumindo o ônus de sua invenção e responsabilizando-se inteiramente por ela, Freud esclarece ao leitor sua precoce distância assumida em relação às idéias de Breuer que, ainda naquele momento, figurava como co-autor da invenção do método e da teoria analíticos. Escreve ele:

"A psicanálise é criação minha; durante dez anos fui a única pessoa que se interessou por ela, e todo o desagrado que o novo fenômeno despertou em meus contemporâneos desabou sobre a minha cabeça em forma de críticas" [FREUD: 1987 (1914), p. 16].

Havia então chegado o momento de sustentar a psicanálise diante de argumentos ainda mais complexos, pois formulados no seio de sua própria doutrina, e resultantes das primeiras dissensões, rearranjos e clivagens que, daí em diante, caracterizaria o movimento psicanalítico. Adler e Jung, os "inimigos" intra-muros de Freud, teriam suas idéias – e mesmo suas intenções – problematizados nesse seu artigo. Cada um deles, tendo a seu modo interpretado os fundamentos da metapsicologia, culminaram por formular doutrinas a ela finalmente heterogêneas ou, sob diversos aspectos, mesmo contrárias. Coincidentemente, pois, no ano de deflagração da primeira grande guerra vem a lume o ensaio de Freud, cujos parágrafos iniciais, vigorosos, reafirmam sua confiança nos resultados de sua pesquisa, e pontuam o esforço solitário, dispendioso, faustico, frente aos ataques desferidos contra suas idéias, seu procedimento clínico e, não raro, contra sua pessoa. Extraído do brasão da cidade de Paris, o aforismo em latim supracitado figura como epígrafe ao texto e sintetiza a tonalidade trágica da circunstância ali narrada. E ao cabo da qual, Freud escreveria:

"Os homens são fortes enquanto representam uma idéia forte; se enfraquecem quando se opõem a ela (...) quero expressar o desejo de que a sorte proporcione um caminho de elevação muito agradável a todos aqueles que acharam a estada no submundo da psicanálise desagradável demais para seu gosto. E possamos nós, os que ficamos, desenvolver até o fim, sem atropelos, nosso trabalho nas profundezas" [IBID, p. 82].

Vão-se os homens, permanece a idéia. Idéia perseguida e sustentada em prol da verdade que engendra, e alheia às vicissitudes do gosto, do agradável. Alheia, não menos, ao *pathos* da glória e do reconhecimento. A exigência da obra, soberana, impõe a seu criador um paradoxo cuja dedução advém de suas próprias palavras. A psicanálise teria a aprender – e quiçá a ensinar – como flutuar nas profundezas.

II.2 – O “sentimento oceânico” : metapsicologia do irrepresentável

Felizmente, também o desenvolvimento da psicanálise foi tributário de objeções e ponderações a ela dirigidas por homens de envergadura. Cientistas como Albert Einstein, ou um clínico e pesquisador do quilate de Eugène Bleuler, tais foram os indivíduos que debateram com Freud sobre os fundamentos da experiência humana, de suas vicissitudes pulsionais, das formações psicopatológicas e dos destinos da subjetividade e da cultura. No campo das ciências humanas e da arte, não menos, interessaram-se pela psicanálise personalidades tais como Stefan Zweig, Gustav Mahler, Salvador Dali, Arthur Schnitzler, James Putnam, Thomas Mann. A polifonia em jogo em cada experiência com seus interlocutores ali motivou revisões, aperfeiçoamentos, mudanças na psicanálise. E também esclarecimentos e explicitações de suas teses fundamentais. Um dentre eles apenas, todavia, pôde ostentar a honra de ter sido o autor de uma proposição que daria a Freud o mote para a redação de um dos mais célebres escritos de sua vida, *O mal-estar na cultura*. A enigmática figura do *sentimento oceânico*, discutida no capítulo primeiro da obra, é o apogeu de um diálogo com o músico e intelectual francês Romain Rolland – como se pode atestar numa carta de felicitações de aniversário - seu “inesquecível amigo”, autor de *O triunfo da razão* (1899), e afavelmente apelidado de “apóstolo do amor da humanidade”.

As primeiras frases de *O mal-estar na cultura* consistem não somente numa homenagem pessoal ao amigo³³, mas também no primeiro de uma série de apontamentos éticos, sugestivo da *démarche* que se seguiria. Escreve Freud:

³³ Na correspondência entre Rolland e Stefan Zweig, esse último elogia *O mal-estar na cultura* como sendo o “melhor ensaio filosófico” de Freud. Em resposta, datada de 30 de dezembro de 1929, Rolland escreve: “você não suspeita certamente que é a mim que *O mal-estar na cultura* deve seu nascimento. O amigo mencionado nas duas primeiras páginas, aquele que lhe falou do “sentimento oceânico”, sou eu”. [APUD FREUD: Op. Cit., p. 247]. Em julho do mesmo ano, Freud escreveria a Rolland afirmando-lhe que suas observações sobre

"Não se pode defender-se da impressão que os humanos comumente medidos por falsos critérios, aspirando possuírem por si mesmos e nos outros admirando poder, sucesso e riqueza, mais subestimam os verdadeiros valores da vida. E, contudo, com um julgamento de uma ordem tão geral, corre-se o risco de esquecer a confusão do mundo humano e de sua vida anímica. Existem certos homens para os quais a veneração de seus contemporâneos não é recusada, mesmo que sua grandeza repouse sobre qualidades e realizações que são efetivamente estranhas aos objetivos e aos ideais da massa. Admita-se livremente que não existem, todavia, senão uma minoria para reconhecer esses grandes homens, enquanto que a grande maioria não quer saber nada disso. Mas as coisas não poderiam ser assim tão simples, estando dadas discordâncias entre o pensamento e a ação dos humanos, e a polifonia de suas moções de desejo. Um desses distintos homens se declara, em suas cartas, meu amigo" [FREUD: 1994 (1930), p. 249].

Três anos antes, Freud havia presenteado Rolland com um exemplar de *O futuro de uma ilusão*. O pensador francês, que pareceu concordar com os determinantes metapsicológicos formulados para dar conta da experiência religiosa lhe censura, contudo, não ter considerado "a fonte verdadeira da religião" [IDEM IBID], que remontaria à particularidade de um sentimento.

Freud esclarece a tese do amigo, afirmando que o sentimento oceânico coincide com a sensação de "eternidade" [IBID, p. 249, entre aspas no original], e de algo "sem fronteira, sem limites". Ou ainda, "sentimento de uma ligação indissolúvel, de um pertencimento à totalidade do mundo exterior" [IBID, p. 250]. Para Rolland, esclarece ainda Freud, o sentimento oceânico é "puramente subjetivo" e independente de toda crença determinada na particularidade de um discurso ou sistema religioso. Freud, que afirma não descobrir em si mesmo tal sentimento, procura investigar o "conteúdo de representação" que o caracterizaria. A primeira de suas observações, que lhe foi suscitada por uma reminiscência poética, liga o sentimento oceânico à sensibilidade "do herói como consolo diante de uma morte que ele livremente escolheu" [IDEM IBID]. Aqui Freud iria deparar-se – inconfessada ou inadvertidamente – com a atmosfera do sublime, particularmente em sua versão mais radical. Mesmo que, como pondera Bernard Baas, o sublime jamais tenha sido explicitamente tematizado em sua obra [BAAS: 1992, p. 178].

O sentimento oceânico é contestado ainda, e de forma imediata, em sua pretensa natureza primária. Ao contrário, Freud nele enxerga apenas a "tonalidade sentimental" ou o

o sentimento oceânico, recebidas dois anos antes, motivaram um esforço de elaboração, cujo resultado viria a lume no início do ano seguinte [IBID, p. 246].

caráter de uma "visão intelectual". Efetivamente, seria somente como sucedâneo da apreensão representativa ou ideativa dessa peculiar forma de enlaçamento do sujeito com o todo da realidade que lhe é exterior que o sentimento oceânico existiria. Sua deflagração, Freud a faz remontar a um argumento central, ao qual mais de um exemplo vem se articular.

É observada então uma premissa metapsicológica que concebe o sentimento de unidade autônoma do eu como uma imprecisa intuição a propósito do desenvolvimento anímico, aí consideradas, sobretudo, suas relações complexas com o isso, instância pulsional da atividade inconsciente. A clivagem psíquica é afirmada e a unidade do eu comparada a uma "fachada" [IBID, p. 251] que dissimula sua submissão aos apelos de satisfação do isso. Em sua extremidade oposta, voltada para o mundo externo, o eu parece ainda mais apto a ostentar "linhas de fronteira claras e estabelecidas". Mas a realidade é que "o sentimento do eu é ele mesmo submetido a perturbações e as fronteiras do eu não são estáveis" [IBID, p. 252]. De forma resumida, Freud discute a gênese psíquica do eu, mas reiterando, todavia, a manifestação de uma indissociabilidade originária entre o eu e mundo exterior no plano das sensações e vivências infantis. Das experiências de dor e satisfação, vividas preponderantemente na tenra infância junto à mãe, advém a percepção do seio materno como um objeto exterior, um "fora" (do eu), escreve Freud, e que não é "trazido para o campo fenomenal senão por uma ação particular" [IDEM IBID], o grito e o choro, signos de um apelo à alteridade. Uma vez consignada essa marca fundamental que, pela via do recalque originário, conecta a moção de desejo – o movimento de restabelecimento de uma satisfação originária – aos objetos de satisfação, passa o aparelho psíquico a responder às exigências do princípio do prazer.

Tudo se passa então como se "de uma certa maneira o eu se destaca do mundo exterior". Mas esse evento é secundário no âmbito da gênese da constituição subjetiva. Escreve Freud:

"na origem o eu contém tudo, ulteriormente ele separa de si um mundo exterior. Nosso atual sentimento do eu não é, portanto, senão um resto encolhido de um sentimento muito mais largamente abrangente, e mesmo... abarcando tudo, sentimento que correspondeu à uma ligação íntima do eu com o mundo ao redor" [IBID, p. 253].

A complexidade da psicogênese do eu exigiria mobilizar aqui uma série de proposições, argumentos e conceitos que, substancialmente, excedem os limites dessa investigação. Por hora é suficiente indicar como Freud constrói seu argumento de modo a sugerir que os "conteúdos de representação" ligados à ausência de fronteiras do eu e mesmo de seu sentimento de "ligação com o Todo" – peculiares ainda ao sentimento oceânico – teriam sua origem nas vivências infantis mais emblemáticas, das quais permanecem traços de memória fortemente investidos pulsionalmente. Acerca desse ponto, é ainda Bernard Baas quem observa que, tendo estado tão próximo do tema do sublime, Freud aqui "não faz nenhuma referência ao conceito de sublimação", preferindo reportar o sentimento oceânico aos modos de "sobrevivência do eu-primitivo-indiferenciado" [BAAS: Op. Cit., p. 179]. Dentre esses modos, Freud destaca o estado amoroso, na esteira do qual se faz freqüente entre seus protagonistas afirmarem que "eu e você não fazemos, senão, um", comportando-se efetivamente assim. "Ao complemento do estado amoroso, a fronteira entre eu e objeto ameaça se apagar" [FREUD: Op. Cit., p. 251]. Essa observação, todavia, não é desenvolvida no curso subsequente de sua argumentação. Cumpre a ela retornar oportunamente.

Numa vertente mais darwiniana de sua argumentação, Freud pondera a existência, na natureza, de espécimes ancestrais que sobrevivem às eras e convivem ainda com seus descendentes filogenéticos. No domínio da vida psíquica, essa tese é radicalizada no sentido de afirmar a "conservação do primitivo ao lado disso que dele provém por transformação" [IBID, p. 254]. A partir da teoria do recalçamento, efetivamente, a noção de esquecimento não é mais pensável como dedutível da destruição ou apagamento dos traços mnésicos mais remotos. Ao contrário, insiste Freud:

"na vida da alma nada disso que foi uma vez formado pode desaparecer, tudo se encontra conservado de uma maneira ou de outra e pode, em circunstâncias apropriadas, por exemplo, por uma regressão levada suficientemente longe, ser trazido a lume" [IDEM IBID].

Aqui a discussão se desvia do tema relativo ao estatuto metapsicológico do Eu na direção dos fundamentos do inconsciente. O recurso de que Freud lança mão para justificar sua tese é de uma engenhosidade digna de nota. Pois consiste no famoso exemplo do "desenvolvimento da Cidade eterna" [IBID, p. 254]. Um observador, dotado da propriedade

de "mudar a direção de seu olhar" poderia contemplar as diferentes etapas histórico-arquitetônicas da capital italiana, distinguindo as edificações não mais existentes juntamente com aquelas, atuais, erguidas exatamente nos mesmos lugares. Ou tornando-se capaz de identificar, sem contradição e numa espécie de superposição holográfica de texturas materiais ao olhar, as diferentes características dos grandes monumentos arquitetônicos em diferentes fases de suas caracterizações. Escreve ele:

"Façamos agora a hipótese fantástica de que Roma não é um lugar de habitações humanas, mas um ser psíquico, que tem um passado longo e rico em substância e no qual, portanto, nada disso que foi uma vez produzido desapareceu, no qual, ao lado da última fase de desenvolvimento, subsistem ainda igualmente todas as fases anteriores" [FREUD: Op. Cit., p. 255].

Esse procedimento, que parece suspender a roda do tempo, aprisionando na sincronia fotográfica do olhar toda a materialidade de séculos de história arquitetônica, reverbera com a conhecida proposição de 1910, do artigo metapsicológico *O inconsciente*. Nesse, Freud reafirma sua convicção de que "os processos do sistema *Ics* são atemporais, ou seja, não são ordenados temporalmente, não se vêem modificados pelo tempo que transcorre, e não têm absolutamente nenhuma relação com o tempo" [FREUD: 1994 (1910), p. 228]. Aqui, em 1930, a atemporalidade do inconsciente seria mobilizada como fundamento metapsicológico para o curioso sentimento de eternidade de Rolland, ora discutido. Freud conclui essa passagem reiterando que

"uma tal conservação de todos os estados preliminares, ao lado da configuração final, não é possível senão no anímico, e nós não estamos em condição de visualizar essa eventualidade" [FREUD: 1994 (1930), p. 257].

À sua "fantasia" romana, Freud destaca incidentalmente que ela conduz ao "irrepresentável" [IBID, p. 256], ou mesmo ao absurdo, o que a passagem acima efetivamente reitera. A questão então designada refere-se à impossibilidade de distinguir uma forma empírica qualquer que corresponda ao arranjo representacional em jogo na teoria do aparelho psíquico³⁴. Assim como, presumivelmente, o predicado de ser

³⁴ Poder-se-ia indicar, contudo, que no estágio atual de desenvolvimento da ciência, particularmente no campo da computação gráfica, existem programas que visam exatamente a materialização concreta de cenas análogas àquela descrita por Freud. No campo da arquitetura digital, sofisticados programas de modelagem 3D,

irrepresentável também deva ser estendido ao sentimento que decorre desses conteúdos de representação, nomeadamente, ao sentimento oceânico.

Note-se que o fato de Freud aqui deparar-se com algo que concerne aos limites da representação traduz-se, em primeiro lugar, pela impossibilidade de figurar satisfatoriamente, senão a impressionante capacidade do inconsciente de reter traços mnésicos, principalmente as modalidades de retorno do material peculiar a esse sistema, seja sob a forma da consciência, do discurso ou mesmo das ditas formações do inconsciente. Essas últimas, sobretudo, serão aquelas a se revelarem dotadas de possibilidades expressivas complexas e sofisticadas, no bojo das quais se atualizam, num só e mesmo fenômeno, inumeráveis cadeias associativas de pensamento e matizes afetivas variadas. Mas não será a nenhuma das modalidades próprias às formações do inconsciente que Freud iria fazer remontar o sentimento oceânico. Ele insistiria na tese de que essa tonalidade sentimental deveria ter sua origem mesmo ligada "a uma fase precoce do desenvolvimento do eu", acrescentando tratar-se de um movimento anímico que "aspira à reinstauração do narcisismo ilimitado" [IBID, p. 258].

O aspecto teórico referente à tese de um narcisismo pleno originário ou "narcisismo primário" é complexa e controversa. Em sua formulação definitiva, estabelecida em *O eu e o isso*, Freud ainda insistiria na idéia de que a instância egóica é precocemente investida pela libido proveniente do isso, mesmo que nessa etapa de seu desenvolvimento as pulsões do isso invistam concomitantemente o mundo externo. Apoiado por suas formulações acerca do desenvolvimento psicosssexual infantil, ele insiste ainda em reter a tese de uma indiferenciação Eu/Mundo (Outro) originária, na qual o hiper-investimento narcísico do Eu não é estranho a seu "desamparo" e sua dependência em relação às ações específicas realizadas pelo Outro, privilegiadamente, a mãe. Nesse contexto, o sentimento oceânico lhe parece o correlato, no nível do afeto, de uma incapacidade constitutiva da instância egóica em autenticar, nos seus primórdios, quaisquer sensações como próprias assimilando, pois, indistintamente, todas as excitações endógenas e interferências externas como se fossem equivalentes.

Mas convém notar, todavia, que o movimento de retorno ao eu de todo o interesse devotado ao mundo externo, ocorrido tardiamente, possivelmente não coincidiria com um estado de indiferenciação, mas talvez com um apelo de separação, ou de refúgio narcísico frente às ameaças externas. Pois uma vez estabelecida a clivagem psíquica – cujo apogeu não é menos precoce, pois remonta às vivências edípicas – não parece ser mais possível, salvo em condições patológicas, restaurar um estado de indiferenciação anímica originário. Freud mesmo parece notar o risco dessa contradição, quando admite que o sentimento oceânico talvez não seja “um simples prolongamento da vida infantil, mas é conservado duravelmente do fato da angústia diante da soberania do destino” [IBID, p. 258].

A essa altura, o que se faz notório é o embaraço freudiano diante da questão colocada por Rolland. O mínimo que se pode atestar refere-se à adoção de uma solução-tampão para um problema efetivamente complexo. Freud parece preferir adotar a problemática tese do retorno à indiferenciação originária do eu, ali onde poderia reconhecer e discutir a complexidade em jogo no âmbito da representabilidade da vida anímica. Com efeito, o sentimento oceânico pode ser argüido, ao contrário do que dele tenta fazer Freud, como a afecção que noticia a potencialidade expressiva do inconsciente, no momento em que esta parece onerar o entendimento com uma plêiade de elementos para os quais nenhum arranjo ideativo, nenhuma proposição discursiva ou nenhuma formação imagética mostrar-se-ia apta a representar. Por essa mesma razão, a alegoria romana de Freud parece aqui funcionar melhor que seus argumentos, pois nela se deixam entrever a multiplicidade de elementos imaginários e simbólicos, a contradição que resulta daquilo que excede as modalidades lógicas de apreensão sensorial e representativa, o anacronismo peculiar à vida anímica humana e, quem sabe, mesmo a aspiração dessa apreensão sublime da Cidade Eterna, essa Roma que, em diversos momentos de sua biografia, Freud considerara tão intangível.

Sem aludir objetivamente à sublimação como recurso para fornecer tratamento conceitual ao problema colocado pela natureza do sentimento oceânico, Freud, como se viu, apela para o problemático argumento da regressão à indiferenciação narcísica originária. Ao mesmo tempo, entretanto, em que aponta, alegoricamente, para a potencialidade expressiva do inconsciente. Nesse cenário, observe-se, o recurso à sublimação teria sido efetivamente oportuno, pois ao invés de propor a idéia de uma

regressão narcísica da libido – correlativa a um empobrecimento das disposições do aparelho psíquico em representar sua dinâmica própria – poder-se-ia supor a existência de um movimento na direção contrária, e caracterizado por uma descarga em bloco dos conteúdos inconscientes em seus apelos de satisfação pulsional e inscrição psíquica. O "sentimento oceânico" poderia então ser facilmente reportado à sublimação, e compreendido como efeito da irrepresentabilidade em jogo na dinâmica psíquica. Freud, ao postular que a sublimação é um procedimento de tratamento da experiência pulsional que opera contornando o recalque, franqueia o caminho para a dedução de que os conteúdos inconscientes, cuja figurabilidade não obedece aos princípios lógicos das representações conscientes – fundamentalmente a ordenação temporal e o princípio de não-contradição – saturam as disposições imagéticas e discursivas do aparelho anímico a um tal ponto que seu "conteúdo ideacional" só se faz apreender no âmbito do sentimento, da afecção que sinaliza a experiência de uma totalidade indiferenciada. O caráter absurdo e irrepresentável que Freud mesmo atribui à sua alegoria de Roma parece remontar, portanto, a um procedimento sublimatório levado ao extremo. Um processo que, solapando a permeabilidade seletiva do recalque e a coerência identificatória do eu, defronta o sujeito com aquilo que há de irreduzível em sua experiência pulsional, com o que nela não se deixa apreender imaginariamente ou discursivamente, e que somente o sentimento parece capaz de traduzir.

Note-se que se, sob esse aspecto, a alegoria freudiana dialoga com aquelas que se pode encontrar na *Analítica do sublime* kantiana, ou na *Metafísica do Belo* de Schopenhauer, fato é que em nenhum desses dois textos as imagens evocadas são tão complexas e tão explicitamente desafiadoras das formas conhecidas de figuração do real como aquela que Freud nos dá a conhecer em seu emblemático artigo de 1930. O que Freud concebe ali como imagem ultrapassa largamente quaisquer esforços miméticos e, no âmbito da pintura de seu tempo, talvez encontrasse alguma contrapartida na fase "quadrata" de Metzinger, ou mesmo em Duchamp, de quem o famoso *Nu descendo a escada* parece conservar a ambição de materializar sob a forma do instante, o inapreensível devir temporal de um movimento.

Não menos que o resultado de seu devaneio a propósito do inconsciente, também as duas breves observações incidentais de Freud já mencionadas ganham relevo aqui: a de que o sentimento oceânico parece esboçar o consolo do herói prestes a abandonar a vida; e, o

que é quase a mesma coisa, a de que tal afecção possa indicar a incidência da angústia do desamparo frente à incognoscibilidade do destino. Ambas as idéias são absolutamente compatíveis com as proposições em questão na estética idealista do sublime, mesmo que aqui a ele não se refiram e nem se façam esboçar a partir de um pensamento determinado a propósito do conceito.

II.3– Rumores do sublime na metapsicologia

Observações dessa natureza, escassas na literatura psicanalítica, Bernard Baas as formula em seu *O desejo puro*. Tendo sido ele um dos pioneiros no tratamento conceitual das ressonâncias filosóficas do debate entre Freud e Romain Rolland, não se furta à sua análise essa passagem inicial do *Mal-estar na cultura*. Escreve Baas:

" Ora, as determinações pelas quais Freud, nessa passagem, presta conta da origem do 'sentimento oceânico' são efetivamente análogas à alguns dos motivos essenciais que compõem a definição kantiana do sublime" [BAAS: Op. Cit., p. 180].

A grandeza ilimitada, a noção de totalidade, tais são as evidências de uma incidência "incontestável" da noção kantiana do sublime matemático, atesta Baas, assim como a dificuldade que Freud confessa, ao cabo da primeira seção de seu texto, em "trabalhar sobre essas grandezas tão dificilmente cognoscíveis" [FREUD: Op. Cit., p. 258]. A despeito dessa nítida aproximação, Baas conclui que o mal-estar de Freud em discutir tais assuntos resulta no

"encontro faltoso da sublimação e do sublime. O sublime, que estava aqui tão próximo, permanecerá finalmente ignorado como tal por Freud" [BAAS: Op. Cit., p. 180].

Notória ainda é, no tratamento freudiano do tema do sentimento oceânico, a combinação de motivos éticos e estéticos. Nunca é demais lembrar que o pano de fundo da discussão em questão referia-se à posição do religioso, ou do "crente" como preferia Freud. Posição essa duramente atacada em seu *O futuro de uma ilusão*, para além dos esforços de discernir-lhe os fundamentos metapsicológicos. No bojo desse debate, o ateísmo de Freud

parecia mesmo responder a uma exigência ética, solidária do repúdio às idealizações alienantes que Freud empreendeu no texto de 1927, em sua crítica do cristianismo. A alegoria de Roma, por seu turno, parece recuperar pela via estética a interpretação psicanalítica do ilimitado e do eterno. Nela, a transcendência que as engendra no âmbito do discurso religioso é substituída pela polissemia do inconsciente e, sobretudo, por suas leis. Aqui, o caráter subjetivo do sentimento oceânico já intuído por Rolland parece levado às suas últimas conseqüências. A afecção do eterno, da união com o irrepresentável é solidária da existência *per se* do inconsciente, e parece tão simplesmente resultar de suas propriedades constitutivas e de suas demandas de expressão. Levada ao limite, a cena freudiana da ocupação de Roma por todas as camadas de sua história culminaria em algo análogo ao *Quadrado negro sobre fundo branco*, de Malevich, onde a saturação dos elementos miméticos é absoluta, e consiste na contrapartida irrepresentável de sua figuração sem limites. Esse ponto será retomado mais adiante nesse capítulo.

Já ao cabo da discussão, entretanto, Freud faz menção à experiência de um amigo, praticante de yoga, e que por meio dessa e também da meditação dizia-se capaz de "despertar em si sensações efetivamente novas e sentimentos de universalidade, que ele queria conceber como regressões a estados imemoriais e, desde muito tempo, recobertos da vida da alma" [FREUD: Op. Cit., pp. 258-259]. Essa experiência "mística" é de difícil apreensão, pondera Freud, possivelmente referida às particularidades dos estados de "transe e de êxtase" [IDEM IBID]. Aqui, duas impressões distintas e igualmente impactantes recobrem essa menção. A primeira delas tenderia a aproximar essa experiência de um aspecto do sublime schopenhaueriano, particularmente quanto à importância do Nirvana na definição de seus contornos. A outra, por seu turno, parece trazer à tona algo próximo da definição jungiana do inconsciente coletivo que, a despeito de jamais ter obtido endosso por parte de Freud, consiste num dos pilares básicos da *Psicologia Analítica*. Escreve Jung:

"O inconsciente coletivo, porém, contém o tempo pré-infantil, isto é, o resto da vida dos antepassados. As imagens das recordações do inconsciente coletivo são imagens não preenchidas, por serem formas não vividas pessoalmente pelo indivíduo. Quando, porém, a regressão da energia psíquica ultrapassa o próprio tempo da primeira infância, penetrando nas pegadas ou na herança da vida ancestral, aí despertam os quadros mitológicos: os arquétipos" [JUNG: 1987 (1916), p. 69].

Quanto a Jung, a crítica de Freud acerca de sua conceptualização do inconsciente é sumária e categórica. Por um lado, as influências de uma herança filogenética sobre a determinação da psique individual é algo que ele jamais deixou de admitir, como pode ser atestado pela leitura de *Além do princípio do prazer*. Mas a exigência de coerência e rigor científicos imposta por sua metapsicologia era manifestamente incompatível com as especulações de Jung a propósito do assunto, e mesmo diversa do método jungiano de promover a fusão de conceitos psicanalíticos com elementos oriundos de uma pesquisa sobre o simbolismo das religiões e doutrinas místicas, sobretudo orientais. Freud, ao contrário reafirma o caráter "individual", subjetivo e ontogenético do inconsciente. As determinações ali atestáveis pelas revelações oriundas de uma história individual, essas sim, poderiam ser verificadas pelo procedimento analítico e submetidas ao ordenamento metapsicológico. No limite, as provas acerca das possíveis influências filogenéticas sobre a vida psíquica humana, Freud somente indicava que elas poderiam advir do progresso da ciência, e das ciências naturais em particular, como a química ou a biologia.

Acerca desse segundo aspecto, que parece entrever-se num entrecruzamento da experiência mística com o tema schopenhaueriano do Nirvana, Freud não reserva a ela ali nenhum desdobramento suplementar. Se a noção de Nirvana havia já encontrado seu lugar no âmbito da doutrina metapsicológica e das elaborações acerca das pulsões de morte, seu caráter experiencial propriamente, ou a natureza mística da vivência no bojo da qual ela teria lugar não encontram – ao contrário do que se passa com Jung, por exemplo – nenhuma ressonância no âmbito das preocupações teóricas de Freud³⁵. Aqui, nesse momento de seu *Mal-estar na cultura*, Freud suspenderia sua investigação sobre a natureza do sentimento oceânico, ocupando-se de retomar a investigação metapsicológica do sentimento religioso, a partir das premissas de seu artigo de 1927, *O futuro de uma ilusão*. Não sem antes tomar de empréstimo ao *Mergulhador* de Schiller, a frase que parece resumir sua posição diante do assunto tratado, demarcando-a daquilo que ele parece considerar um indesejável mergulho nas searas extra-científicas da especulação teórica e da experiência mística: "que se regozije aquele que respira no alto, na rósea luz" [FREUD: Op. Cit., p. 259].

³⁵ Na segunda seção do *Mal-estar na cultura*, Freud faz novamente breve menção ao tema ao sugerir que os praticantes da yoga e signatários da "sabedoria oriental" se consagram a uma forma de "defesa contra o sofrimento" que consiste em "levar à morte as pulsões". Esse abandono de toda a atividade coincide, todavia, com o "sacrifício da vida" pelo qual se pretende alcançar a "felicidade do repouso". A psicanálise, contudo, afirma ele, satisfaz-se com "objetivos mais moderados" [FREUD: Op. Cit., pp. 265-266].

Freud já havia se referenciado no texto de Schiller algumas vezes, em momentos importantes de sua obra. Tais referências, quase integralmente derivadas da obra poética e literária do professor de filosofia de Iena, proliferam na *Interpretação dos Sonhos* (1900) e em seu resumo, *Sobre os sonhos* (1901), reaparecem nas *Conferências Introdutórias sobre a psicanálise* (1916) e em *O estranho* (1919). As duas passagens indubitavelmente mais emblemáticas aparecem, uma delas, nas primeiras linhas de *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1911) – por meio da qual Freud sutilmente atribui a Leonardo o predicado "sublime" (Erhabene) – e, aqui, no *Mal-estar na cultura*.

O verso extraído por Freud, de uma balada de 1797, aparece no início de uma estrofe cujo conteúdo pode auxiliar no esclarecimento de seu empréstimo:

"que se regozije aquele que respira no alto, na rósea luz
Porque abaixo, é o terrível,
e o homem não deve tentar os deuses
nem jamais, em tempo algum, desejar ver
o que eles se dignam em cobrir de noite e de terror" [APUD FREUD: Op. Cit., p. 259].

Aqui, a não adesão de Freud, manifestamente pelo menos, aos avatares do sentimento oceânico recolhe dos versos de Schiller o lema de sua formulação. Mesmo que, conforme se pôde observar, diversos sejam os elementos explicitamente apresentados em seu texto, e que sugerem um flerte de sua teoria com a metafísica do sublime engendrada pelo contexto do debate com Romain Rolland. O que torna a menção a Schiller, com a qual Freud parece ensinar sintetizar sua posição, ainda mais instigante. Johann Friedrich von Schiller (1759-1805) é o autor de inúmeras e importantes páginas sobre o sentimento do sublime, cuja retomada revela novos e importantes elementos para o esclarecimento da posição de Freud à respeito. Não se pode deixar de notar aqui certa astúcia argumentativa do inventor da psicanálise no momento em que, convenientemente, alia-se àqueles que se regozijam da rósea luz. Mas que não elide o fascínio que diversos outros momentos de sua escrita revelam a propósito do que se esgueira, sob o véu da noite e do terror, para além do alcance do farol de sua metapsicologia. E que torna visível ainda a sideração promovida sobre a obra freudiana pela natureza intrinsecamente trágica das oposições entre os homens e os deuses.

II.4 – Para além da comunhão com o Todo : o esteio da cultura estética

Conforme pôde ser observado no tratamento schopenhaueriano da questão do sublime, a experiência do trágico consiste num manancial de elementos próprios para o debate acerca da natureza e configurações desse sentimento. No caso de Schiller, o cenário não é diferente, pois, como observa Anatol Rosenfeld:

"A função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o supra-sensível ou de modo visível o invisível; representar, portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral" [APUD SCHILLER: 1991, p. 10].

No pensamento de Schiller o plano da moralidade ganharia uma relevância explícita na relação com o sublime, de forma possivelmente ainda mais contundente do que aquela que se entrevê na *Analítica do sublime* ou na *Metafísica do belo*. Sua trajetória intelectual, desdobrada nas fronteiras entre a filosofia e as artes, parece culminar com os esforços de elucidação daquilo que o autor designaria como a *educação estética*. Essa se define, como esclarece Ricardo Barbosa, a partir das formulações de Schiller que culminam em apontar como "os costumes estéticos adquirem uma utilidade positiva quando vêm em socorro ao apelo da razão contra as ameaças dos impulsos naturais" [BARBOSA: 2005, p. 235]. De fato, o texto schilleriano é marcadamente eivado de apontamentos sócio-antropológicos, a partir dos quais seu autor parece diagnosticar os impasses no curso da experiência da liberdade humana, e em relação aos quais ele discute a incidência da educação estética e seus efeitos. Barbosa assinala ainda, quanto a isso, que

"os costumes estéticos seriam, então, moralmente úteis de um duplo modo: *indiretamente*, enquanto promovem a legalidade, pois nesse caso, estamos diante de ações cujo fundamento de determinação é sensível, embora exibam uma similaridade à moral; *diretamente*, enquanto se trata de ações conformes à moral tanto na forma quanto no conteúdo, pois, nesse caso, a determinação da vontade não se dá ao preço dos recalques das inclinações, mas à base da aliança – promovida pelo gosto – entre a razão e a sensibilidade" [IBID, p. 237. Grifos do autor].

A ação direta dos costumes estéticos sinaliza para um primeiro elemento de ressonância entre as *démarches* de Schiller e Freud. Pois aqui, como aponta Barbosa, a mediação que o gosto estético seria capaz de empreender no âmbito da conexão entre razão

e sensibilidade seria claramente uma via alternativa aos "recalques das inclinações" que se dão, por exemplo, no plano da sujeição ao discurso religioso. Nesse, ao que tudo indica, é a legalidade que prevalece, ou seja, a observância das regras morais desconectada, contudo, do assentimento à lei moral e fundada, portanto, na regulação da vontade por algo que se produz ali mesmo, na ordem sensível. Ao admitir a possibilidade de uma via sublimatória para a expressão da vontade, sugerida pela aptidão estética em aliar a razão e a sensibilidade sem o concurso dos recalques, insinua-se uma convergência entre as posições do filósofo e do psicanalista, e que eventualmente poderia nutrir, ainda que não explicitamente, o recurso de Freud a Schiller ao final da primeira seção do *Mal-estar na cultura*. Faz-se necessário, todavia, abordar esse ponto com cautela, sob pena de inobservância das particularidades de cada posição individual. Quanto a Schiller, pode-se suspeitar de uma formulação que, salientando a educação estética como via régia para a consolidação da liberdade, não perde de vista o reconhecimento da função da religião nesse cenário. Escreve ele:

"Onde nenhuma cultura estética abriu o sentido interno e aquietou o sentido externo, e as nobres sensações do entendimento e do coração ainda não limitaram as necessidades comuns dos sentidos, ou na situação em que também o maior refinamento do gosto não pode impedir o impulso sensível de insistir numa satisfação material – aí está a religião, que também indica ao impulso sensível um objeto e lhe assegura uma indenização pelas vítimas que ele faz à virtude, aqui ou ali (...) A religião é para o homem sensível o que o gosto é para o refinado, o gosto é para a vida habitual o que a religião é para a extremidade. Num desses dois apoios, quando não de preferência em ambos, *temos* porém de nos manter, na medida em que não somos deuses". [APUD BARBOSA: Op. Cit., p. 237. Grifo do autor].

A conquista da liberdade pressupõe visivelmente o intercâmbio entre cotas das satisfações dos impulsos sensíveis e aptidões de transformação dessas mesmas cotas em condutas ordenadas moralmente, reconhecíveis esteticamente ou, preferencialmente, ambos os resultados. Mas Schiller distingue com a acuidade dos grandes pensadores, o caráter "extremo" dos apelos dessas inclinações, o que o leva a reconhecer na religião um "apoio" necessário à sujeição destas no âmbito de algum ordenamento discursivo. Mesmo que se faça notar também certa timbragem valorativa, na medida em que a religião aparece como recurso ali onde "nenhuma cultura estética" parece ter podido florescer. Assim como ele parece não atribuir função ou distinção à religião onde o refinamento do gosto cumpriu seu

propósito de veículo complementar de formação das capacidades éticas. Barbosa reitera que, uma vez diagnosticada a "contingência da virtude", torna-se necessário

"garantir ao menos a legalidade das ações humanas como condição necessária ao impedimento da desagregação social (...) nossa natureza vulnerável carece da religião e das 'leis estéticas' como algo que nos ate e assim impeça que nossas paixões uma vez descontroladas violem a ordem física" [BARBOSA: Op. Cit., p. 236].

Como se poderá observar oportunamente, não se trata para Schiller de creditar à educação estética a fundamentação da moralidade propriamente dita, mas de recorrer ao gosto – e à religião, principalmente – para "assegurar a legalidade onde não é de se esperar a moralidade" [APUD BARBOSA: Op. Cit., p. 236]. Como pondera noutro trabalho Ricardo Barbosa, Schiller não confunde os planos da ética e da estética. Mas pretende de alguma maneira elevar a estética ao nível da razão prática através do "uso regulativo" do belo, na medida em que assevera serem a "ação e a contemplação os dois modos da liberdade" [BARBOSA: 2002, p. 21].

As observações de Schiller acerca do impacto, sobre o plano moral, da contemplação estética e da religião recolocam em questão a incidência de um vislumbre acerca da questão do sublime – que efetivamente em sua obra promove articulações entre os planos da experiência estética e da moralidade – mas também incitam a um pequeno excursão, na obra de Freud, mais precisamente em algumas passagens de *O futuro de uma ilusão*, onde o lugar da religião no processo civilizatório é discutido pelo criador da psicanálise. Freud, por seu turno, não só compartilha ali da idéia schilleriana de que não somos deuses, como pondera acerca da natureza da divindade que melhor conviria à experiência humana. Em diversos momentos do texto, a soberania da vida pulsional humana sobre os dispositivos de regulação psíquica, intelectual ou argumentativa que se lhe tentam sobrepor é reafirmado. Freud, contudo, procura responder à objeção de que o declínio do poder regulatório da religião sobre as pulsões "associais e egoístas" [FREUD: 1987 (1927), p. 47] resultaria no caos ou na destruição da civilização.

Por um lado, reconhece ele, a religião "contribuiu muito para domar as pulsões associas. Mas não o suficiente" [IBID, p. 50]. Na esteira de outras elaborações precedentes, realizadas a partir de empréstimos feitos à obra de Dostoiévski, Freud reitera

seu endosso à tese de que "a imoralidade encontrou na religião um apoio não menor que a moralidade". Ali ele segue as pistas deixadas pela "introspectividade russa" que bem distingue o quanto "o pecado é indispensável à fruição de todas as bênçãos da graça divina, de maneira que, no fundo, o pecado é agradável a Deus" [IBID, p. 51]. Freud não parece disposto a reconhecer na religião mais do que um instrumento de manutenção da legalidade da conduta, e mesmo assim sob o preço de um empobrecimento porventura irremediável das livres disposições intelectuais e cognitivas, que se aliam ao sacrifício que a satisfação pulsional deve prometer aos benefícios expressos pelo dogma. Daí seu conhecido e controverso diagnóstico de que "a religião seria a neurose obsessiva universal da humanidade" [IBID, p. 57], em torno do qual gravitam suas demais teses metapsicológicas que visam circunscrever os mecanismos da crença religiosa e seus efeitos intra e inter-subjetivos. Freud reafirmaria ainda, nessa e noutras oportunidades, quão poderosa parece ser a força do discurso religioso em sua aptidão consoladora, ou seja, em sua capacidade para promover as mais contundentes restrições à satisfação das vontades e à liberdade intelectual tendo, em seu horizonte, as promessas de uma fruição compensatória num reino mítico após a morte. Nomeando ainda, por esse argumento, a ilusão que lhe é peculiar.

Mas o ponto que efetivamente interessa aqui se refere àquilo que ele contrapõe, como dispositivo civilizatório, à prevalência do discurso religioso. Quanto a isso, as páginas finais de seu artigo parecem, à primeira vista, fornecer o conteúdo decisivo. Nelas advém a emblemática expressão "deus-logos", da qual Freud se serve para reafirmar sua aposta nas realizações da ciência e mesmo nas transformações da opinião que dela poderiam advir. A ciência, afirma ele, ao contrário da religião, não é refratária ao salutar exercício da dúvida, e é estranha ao veto dogmático sobre as livres incursões da razão em quaisquer terrenos da realidade.

"acreditamos ser possível ao trabalho científico conseguir um certo conhecimento da realidade do mundo, conhecimento através do qual podemos aumentar nosso poder e de acordo com o qual podemos organizar nossa vida" [FREUD: Op. Cit., p. 69].

Aqui a questão é mais complexa do que possa parecer. Por um lado, a permeabilidade crítica demonstrada pela démarche da ciência poderia sugerir que ela facilmente seria capaz de prescindir do vislumbre, como efeito do acúmulo de seus saberes,

de uma visão de mundo, uma *Weltanschauung*. Todavia, numa de suas novas conferências introdutórias sobre a psicanálise, dedicada ao tema, Freud afirma que a psicanálise, sendo incapaz de construir para si uma visão de mundo, "tem de aceitar uma *Weltanschauung* científica" [FREUD : 1987 (1932), p. 194]. Para os fins da discussão aqui empreendida, faz-se necessário ainda reiterar que, mesmo admitindo que a psicanálise toma de empréstimo uma *Weltanschauung* que é aquela da ciência, ela se demarca das principais prerrogativas de uma outra cosmovisão, a da religião. E isso na medida em que, em seu corpus teórico, "não existe nenhuma forma de conhecimento derivada da revelação, da intuição ou da adivinhação" [IDEM IBID]. A solidariedade do modo de conhecimento derivado da psicanálise com os procedimentos da ciência é reafirmada, na medida em que

"o pensar científico não difere, em sua natureza, da atividade normal do pensamento que todos nós, crentes ou incrédulos, empregamos ao cuidar de nossos assuntos na vida corrente. Ela apenas desenvolveu determinados aspectos : interessa-se por determinadas coisas, conquanto estas não tenham uso imediato, tangível ; procura evitar cuidadosamente fatores individuais e influências afetivas ; examina mais rigorosamente a credibilidade dos sentidos de percepção nos quais baseia suas conclusões ; equipa-se com novas percepções que não se podem obter pelos meios habituais e isola fatores determinantes dessas novas experiências em experimentações modificadas deliberadamente" [IBID, p. 207].

A ciência, por ter em vista o exame imparcial da realidade, torna-se um dispositivo no interior do qual a multiplicidade dos saberes ali discernidos tende a se agrupar em unidades que, ao fim e ao cabo, resultariam numa cosmovisão, numa apreensão sintética da totalidade da experiência. Mas, ao final de seu artigo, Freud pondera acerca da inadequação desse epíteto – *Weltanschauung* – aplicado à ciência na medida em que "esta, porém, dificilmente merece um nome tão grandiloquente, pois não é capaz de abranger tudo, é muito incompleta e não pretende ser auto-suficiente e construir sistemas [IBID, p. 220]. E eis então que reaparece, como elemento mediador, a função da arte. A ciência, escreve Freud, "trabalha como um escultor no seu modelo de argila, o qual, incansável, modifica o esboço primitivo, remove, acrescenta, até chegar àquilo que sente ser um satisfatório grau de semelhança como o objeto que vê ou imagina" [IBID, p. 211]. A descrição aqui bem poderia ser empregada para descrever o movimento da própria metapsicologia, que Freud jamais cessaria de burilar, alterar e complementar, mas sem a pretensão do benefício de um acabamento derradeiro, de uma síntese final ou, como ele mesmo insistiu, de constituir um

sistema integral e auto-sustentável de apreensão simbólica da integralidade da experiência pulsional humana. E, no contexto do debate empreendido aqui, cabe lembrar que Freud não discute em sua conferência acerca da *Weltanschauung* a idéia de uma cosmovisão fundada na experiência artística. "A arte", afirma ele ali de forma um pouco apressada, "é quase sempre inócua e benéfica". Por não tentar "invadir o terreno da realidade" [IBID, p. 196] a arte não dá origem a uma visão de mundo e, no mais das vezes, "não procura ser nada mais do que uma ilusão" [IBID]. Note-se, contudo, que se nesse artigo Freud parece atribuir à arte uma distinção menor no quadro das disciplinas que oferecem ao homem um quadro estável da realidade, tal posição contrasta vivamente com outros momentos de sua obra nos quais o recurso ao procedimento artístico é dotado de uma importância capital para os propósitos de realização humana ou mesmo - e numa tonalidade mais aparentada àquela de Schiller – dos fundamentos de uma cultura estética.

Quanto à ciência, ainda, sua permeabilidade ao livre exercício da faculdade intelectual e às transformações do espírito que se pode esperar do progressivo acúmulo de saberes acerca de realidades ainda opacas em seus fundamentos, tudo isso aparece como um catalisador poderoso da libertação das ilusões do dogma religioso, e mesmo como o correlato de um processo subjetivo menos susceptível de um funcionamento neurótico. Contudo, é imprescindível ponderar que quanto aos modos de "organizar a vida", no tanto em que eles se conectam ao plano da experiência moral e dos fundamentos subjetivos da sociabilidade compartilhada, talvez não seja suficiente esperar que as operações próprias ao discurso da ciência aí forneçam as coordenadas fundamentais. Certo é que Freud, de algum modo, cultivara essa expectativa, quanto a seu Deus-Logos, que seus poderes se revelassem aptos à construção das diretrizes de soberania moral entre os homens. Ainda em *Sobre a questão de uma Weltanschauung*, ele escreve :

"a razão está entre os poderes que mais esperamos vir a exercer uma influência unificadora entre os homens – sobre os homens que são tão difíceis de manter unidos e tão difíceis de governar" [IBID, p. 208].

Dizendo de outro modo, faz-se mister apontar que, para Freud, a ciência consiste claramente num conjunto de operações que parecem livrar o pensamento da fixidez que lhe impõe a doutrina religiosa e, conseqüentemente, opera na direção de desprendê-lo de alguns de seus sustentáculos patológicos, neuróticos. Mas, quanto ao ordenamento do plano na

vontade, das pulsões, mesmo considerando as expectativas de que a racionalidade leiga da ciência venha a se tornar "um forte elo de união entre os homens" [IDEM IBID], faz-se necessário discutir-se o recurso a outras forças e determinantes. O que, por si só, conduz a algumas passagens menos conhecidas do texto freudiano que, nem por isso, são menos fundamentais.

Ao final da penúltima seção de *O futuro de uma ilusão*, a estratégia narrativa de Freud – bastante freqüente, cumpre observar, no bojo de seu estilo – consiste na criação de um interlocutor imaginário, que dá voz aos argumentos que se pretende contestar. Esse adversário parece não cumprir nesse texto outra função do que aquela de desafiar a demonstração das condições de possibilidade da subjetividade e da cultura sem o concurso de sua subordinação ao discurso religioso. Freud, todavia, respondendo às suas próprias inquietações, escreve:

"Assim, tenho de contradizê-lo quando prossegue argumentando que os homens são completamente incapazes de passar sem a consolação da ilusão religiosa, que, sem ela, não poderiam suportar as dificuldades da vida e as crueldades da realidade. Isso é certamente verdade quanto aos homens em que se instilou o doce (ou agridoce) veneno desde a infância. Mas e os outros que foram mais sensatamente criados? Os que não padecem da neurose talvez não precisem de intoxicante para amortecê-la. Encontrar-se-ão, é verdade, numa situação difícil. Terão de admitir para si mesmos toda a extensão de seu desamparo e insignificância na maquinaria do universo; não podem mais ser o centro da criação, o objeto de terno cuidado por uma Providência beneficente". [FREUD: 1987 (1927), p. 63].

Com efeito, ao longo de toda essa obra, Freud não dissimula do leitor sua descrença quanto à extinção, senão das religiões, ao menos de instâncias ideológicas, de timbragens dogmáticas e consoladoras, cujo efeito sobre as massas parece amortecê-las frente à confrontação com o real inapreensível. Mesmo a *démarche* da ciência, na qual ele endossa o crédito de tantas conquistas da razão sobre a ilusão, também não estaria em posição de livrar a cultura, por via argumentativa, da adesão subjetiva às significações religiosas, ancoradas na sólida camada do afeto. A essa altura fica ainda evidente em que medida Freud não parece disposto a fazer à religião as mesmas concessões que lhe teriam sido concedidas por Schiller. Pois se ele é, por um lado, capaz de reconhecer em alguns fenômenos de adesão à crença religiosa o caráter de manutenção da legalidade da conduta outrora apontados pelo filósofo alemão, por outro lado, Freud discerne no solo de onde brota o discurso religioso não menos sementes do mal do que aquelas do bem. Ao reafirmar

que a própria idéia do Bem engendrada pelo cristianismo é inseparável daquela do pecado, Freud irá liminarmente colocar em suspeição as supostas garantias do discurso religioso como horizonte de fundamentação da legalidade da conduta humana.

"A experiência nos ensina que o mundo não é um aposento de crianças. As exigências éticas, sobre as quais a religião procura apoiar-se, acentuam, antes, a necessidade de lhe serem dadas outras bases ; pois são elas indispensáveis à sociedade humana, e é perigoso vincular fé religiosa a obediência a princípios éticos" [FREUD : 1987 (1932), p. 204].

A despeito desse diagnóstico, ele surpreendentemente inscreve a psicanálise no âmbito de uma tarefa mais ampla, que não se refere aqui a nada menos do que "reconciliar os homens com a civilização" [IBID, p. 59] servindo-se de seus métodos que visam "substituir os efeitos do recalçamento pelos resultados da operação racional do intelecto" [IBID, p. 58]. Programa esse efetivamente subordinado às apostas que ele reitera acerca das conquistas civilizatórias da ciência e cujo tom heróico toma de empréstimo ali sua veemência. Mas como operar a dissecação das significações do discurso religioso? Ou melhor, como intervir sobre o vínculo pulsional que se estabelece, imaginariamente, entre o indivíduo e a figura do Todo? Aspecto esse ligado à desmontagem de uma satisfação narcísica, egóica, daquele que se crê, no plano da natureza, contemplado com prêmio máximo da providência divina. Mas cujo avesso é nada menos do que o encontro com o *desamparo* frente à incomensurável maquinaria do universo³⁶. Eis então como Freud, ao problematizar a saída do narcisismo religioso, elogiando os poderes do intelecto volta sua mira, todavia, diretamente para as operações sobre o afeto. E eis ainda como ao se tratar da

³⁶ Aqui, cabe apontar na obra freudiana um momento em que ele parece solapar brutalmente quaisquer possibilidades de uma fundamentação religiosa da conduta ética, destruindo, nesse mesmo gesto, as ilusões de reconciliação com as quais o discurso da religião ocidental alimenta seus apelos moralizadores. Escreve Freud : "Parece não ser verdade que existe um Poder no universo que vela pelo bem-estar dos indivíduos com desvelo parental e conduz todas as coisas a um desfecho feliz. Pelo contrário, o destino dos homens não pode ser harmonizado, nem pela hipótese de uma Benevolência Universal, nem pela hipótese parcialmente contraditória de uma Justiça Universal. Terremotos, maremotos, conflagrações não fazem nenhuma distinção entre o virtuoso, o piedoso e o patife, o descrente. Mesmo ali onde o que está em questão não é a natureza inanimada, mas onde um destino individual depende de suas relações com outras pessoas, de modo algum se verifica a regra segundo a qual a virtude é recompensada e o mal é punido. No mais das vezes, o homem violento, ardiloso, implacável, agarra as coisas boas que o mundo cobiça, e o homem piedoso fica de mãos vazias. Poderes obscuros, insensíveis, cruéis, determinam o destino do homem ; o sistema de recompensas e punições que a religião atribui ao governo do universo parece não existir" [FREUD : 1987 (1932), p. 203]. Notório se faz ainda, sobretudo ao final dessa passagem, o tom indistigavelmente schopenhaueriano do diagnóstico freudiano.

experiência do sentimento, o debate é novamente marcado pela incidência da atmosfera peculiar ao sublime matemático, formulado por Kant quase um século e meio antes. Ver-se-á como o "tratamento" subjetivo do sentimento oceânico aproxima no texto freudiano, e de modo insuspeitado, o sublime e a experiência do desamparo. Na qualidade de sentimento religioso, Freud critica no sentimento oceânico sua função de, em benefício de uma suposta legalidade da conduta moral, alienar os sujeitos numa ilusão vã e nefasta de totalidade e que se beneficia, para fins absolutamente questionáveis, da condição originária do desamparo subjetivo.

II.5 – Um sublime insuspeitado : desamparo inicial e motivos morais

Kant assevera o despertar de um sentimento vinculado ao ajuizamento de algo "não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda comparação) grande, isto é, sublime", ou a uma "grandeza que é igual simplesmente a ela mesma" [KANT: 1995 (1793), pp. 95-96]. O sentimento do sublime "tem de ser procurado unicamente em nossas idéias" e engendra uma representação do ilimitado que infunde por si mesma "uma espécie de respeito" [IBID, p. 95]. Curiosamente, todavia, em o *Futuro de uma ilusão* Freud faz a ênfase recair sobre a "extensão", senão do universo propriamente dito, principalmente sobre o desamparo subjetivo frente ao mesmo. Ali onde a religião poderia aplacar a angústia do desamparo preenchendo as lacunas dos céus estrelados com significações luminosas e consoladoras; ou ali onde a criatura humana poderia descobrir-se, através desse mesmo discurso, como objeto da predileção divina no reino natural, é justamente onde Freud parece apreender, à sua maneira, a difícil condição daquele que não crê. Condição limítrofe, em que o apelo à "neurose universal" não raramente triunfaria sobre o consentimento e a elaboração subjetiva do desamparo originário.

Nesse ponto, parece esclarecer-se enfim um aspecto substantivo da crítica freudiana à religião e, mais exatamente, à noção de um sentimento oceânico. Ora, se o sentimento oceânico pode ser interpretado como uma pretendida regressão à plenitude narcísica do eu, sua contrapartida mais contundente parece ser revelada aqui, na experiência contumaz do desamparo. Diante disso, o que se pode ponderar é que ali onde se poderia pretender o assentimento freudiano à correlação entre o ânimo sublime e um sentimento de comunhão

com o Todo, eis justamente o ponto em que ele parece discernir – metapsicologicamente, entretanto – sua verdadeira antítese. Pois, ao contrário, a atmosfera do sublime parece melhor ser entrevista no momento em que a destituição da personalidade narcísica parece ser levada a um extremo, cujo nome na obra freudiana escreve-se como *desamparo* (*Hilflosigkeit*). O operador metapsicológico em jogo na descrição ora discutida é certamente aquele da regressão, mas não mais a uma totalidade narcísica indiferenciada e entorpecida por um prazer oceânico. Regressão sim, mas à constatação de uma condição originária de desamparo, no bojo da qual o sofrimento e a pura indeterminação da existência é que se faz predominante.

No horizonte ontogenético desse movimento regressivo, eis em cena a circunstância descrita por Freud no *Projeto de uma psicologia* em que o "organismo humano é incapaz de levar a cabo a ação específica" [FREUD: 1995 (1895), p. 32], ou seja, em que o bebê humano é absolutamente desprovido de recursos para manejar seus apelos elementares de sobrevivência, assim como os modos de satisfação de suas mais remotas inclinações desejanças. Ainda que Freud se apresse ali em discernir a figura do "indivíduo experiente, atento para o estado da criança" [IDEM IBID], que intervém sobre a realidade externa de modo a, literalmente, ampará-la, é importante reter aqui os contornos desse momento limítrofe, em que a vida se revela na sua mais extrema fragilidade. O bebê ali descrito é, ainda que disfarçadamente, o avesso desolador dessa figura bela, plena e satisfeita que em seu estudo sobre o narcisismo, de 1914, Freud apelidara de *His Majesty the Baby* [FREUD : 1987 (1914), p. 108] – referindo-se então à criança saciada, mergulhada na satisfação libidinal proporcionada pela irrestrita subserviência dos pais à suas demandas, e coroada com os mais engrandecedores e edificantes predicados dos quais os fantasmas parentais seriam capazes³⁷. Aqui, a tênue fronteira que parece separar esses dois momentos das

³⁷ Para Freud, o nascimento de um bebê é o pivô de um restabelecimento imperioso do narcisismo parental. Os pais, escreve ele "sentem-se inclinados a suspender, em favor da criança, o funcionamento de todas as aquisições culturais que seu próprio narcisismo foi forçado a respeitar, e a renovar em nome dela as reivindicações aos privilégios de há muito tempo por eles abandonados (...) A doença, a morte, a renúncia ao prazer, restrições à sua vontade própria não a atingirão ; as leis da natureza serão ab-rogadas em seu favor ; ela será mais uma vez realmente o centro e o âmago da criação". O cabo dessa seção Freud reafirma que a revivescência dessa condição primordial de narcisismo por meio das projeções parentais no bebê é o que revela "no ponto mais sensível do sistema narcisista, a imortalidade do eu, tão oprimida pela realidade". Para ele, liminarmente, "o amor dos pais, tão comovedor e no fundo tão infantil, nada mais é senão o narcisismo dos pais renascido, o qual, transformado em amor objetual, inequivocamente revela sua natureza anterior". [FREUD : 1987 (1914), p. 108].

experiências fundamentais infantis faz absoluta diferença no plano de suas vicissitudes posteriores. Pois as origens do sujeito humano são aqui aludidas em sua precariedade, sua fragilidade e seu sofrimento frente àquilo que não coincide mais com as cálidas e consoladoras águas desse oceano parental, mas com a desproteção constitutiva diante dos imperiosos apelos de satisfação das demandas pulsionais e das precoces exigências de intervenções sobre o mundo externo ou, ainda, e nas palavras de Kant, com a angústia do ser diante da "desordem selvagem do sombrio mar furioso" [KANT: Op. Cit., p. 102].

Mas o que se verifica é que o criador da psicanálise não se detém no diagnóstico que isola o desamparo e o solapamento das pretensões narcísicas de auto-afirmação, e que advém desse encontro inadvertido com a atmosfera do sublime engendrado pela condição elementar da existência subjetiva. Eis como Freud, também a seu modo, afere seu devir, na expressão de um ato de "elevação":

"Mas não há dúvida de que o infantilismo está destinado a ser superado. Os homens não podem permanecer crianças para sempre; têm de, por fim, sair para a 'vida hostil'. Podemos chamar isso de 'educação para a realidade'. Precisarei confessar-lhe que o único propósito de meu livro é indicar a necessidade desse passo à frente? (...) E quanto às grandes necessidades do Destino, contra as quais não há remédio, aprenderão a suportá-las com resignação. De que lhes vale a miragem de amplos campos na Lua, cujas colheitas ainda ninguém viu? Como honestos arrendatários nessa Terra, aprenderão a cultivar seu terreno de tal modo que ele os sustente" [FREUD: Op. Cit., p. 64].

Essa passagem parece de algum modo elucidar uma frase cunhada quase quarenta anos antes, de teor marcadamente enigmático, e que figura na primeira parte do *Projeto de uma psicologia*. Lá, ao cabo de uma narrativa que descreve a experiência primordial de satisfação, Freud aponta que "o desamparo inicial do ser humano é a *fonte originária* de todos os *motivos morais*" [FREUD: 1995 (1895), p. 32. Grifos do autor]. A moral religiosa, exemplarmente, amplamente debatida no contexto da metapsicologia freudiana, agora se pode notar com que vigor Freud a faz remontar ao desamparo inicial. Mesmo que, à luz dessa passagem de *O futuro de uma ilusão*, se deixe entrever o contorno de uma outra saída, ou outra posição ética para o sujeito frente à incomensurabilidade do real e de suas "necessidades". Uma posição não fundada sobre o assentimento às significações universais, ou sobre o prazer consolador do sentimento oceânico. Os honestos habitantes dessa Terra, aponta Freud, não recuando frente à sua condição trágica, serão aqueles capazes de

sobreviver de sua cultura. Sendo-lhes exigido, para tanto, elevar-se à dignidade de arrendatários desse devir, livrado à vida hostil e à ilimitada maquinaria do destino. No desamparo inicial Freud ancora a origem dos motivos morais, cujos contornos serão sempre singulares, e sempre significativamente vinculados aos mais remotos modos de apreensão e manejo dessa condição na relação com o mundo e, substantivamente, com a alteridade.

E se em sua versão imaginária é a unidade do eu que se abastece das garantias dessa estável união com o todo, na vertente discernida por Freud é, ao contrário, das vicissitudes do real que se trata. O que se evidencia pela exposição de uma subjetividade clivada, cuja matriz pulsional é refratária à totalização de seus vínculos identificatórios, mas dotada de uma pressão constante que se exerce sobre os limites discursivos que empreendem fornecer-lhe formas. As "crueldades da realidade", de que também fala Freud, consistem noutra figura central dessas mesmas vicissitudes, e configuram um pano de fundo dos esforços de discernimento de uma posição ética heterogênea àquela que se consagra aos consolos e sedativos com que a cultura insiste em tratar seu mal-estar. Freud, reiterando sua crítica aos fundamentos moralizadores do sentimento oceânico, aponta para a possibilidade de uma outra via de fundamentação ética para a conduta humana, permeável à sua condição trágica e devotada a reabilitar, no cerne mesmo do desamparo originário, sua potência de realização subjetiva e de transformação social.

Nessa passagem contundente, do desamparo inicial aos motivos morais, são ainda efetivamente as formas da argumentação àquelas a fraturarem, o que leva a crer que o caráter alegórico das expressões de Freud não seria ali casual. Como escreve Schiller, "a rigor, a força moral do homem não é capaz de nenhuma exposição (...) mas ela pode ser representada mediatamente ao entendimento por signos sensíveis, como efetivamente é o caso na dignidade da formação humana" [SCHILLER: 2008 (1793), p. 49]. A análise schilleriana dos motivos morais não é absolutamente estranha à dimensão do desamparo, pois se refere aos contornos dos seres humanos nos quais "os traços da tranquilidade estão misturados aos traços da dor". Seres que, suportando com resignação as necessidades do destino exibem "a tranquilidade no sofrimento, em que consiste propriamente a dignidade" e que veicula fundamentalmente o respeito, como lembrara Kant, mas também a "expressão de sua liberdade moral" [SCHILLER: Op. Cit., p. 50].

Como se poderá observar, o tratamento que o filósofo dispensa à moralidade humana em *Sobre graça e dignidade* (1793) é apenas um dos momentos em que sua investigação desemboca na elucidação da disposição sublime. Evidenciar o estreito diálogo que sua obra estabelece com a metapsicologia freudiana a partir dessa temática é o que, conclusivamente, aqui se impõe.

II.6 – Rumo à virtude do sublime

Em *O futuro de uma ilusão* e *O mal-estar na cultura*, marcadamente cingidos pela irrupção de elementos peculiares à metafísica do sublime, o recurso de Freud ao conceito de sublimação é igualmente tímido e limitado. No primeiro deles, restrito a uma breve menção, em que Freud dá voz a seu interlocutor imaginário. A sublimação ali aparece como uma etapa do desenvolvimento das virtudes morais exigidas pela religião, e de tomada de distância em relação ao "pensamento primitivo e infantil" [FREUD: 1987 (1927), p. 66]. Ali ela seria quase o equivalente do "refinamento" [IDEM IBID] que a doutrina religiosa empreende sobre as disposições pulsionais perversas e polimorfas. Ponto de vista esse que Freud parece contestar ao aproximar a religião mais da neurose do que da sublimação e, conseqüentemente, de um enrijecimento da consciência moral correlativo ao estiolamento da vida pulsional. No *Mal-estar na cultura*, todavia, o tema da sublimação reaparece ladeado por assuntos que o tornam mais instigante, como aqueles relativos à significação da obra de arte, ou ao estatuto metapsicológico do belo. Mas a retomada desses apontamentos sobre a arte e a sublimação aparece mais claramente uma vez contrastados com elementos extraídos do tema do sublime em Schiller.

Em *Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos*, publicado em 1792, Schiller problematiza as relações entre o ético e o estético afirmando que somente em seu efeito estético extremo a arte exerce benéfica influência sobre a moral. Pois se a arte tem como premissa o exercício livre da criação, seu poder de entretenimento é, quanto a moral, um meio para sua expressão. Escreve ele:

"a arte não deve propor-se a fins morais, deve suscitar um estado de liberdade lúcida que predisponha o apreciador indiretamente para a moralidade, para a ação segundo leis morais" [SCHILLER: 1992 (1792), p. 16].

Ainda que não explicitamente, aqui o que se entrevê é uma concepção das operações da arte que visam diretamente o sujeito a quem ela se endereça. Pois mesmo que a experiência da arte – e aqui Schiller parece referir-se mais especificamente ao teatro – não deva reduzir-se à pura e direta veiculação de apontamentos morais, sua influência sobre a sensibilidade, sobre o prazer e o desprazer, e sobre os jogos da imaginação deve ser levada mais além. Sendo essa concepção a que faculta, em sua obra, o estabelecimento de uma correlação entre os "assuntos trágicos" e o sublime. Pois para Schiller, o sublime é o que coincide com o sentimento de "impotência e limitação" na apreensão de um objeto, mas que é contrabalançado pelo sentimento de superioridade de uma elevação sobre as forças sensíveis [IBID, p. 19]. "O objeto do sublime opõe-se à nossa faculdade sensível" e essa inadequação resulta, de imediato, num desprazer. Mas é exatamente nessa oposição diante dos apelos sensuais que o objeto sublime ganha sentido adequado através da razão, tornando-se fonte de deleite para essa faculdade superior³⁸. Tal argumento, de teor marcadamente kantiano, explicita, contudo – e de forma ainda mais pungente do que na *Análítica do sublime* – o desenlace moral da experiência do sublime. Como afirmaria Schiller, "nenhuma adequação nos importa mais de perto que a moral, e nada supera o prazer que nela sentimos" [IBID, p. 20]. Como pondera Roberto Machado, Schiller se apóia na antropologia de Kant para o desenvolvimento de sua teoria do sublime acentuando, todavia, mais até do que o fizera o filósofo de Königsberg, seu aspecto moral e as vantagens que aí obtém a arte sobre a natureza [MACHADO: 2006, p. 66].

O privilégio concedido à narrativa trágica, acerca do qual Schopenhauer também meditaria, atrai o interesse de Schiller que concebe a tragédia como fonte de um "prazer moral" [SCHILLER: 1992 (1792), p. 22], de um peculiar deleite através da dor. Na tragédia, o que se evidencia é o sacrifício de uma finalidade natural a um fim moral ou, mais contundentemente ainda, o sacrifício de uma finalidade moral à outra que lhe seja superior. A narrativa trágica não só faculta o acesso à soberania da moral sobre a sensibilidade, como também evidencia a hierarquização própria ao domínio da moralidade

³⁸ Aqui o contraste que se estabelece entre as proposições filosóficas e a doutrina metapsicológica é flagrante. Pois se no ânimo sublime o sentimento de desprazer sensível é contraposto ao prazer da autonomia da razão prática e da consciência moral, com Freud esse ordenamento assume, por vezes, uma configuração inversa. Sob a égide do recalçamento, ensina Freud, é o prazer sensual aquele que desaparece, e em cujo lugar o sujeito experimenta conscientemente o desprazer associado a sentimentos morais, tais como aqueles da vergonha e da culpa.

como tal. Para o filósofo, a afirmação do sentimento moral na tragédia engendra aspectos distintos e correlacionados, tais como: o aparente contra-senso da natureza em recompensar a virtude (do herói) com sofrimento; a negação anti-natural do egoísmo em benefício de algo que lhe é superior; e a experiência da dor mais pungente que se possa fazer representar. O ultrapassamento sublime que a narrativa trágica dá a ver se refere à "experiência do vitorioso poder da lei moral" ou, como esclarece Schiller:

"a harmonia no reino da liberdade deleita-nos infinitamente mais do que, no mundo natural, nos podem entristecer todas as contradições (...) a vida nunca é importante para si mesma, como fim, mas tão só como meio para fins morais. Dando-se o caso, pois, em que o abandono da vida se torna um meio para o fim moral, aquele terá de subordinar-se a este" [IBID, p. 24].

Essa passagem deixa entrever em que medida a referência kantiana é mesmo o sustentáculo fundamental do pensamento idealista acerca do sublime. O argumento de Schiller parece evidenciar tão simplesmente que se a arte imita a vida, ambas não seriam, tomadas individualmente, senão meios para a celebração da soberania da lei moral. Essa, cujo preço pode alcançar até mesmo o sacrifício de existências particulares. Por outro viés, o filósofo parece apreender o sublime em estreita conexão com a manifestação do sentimento moral, dessa vez a partir de uma experiência de transgressão. Uma vez que o crime é uma das figuras típicas da narrativa trágica, dele não decorre menos a deflagração da dor diante da violação da lei moral e que, no limite, reitera a satisfação de constatar sua perfeição. O arrependimento e a auto-condenação são sublimes, escreve Schiller, e

"o que poderá ser mais sublime que o heróico desespero que pisa no pó todos os bens da vida, e a própria vida, pois não pode suportar nem atordoar a voz desaprovadora de um juiz interior?" [IBID, p. 25].

A centralidade dessa experiência parece intimamente ligada às evidências da manifestação do sublime na condição de afeto, de sentimento correlativo à lei moral. Pois Schiller adverte para os riscos de uma apreensão do sublime meramente como "engenho intelectual" [IBID, p. 31] e desconectado, portanto, do enobrecimento moral cuja presença só se faz notar no âmbito do sentimento. Aqui, todavia, a experiência do sublime é a contrapartida extrema e auto-aniquiladora da falta subjetiva frente às exigências da moralidade. O sublime parece justamente evidenciar, no sacrifício de uma existência

individual, o gesto de reafirmação da soberania absoluta da lei moral. Não sem antes revestir-se com a forma empírica da culpa e da dor moral, que nomeiam esses afetos trágicos, e que elevam a submissão ao dever acima de todas as inclinações e promessas de compensação pensáveis no âmbito da sensibilidade.

Mas Schiller parece dar-se conta de que, no escopo da tragédia, a apreensão do sublime produz certo atordoamento, possivelmente ligada à tensão limítrofe que se estabelece entre a dimensão corpórea e a moralidade. No plano da narrativa trágica, o sublime é o sentimento que manifesta o caráter irreconciliável entre esses dois planos. Por isso, escreve ele que

"para muitos, porém, como se sabe, mesmo o sublime mais genuíno e alto não passa de excesso e absurdo, pois a medida da razão, capaz de reconhecer o sublime, não é igual em todos" [IBID, pp. 27-28].

Com efeito, ele parece indicar que o sublime é o sentimento que, por prevalecer sobre todos os demais, culmina em elevar a sensibilidade engendrada por uma existência individual ao âmbito da pura determinação da razão prática. Tarefa que, como se pode notar pelo teor de sua observação, não parece franqueada a todos os seres. Em "Do sublime" (1793), artigo do qual Schiller parece ter desejado conservar somente uma parte e quase integralmente dedicado a uma interpretação do sublime kantiano, é privilegiada a noção de sublime dinâmico, nas quais as idéias de força e de poder seriam aquelas que melhor aproximam o conceito do âmbito da razão prática, do plano moral e da liberdade. Nesse momento, a questão da auto-conservação é conectada à disposição sublime. Ao escolher contemplar o terrível – o poder dotado de uma soberania incontestada e uma potência de aniquilamento absoluta – o espírito demonstra a liberdade engendrada por sua própria auto-afirmação. Nesse sentido, já nesse artigo, Schiller evidencia que o sublime refere-se substancialmente à passagem da dependência humana do plano da natureza (sensível) ao plano da liberdade (supra-sensível), esforçando-se por consolidar o caráter de ligação que o tema do sublime poderia estabelecer entre a segunda e a terceira críticas kantianas. Mais adiante, ver-se-á em que medida a qualidade particular que moralmente distingue o ânimo sublime se faz objeto da atenção de Schiller, singularizando sua apreensão da questão.

Em 1801 aparece pela primeira vez o ensaio *Acerca do sublime*, escrito presumivelmente na década anterior, poucos anos após a redação de *Do sublime*. Nele, o

conceito não só recebe um acabamento mais completo, como é tratado a partir de aspectos diversos daqueles relativos à sua apreensão no âmbito da narrativa trágica. Schiller, inicialmente, atesta para o fato de que nada parece tão hostil contra a moralidade humana do que a violência. O que ela promove é a própria expressão de negação da condição humana, a ser entendida em sua dupla face. Aquela que lhe acomete do exterior, oriunda das mais variadas formas de violência física ou moral dirigidas contra um indivíduo ou grupo, à qual se acrescenta a violência intrínseca à própria condição da sensibilidade humana, em seus apelos pungentes de satisfação. Contudo, escreve o filósofo,

"o homem de formação moral, e só ele, é absolutamente livre. Ou ele, enquanto força, sobrepuja a natureza, ou entra em consonância com ela. Nada do que ela exerce sobre ele é violência, porque, antes mesmo de chegar a ele, já se tornou sua própria ação" [SCHILLER: 1991 (1801), p. 51. Grifos do autor].

A disposição moral humana, à qual Schiller tão estreitamente conecta o sentimento do sublime, se faz entrever nesse ato de reafirmação de sua soberania diante da violência da natureza, aí incluída a natureza da própria condição corpórea que a desafia. Pondera o filósofo que, sob o jugo das forças que não podem ser combatidas fisicamente, resta ao indivíduo "destruir conceitualmente" a violência que elas infligem. O que melhor se traduz no âmbito da experiência do sublime, onde os impulsos sensitivos "perdem toda sua influência sobre a legislação da razão" [IBID, p. 54], e revelam a soberania do espírito. No ânimo sublime fundem-se, num mesmo sentimento, o prazer e o desprazer, revelando-se a imbricação possível da natureza clivada das disposições humanas. O sublime revela "o princípio autônomo que independe de todas as emoções sensíveis" [IBID, p. 55]. Mais que bela, a ação moral é sublime, pois, como esclarece o autor, o belo é a expressão da liberdade humana dentro dos limites da natureza, na medida em que os impulsos "se harmonizam com a lei da razão". Ainda que a beleza pareça aspirar ao desprendimento da força corpórea, sua encenação é dada num contexto balanceado, em que a sensibilidade, como lembrava Kant, não se move de modo estranho ao livre jogo da imaginação. O sublime, mais além do belo, se dá pelo contraste, pelo embate e pela superação que a moralidade deve empreender diante daquilo que a ela não só é desarmônico, como efetivamente violento. Na disposição sublime, adverte Schiller, a "tensão entre o físico e o

moral é sentida", mas a força moral se eleva sobre os limites do entendimento [IBID, p. 56].

Talvez por essa razão Ricardo Barbosa, ao comentar as cartas que compõem *Kallias ou sobre a beleza*, evidencie que o belo, enquanto "liberdade no fenômeno", parece expor o triunfo da forma sobre a massa e a gravidade [APUD SCHILLER: 2002, p. 24]. Nos *Fragmentos das preleções sobre estética*, Schiller esclarece que

"o belo consiste na forma, a qual, porém, pode tornar-se visível apenas numa matéria. A matéria da beleza é uma idéia trazida à apresentação. A beleza é apenas uma propriedade da forma e não pode ser apresentada imediatamente na massa" [SCHILLER: 2003 (1792-1793), p. 43].

Sob a perspectiva estética, a beleza enquanto atributo da forma se afirma no âmbito da idéia, separando-se radicalmente da materialidade a que se conformara originalmente. O sublime, todavia, não se dá sem o peso da massa corpórea em sua irredutibilidade à forma harmônica do belo, e é também dotado de uma gravidade expressa não só fisicamente, mas correlativa ainda à violência com a qual desafia os fundamentos da vida prática. Schiller insiste em observar, quanto ao sublime, a impossibilidade de nele reconhecer-se "imagem ou conceito" [SCHILLER: 1991 (1801), p. 55]. Na experiência do sublime, a natureza ilimitada encontra sua contrapartida no "absoluto em nós", que se traduz na capacidade de idear aquilo que os sentidos não mais alcançam e o entendimento não mais compreende. Exatamente por esse viés é que o sublime se refere à "descoberta da faculdade moral absoluta", pois nele a causalidade da ação é referida a uma ordem estranha àquela que preside as relações físico-naturais. Mesmo que essa faculdade, que o sublime exemplarmente manifesta, "a razão a pode alcançar com suas idéias, embora o entendimento não possa compreendê-la com seus conceitos" [IBID, p. 56]. As apostas de Schiller nas conquistas do que designara como uma "cultura moral" estão efetivamente ancoradas em sua convicção de que somente no plano supra-sensível é possível solucionar a questão da submissão humana à natureza. Logo, a "sublime disposição anímica" é referida à impossibilidade de esgotar o sentido da natureza pelo exercício do entendimento, convocando, portanto, a passagem do "mundo dos fenômenos para o mundo das idéias", do "condicional para o incondicional" [IBID, p. 65]. O sublime é o vetor de uma apreensão específica de consciência, a consciência moral, ou consciência de independer das leis da

natureza. Nela se desdobram aptidões para a contemplação do caos – a carência de nexos frente ao turbilhão fenomênico do mundo – e a liberdade de não servir à harmonia prévia que mimeticamente reproduziria uma suposta ordem natural.

Nesse momento, de sua exposição, Schiller explicita o modo de ultrapassamento caracterizado pelo ânimo sublime, quando escreve que "o sublime nos obtém uma saída do mundo sensível, dentro do qual o belo gostaria de manter-nos presos para sempre" [IBID, p. 58]. A emoção sublime é o impacto que "rasga a teia" do belo e devolve ao espírito a "dignidade de sua verdadeira destinação" [IBID, p. 59]. Essa observação é crucial, na medida em que esclarece a passagem que se dá do belo ao sublime. A beleza, reiterando a harmonia entre o sensível e a imaginação, consiste numa teia que vela o caos, e que faz anteparo à intuição do real como aquilo que excede a forma, o conceito e a causalidade. Mesmo que o belo deva ser, a rigor, compreendido como idéia trazida à apresentação, seu compromisso com a forma e sua pregnância imaginária perfazem limites que o sublime vem fraturar. Como sentimento do incondicionado, o sublime eleva o espírito à dignidade de sua destinação moral, ao preço, todavia, de uma exposição ao infinito, ao ilimitado, ao que é desprovido de forma, nome ou conceito. Ou – sob epítetos que atravessam toda a tradição da filosofia do sublime – ao terrível, ao sinistro, ao angustiante. Como observa Lacoue-Labarthe, a questão do sublime consiste, desde Longino, naquela da "apresentação do metafísico como tal", e que se desdobra, ontologicamente, na questão da "interdição da representação" [LACOUÉ-LABARTHE: 1988, p. 99]. Daí advindo aquilo o autor considera como sua definição canônica: "a apresentação do não-apresentável" [IBID, p. 101]. Roberto Machado considera, todavia, que a apresentação do supra-sensível na obra schilleriana

"não diz respeito a uma entidade metafísica, no sentido de um além-mundo ou de um absoluto, mas à subjetividade humana, ao homem, pensado como vontade livre ou liberdade moral, numa perspectiva muito mais moral do que propriamente metafísica" [MACHADO: Op. Cit., p. 54].

Para Machado, o elemento a ser destacado na teoria do sublime de Schiller diz respeito muito mais à faculdade transcendente que "possibilita a resistência moral à paixão, ao afeto, ao sofrimento", e capaz de "opor um limite aos efeitos da natureza" [IBID, p. 55]. Com isso, a interpretação schilleriana da tragédia – um "meio", como observa Machado,

para a exposição da autonomia moral do homem – resultaria num "idealismo subjetivo". Nesse, o trágico passa a ser compreendido como conflito inerente ao sujeito humano, clivado entre o sensível e o racional. Schiller estaria, com isso, mais próximo de Kant do que do idealismo absoluto. Machado reitera que Schelling e Hegel, por seu turno, deslocam a questão do trágico para a esfera metafísica propriamente dita, na direção da formulação de uma "teoria especulativa do divino e do absoluto" [IBID, p. 57]. Pode-se com isso considerar que, se o argumento é procedente, além de Kant, Schiller estaria ainda mais próximo de Freud.

Quase ao final de seu ensaio *Sobre o sublime*, Schiller afirma que

"o supremo ideal, pelo qual nos esforçamos, é o de permanecermos em boa relação com o mundo físico, guardião de nossa felicidade, sem por isso sermos obrigados a romper com o mundo moral, que determina a nossa dignidade. No entanto, como se sabe, nem sempre se poderá servir a dois senhores. Ainda que o dever nunca entrasse em litígio com os impulsos (caso quase impossível), nem assim a necessidade natural conclui acordos com o homem, de maneira que nem a sua força nem a sua habilidade podem pô-lo a salvo da perfídia da fatalidade. Feliz dele, pois, se aprendeu a suportar o que não pode modificar e a abandonar com dignidade o que não pode salvar!" [SCHILLER: 1991 (1801), p. 66].

Ser feliz dignamente. O supremo ideal aqui aparece claramente caracterizado como o exercício de um equilíbrio salutar entre o belo – guardião da felicidade – e o sublime, vetor da dignidade. Ou como o resultante de uma combinação bem sucedida entre os apelos sensuais do prazer e as exigências da lei moral. O supremo ideal poderia ser aqui compreendido também como esteio da cultura estética, no bojo da qual o belo é o que conecta, imaginativamente, nossa disposição natural à destinação racional; e o sublime é o sentimento que acrescenta ao espírito a dignidade extemporânea ao belo, alçando a experiência humana para além do exercício da forma e do universo sensual. Na esteira, como lembra Machado, dessa "dualidade fundamental da natureza humana", do conflito entre sensibilidade e razão, a cultura moral evidenciaria a "resistência da razão" [MACHADO: Op. Cit., p. 67].

Todavia, a atmosfera trágica que cinge o tom dessa passagem resume toda a força do conflito que se estabelece entre as disposições morais e a indeterminação do real ou, na bela expressão de Schiller, da "perfidia da fatalidade". Além de referida ao conjunto dos impulsos cuja origem remonta ao corpo, aos movimentos erógenos, a natureza deve ser pensada como externa, e abrigo de uma causalidade indeterminada, frequentemente

contrária aos propósitos da vida, do prazer, da auto-conservação. O filósofo anuncia aqui, contudo, a distinção de um elemento, extraído das disposições morais, e que se torna o pivô mesmo da conexão entre o sentimento sublime e a moralidade como tal. A dignidade, que é postulada como virtude do sublime, coroaria o momento de afirmação da liberdade e auto-conservação sobre os tormentos sensíveis. E como operador estético, é o modo a partir do qual o refinamento proporcionado pelo belo pode ser abstraído da forma sensível do objeto, na direção do objeto que apraz pelo estranhamento.

Cumpre então distinguir melhor como a noção de dignidade afere, num entrecruzamento das disposições éticas e estéticas, a experiência do sublime em sua natureza própria.

II.7 – Graça e dignidade : estética, ética, humanidade.

Entre os anos 1790 e 1796 está concentrada a porção mais substantiva da produção filosófica de Schiller. Apesar de que, somente em 1801, tal produção é reunida por seu autor num volume editado na Alemanha. Em junho de 1793, Schiller envia a Körner, seu amigo, um manuscrito por ele considerado como "precursor" de sua teoria do belo. O ensaio *Sobre graça e dignidade* é, não obstante, muito mais do que isso. Nele, não só os desdobramentos éticos resultantes de suas preocupações estéticas são laboriosamente cunhados como, pode-se arriscar, Schiller alcança o limite de estabelecimento, senão de uma doutrina das virtudes, ao menos de um conjunto de apontamentos que visa dotar o par belo/sublime dos predicados morais que, desde Kant, aí se insinuavam. Se, como se pôde observar, Schiller engenhosamente se serviu do fenômeno trágico como um pano de fundo para o esgarçamento das fronteiras entre o estético e o ético, demonstrando em que medida a sensibilidade para o belo e o sublime é, de certa forma, correlativa os determinantes da consciência moral, no presente ensaio sua démarche parece alcançar seu maior estado de acabamento. O que, dito de outra maneira, coincide com o melhor vislumbre que se possa ter – ao menos no âmbito de sua produção filosófica – de uma antropologia que, fundamentada naquela de Kant, assume contornos próprios e singulares.

Schiller começa seu artigo com uma afirmação surpreendente, definindo a graça como uma "beleza móvel", uma beleza que "nasce no sujeito de modo contingente e que

pode cessar do mesmo modo" [SCHILLER: 2008 (1793b), p. 8]. A graça é, pois a propriedade que, de forma contingente, a beleza empresta a um objeto que modifica a impressão daquele a quem é destinado. Uma prosaica cena entre Vênus e Juno, reportada à idade clássica, é o mote para o esclarecimento visado por Schiller:

"Vênus pode retirar seu cinto e cedê-lo, por um instante, a Juno; mas apenas poderia dar a sua beleza com a sua pessoa. Sem seu cinto, ela não é mais a encantadora Vênus; sem beleza, ela não é mais Vênus" [IDEM IBID].

A graça recebe então sua primeira definição na qualidade de uma propriedade móvel do belo, que age de "modo mágico" (encantador) e que parece interessar a Schiller na medida em que fornece o índice sensível para "o que se encontra fora da natureza, no reino da liberdade" [IBID, p. 9]. Enquanto movimento, pertencente ao reino da causalidade, a graça é uma inflexão da beleza inscrita no tempo, contingentemente. "Há uma graça da voz", escreve Schiller, "mas não há nenhuma graça da respiração" [IBID, p. 10]. Aqui a sutileza do autor é a de evidenciar que a graça não é a pura manifestação da contingência de uma forma sensível, mas a forma dada contingentemente da necessidade engendrada pela beleza. Se, pois, a graça é a "beleza dos movimentos contingentes", ela o é somente na medida em que

"apenas pode ser atribuída aos movimentos voluntários e, mesmo entre estes, apenas aos que são uma expressão das sensações *morais*. Mas os movimentos que não têm nenhuma outra fonte que a sensibilidade, pertencem, em todo seu arbítrio, apenas à natureza, que por si só nunca se elevou até a graça" [IBID, p. 10. Grifo do autor].

A preocupação de Schiller refere-se, substancialmente, em indicar a possibilidade de que a forma sensível possa ser apreendida como signo de uma manifestação supra-sensível. Lembre-se que suas preocupações mais fundamentais eram ligadas à cultura estética, e muito significativamente ao teatro. Portanto, essa discussão incidental acerca do estatuto da graça pode ser entendida como participando de suas preocupações com as condições materiais de possibilidade de "sensificar" (*versinnlicht*) o plano da liberdade. Conforme lembra Ricardo Barbosa em sua introdução a *Kallias*, se a liberdade é o "fundamento imediato da beleza", a técnica, por sua vez, é sua "condição imediata". Ou seja, a

contingência em jogo na sensibilidade do belo é o que contribui para "suscitar a representação da liberdade" [BARBOSA: 2002, p. 24]. A fundamentação da graça é o que parece, aos olhos de Schiller, contribuir para o esclarecimento de sua definição canônica do belo, a saber: a beleza é liberdade no fenômeno.

Efetivamente, a atmosfera kantiana que paira sobre a filosofia de Schiller é aquela que se entrevê quando, em *Sobre graça e dignidade*, a beleza é definida como "cidadã de dois mundos", oriunda da natureza sensível, mas tendo recebido sua cidadania da razão. Ou, ainda, "a expressão sensível de um conceito da razão" [SCHILLER:2008 (1793b), p. 18]. Idéia que se materializa nos desdobramentos da noção de graça, acerca da qual Schiller escreve:

"É, portanto, numa bela alma que sensibilidade e razão, dever e inclinação se harmonizam, e a graça é a sua expressão no fenômeno. É apenas a serviço de uma bela alma que a natureza pode, ao mesmo tempo, ter liberdade e conservar sua forma, pois ela perde a primeira sob o domínio de um ânimo severo, e a última sob a anarquia da sensibilidade" [IBID, pp. 42-43].

A graça é, pois, a manifestação no fenômeno de uma convergência entre o estético e o ético ou, como escreve Schiller engenhosamente, "um favor que o ético presta ao sensível" [IBID, p. 33]. Mas se a bela alma é aquela em que forma e liberdade se harmonizam na experiência ou no fenômeno, aparentando com isso o triunfo reconciliador entre a vontade e a natureza, não escapa à apreensão do filósofo o ponto em que tal arranjo pode desarticular-se. Escreve Schiller, numa carta ao Príncipe de Augustenburg:

"Porque o efeito do belo é *desprender* o ânimo, ocorre de modo igualmente fácil que por fim também o caráter se funde com a rude energia dos afetos, e a natureza espiritual participa numa distensão que deveria valer apenas para a natureza sensível; por isto, nas épocas refinadas do mundo encontramos o mais delicado sentimento para a harmonia, a beleza e a ordem não raramente emparelhada com o mais vergonhoso aviltamento do caráter" [SCHILLER: 2009 (1793c), p. 106. Grifo do autor].

Aqui, a degradação das disposições morais sob a pressão do sensual é insuspeitadamente tributária de uma vicissitude do belo que, ao inserir a imaginação no livre jogo das formas, arrasta consigo a razão, mergulhando-a novamente nas águas da natureza. O refinamento estético é susceptível de retroceder à sua natureza selvagem perdendo, com isso, pondera o filósofo, sua especificidade e sua eticidade. Para resguardar,

portanto, as fronteiras tênues entre a felicidade comedida e refinada e aquela cujo lema é o excesso e a desmedida, Schiller faz apelo ao complemento sublime, nomeando, desta feita, sua virtude própria.

Schiller adverte o leitor quanto ao fundamento genérico de sua apreensão da eticidade, remetendo-a ao instante em que, antes de consentir na satisfação do impulso, a vontade se dirige à razão. A vontade do homem, por sua vez, "é um conceito sublime"³⁹. Pois "a legislação da natureza tem vigência até a vontade, onde ela termina e começa a legislação racional" [IBID, p. 45]. Situada entre duas jurisdições, as disposições sensíveis (prazer e dor) e as disposições racionais (lei moral), a liberdade da vontade pode expressar-se simplesmente pela insubordinação aos apelos de satisfação imediata das necessidades naturais. Schiller aqui, todavia, insistiria num balizamento fundamental, também reiterado em seu ensaio *Sobre o sublime*: está ao alcance da vontade "desarmar" o impulso por meios morais. Mas ela não pode "apaziguá-lo" [IBID, p. 47], o que só seria possível por meios naturais. Ou seja, a liberdade moral não consiste no aniquilamento dos apelos do sensível, mas em sua regulação, que com a disposição sublime compartilha os predicados de elevação acima da imediatez das exigências da causalidade natural e de auto-afirmação da soberania da razão prática. Como esclarece Roberto Machado, "o sublime é a expressão de uma perda sofrida no nível sensível e ultrapassada, superada, no nível da moral" [MACHADO: Op. Cit., p. 68]. Aqui a distinção que Schiller empreende entre os atos de desarmar e apaziguar restitui à irrupção do ânimo sublime toda atmosfera de conflito de que ela se reveste. Machado, a esse respeito, escreve:

"no sublime, não só a faculdade moral é livre de toda determinação natural, como também só conhecemos essa independência pela resistência que ela manifesta à violência dos sentimentos. É o combate ao afeto, à sensibilidade, que torna sensível essa força supra-sensível de resistência" [IBID, p. 71].

Para Schiller, a "eticidade do caráter" repousa sobre a limitação que a vontade livre impõe sobre os apelos do impulso sensível, mas numa atmosfera irreduzível de conflito. Nesse cenário tenso, árido e sem graça, em que as faculdades superiores prevalecem sobre as faculdades sensíveis, reside a "alma sublime" [SCHILLER: Op. Cit., p. 48]. Eis então

³⁹ Diferentemente de Schopenhauer, para quem a Vontade é um conceito profundamente ancorado na idéia de natureza, Schiller é signatário de uma versão substancialmente mais idealista da vontade. Para ele, a vontade coincide com a possibilidade de agir conforme uma escolha racional.

que Schiller dá um passo fundamental quando afirma que a expressão fenomenal do domínio dos impulsos sobre a sensibilidade é a *dignidade*. Eis como ele nomeia o "signo sensível", a representação mediada da força moral humana. A dignidade é a "tranquilidade no sofrimento", pois referida à "forma do afeto" ou o modo como "o espírito se porta no corpo como soberano" [IBID, p. 51]. Se a graça é o que se exhibe como liberdade da bela alma nos movimentos voluntários, a dignidade é referida aos "movimentos involuntários", inconscientes. A dignidade é virtude da prevalência, da soberania da vontade no registro do *pathos*, do sofrimento imposto pelos constrangimentos naturais. Schiller se apressa, todavia, em esclarecer que a dignidade tão somente expressa o domínio da razão sobre o desregramento dos apelos sensíveis. A disposição sublime não é aquela que "se envergonha da natureza, mas somente da natureza bruta" [IBID, p. 62]. A dignidade é aquela que, portanto, oferece uma evidência no fenômeno de uma disposição da liberdade que, sem ocultá-la, eleva-se sobre a natureza e suas exigências. Freud, por seu turno, parece fazer da elevação sublimatória um dispositivo aberto inclusive àquilo que há de mais bruto na natureza, os motivos pulsionais mais desregrados. A dignidade sublimatória seria, portanto, menos da ordem de uma elevação sobre o *pathos*, e mais de uma elevação do próprio *pathos*.

"A dignidade se dá por si mesma na virtude, que já pressupõe, segundo seu conteúdo, o domínio do homem sobre seus impulsos" [IBID, p. 52]. Nesse momento, conforme se pode observar, a filosofia schilleriana atesta sua originalidade ao aferir, como resultado de um tratamento do sublime à luz da experiência do trágico, a coalisão do sentimento sublime não somente com a intuição da moralidade propriamente dita, mas com a apreensão de um signo sensível da soberania supra-sensível da liberdade, que a virtude da dignidade informa. Assim como o sublime situa-se para além do belo, a dignidade reflete uma dimensão que avança em relação à graça, à harmonia dos movimentos voluntários. Escreve Schiller:

"Em geral, vigora aqui a lei de que o homem tem de fazer com graça tudo o que pode realizar no interior de sua humanidade, e com dignidade tudo aquilo para cuja realização ele tem de superar sua humanidade" [IBID, p. 52].

Peter Szondi não hesita em afirmar tratar-se, em Schiller, de uma "dialética trágica". E isso na medida em que sua filosofia se ocuparia do "tratamento trágico do antagonismo

ser-aparência", visando à unidade ser/subjetivo e aparência/objetivo [SZONDI: 2004, p. 117]. A questão é complexa, e seus desdobramentos excedem o escopo da presente investigação. Ainda que, conforme apontado anteriormente, ao assumir declaradamente a vinculação do sublime com a experiência da virtude moral, Schiller esteja às voltas com uma questão limítrofe de sua antropologia: como superar a derradeira imposição da natureza, a morte? Sua resposta é clara, e coincide com a afirmação do conceito de homem como vontade, como livre autonomia da razão. Transformar a imposição em vontade, eis, a um tempo, a solução para o determinismo natural e a expressão mais contundente da humanidade, traduzida na disposição sublime.

No limite, a dignidade aparece no âmbito da teoria do sublime como sua virtude trágica e própria. Mas Schiller não se limita a tematizá-la somente no escopo da disposição individual do caráter ou como signo sensível da própria manifestação do fundamento da humanidade. A dignidade aparece como elemento que articula aspectos importantes dos vínculos intersubjetivos, como é o caso do amor. Escreve ele:

"o amante exige dignidade do objeto de sua paixão. Somente a dignidade é para ele garantia de que o carecimento não o forçou, mas sim que a liberdade o escolheu – que não é desejado como coisa, mas é estimado como pessoa" [SCHILLER:2008 (1793b), p 53].

Aqui a dignidade marca exatamente a passagem do caráter sensual do desejo – vinculado aos puros apelos de satisfação de um impulso erótico – para uma apreensão do objeto que traz consigo o selo da liberdade. A dignidade é a virtude que extrairia o objeto amoroso da condição de pura contingência ou adequação à satisfação do impulso, elevando-o à distinção concedida pela liberdade da vontade que, ao escolhê-lo, singulariza-o. Não por acaso, talvez, as narrativas trágicas são repletas de histórias de "amores impossíveis", onde o que se entrevê é resistência sublime de uma escolha que procura se impor diante de uma plêiade de contingências desfavoráveis cujo limite, não raro, se faz representar pela morte. Na modernidade, *Romeu e Julieta* de Shakespeare talvez tenha se tornado a mais emblemática narrativa devotada a imortalizar esse aspecto, referente à tonalidade sublime da experiência amorosa, e ao trágico conflito entre liberdade e natureza, ou entre auto-afirmação e "perfídia da fatalidade".

Schiller, todavia, vai ainda esclarecer que a dignidade, enquanto "o que detém a natureza em suas manifestações", é também o que "impede que o amor se transforme em desejo" [SCHILLER: 2008 (1793b), p. 58]. Com isso, a virtude do sublime parece pressupor, no âmbito erótico, nada menos que uma dessexualização, um esvaziamento do caráter natural (corpóreo) do impulso sem o qual a liberdade da vontade não se dá a conhecer. Aqui reaparece a noção de satisfação desinteressada que, desde antes mesmo de Kant, em Burke, exemplarmente, cinge a atmosfera do sublime. Dessexualização que, como se pode notar até aqui, parece de algum modo mais afim ao sublime do que à sublimação.

Mas se no plano sexual a natureza parece recuar em seus apelos, a tensão sublime do ânimo, quando não mediada pelos "sentimentos da beleza", pode resultar numa certa "dureza" [SCHILLER: 2009 (1793c), p. 106"], escreve Schiller. Dureza que parece nutrir-se da aliança entre a impulsividade do afeto e o teor categórico dos imperativos morais.

"Pois justamente porque o efeito do sublime é tensionar o ânimo e aumentar sua elasticidade, ocorre demasiado facilmente que também os afetos se fortalecem com o caráter e a natureza sensível participa num ganho de força que deveria valer apenas para a natureza espiritual" [IDEM IBID].

Aqui, por sua vez, a natureza avança, fortalecendo, prossegue Schiller, "os vícios mais rudes". A moralidade, tornada susceptível das paixões e expropriada de sua consistência formal, é livrada ao conteúdo dos imperativos, o que sugere comprometer a liberdade engendrada pela soberania da razão. Dois efeitos distintos parecem insinuar-se aqui. O primeiro deles refere-se simplesmente a um fortalecimento das disposições sensíveis, decorrentes da tensão geral do ânimo, e na esteira do qual se enfraquece o refinamento e são perdidas as sutilezas do gosto. O segundo, mais complexo, tem por consequência um contágio do interesse sobre o exercício da lei moral. Ali, a dureza à qual Schiller se refere parece traduzir-se num exercício passional da moralidade. Nesse caso, a decisão moral poderia corromper-se em tirania, a severidade tornar-se crueldade, a honradez e a dignidade converter-se-iam em sanha de glória.

No apogeu de uma apreensão do sublime em sua vertente moral, Schiller passa a se ocupar dos arranjos que essa disposição estabelece com o a disposição do belo, como a adivinhar que somente desse acordo poderia decorrer o fundamento para uma cultura prática ou estética. Para tanto, ele primeiramente afirmaria que a dignidade aproximada da

graça e da beleza se torna nobreza. E aproximada do terrível, converte-se em altivez [IBID, p. 59]. Em 1793, ano de elaboração de seu mais importante ensaio sobre o sublime, Schiller escreve uma carta ao príncipe de Augustenburg, na Dinamarca, reiterando que sua trajetória como artista e pensador não pretendia outra coisa senão a valorização efetiva "da cultura estética e sua conexão com a cultura ética", além de uma apreciação contumaz da relação "do gosto e das artes com a humanidade como um todo". Acerca das categorias sobre as quais ele tanto dissertara, e que de forma promissora pareceram fornecer elementos distintivos para suas elaborações de fronteira entre o ético e o estético, Schiller escreve:

"Resta, pois, justificar a dupla afirmação: *primeiramente*, que o belo é o que refina o rude filho da natureza e ajuda e educar o homem meramente sensual, tornando-o um homem racional. *Em segundo*, que o sublime é o que corrige as desvantagens da bela educação, confere elasticidade ao refinado homem da arte e combina as virtudes da selvageria com as vantagens do refinamento" [SCHILLER: 2009 (1793c), p. 107; grifos do autor].

A nobreza do caráter, que Schiller efetivamente considerava como pivô de uma realização efetiva do esclarecimento, aqui aparece discernida como interpolação entre os desdobramentos morais da sensibilidade estética à qual, mais do que qualquer filósofo de seu tempo, ele atribuía singular destaque no processo civilizatório. Schiller, à sua maneira, também diagnosticaria em sua época um certo mal-estar na cultura, cingido por um flagrante descompasso entre os avanços da elucidação filosófica e uma "condenável debilidade" moral das populações. Em suas palavras:

"O depósito do qual o entendimento humano mais comum pode haurir luz e verdade está cheio e aberto a todos – mas por que são tão poucos os que haurem dele? A época está esclarecida; e com isto quero dizer que os conhecimentos que poderiam retificar nossos conceitos estão efetivamente encontrados e expostos. Uma filosofia mais sadia minou os conceitos ilusórios sobre os quais a superstição construiu seu trono de sombras – mas por que este trono está ainda em pé agora? Uma moral melhor examinou nossa política, nossa legislação, nosso direito público, e descobriu o bárbaro em nossos hábitos, o deficiente em nossas leis, o absurdo em nossas conveniências e costumes – por que então somos nada menos que ainda bárbaros?" [IBID, p. 96].

No curso de sua argumentação, o filósofo adverte para o fato de que "o esclarecimento é um empreendimento ousado, que exige o abandono do seio da indolência, a tensão de todas as forças do espírito, a negação de muitas vantagens e uma perseverança

de ânimo que se torna demasiado difícil para o mimado filho do prazer" [IBID, p. 98]. Para Schiller, o homem teme não só o esforço exigido para seu empreendimento civilizatório, como também "os resultados aos quais ele leva" [IDEM IBID]. Apoiadas na balaustrada do prazer e fartas das ilusões que "como colunas mestras sustentam o podre edifício de sua felicidade", as massas não parecem dispostas às renúncias que lhe seriam exigidas para "ousar-se à sabedoria". No limite, a "virilidade de espírito" que é o "objeto da cultura prática", Schiller a concebe como uma cultura do gosto aliada aos exercícios da racionalidade filosófica e científica. Bem sucedida, poder-se-ia nela apostar como um veículo para o melhor acabamento do empreendimento da *Aufklärung*. Aqui, a doutrina do sublime é possivelmente alçada ao grau máximo de suas expectativas, e que, numa atmosfera que flerta com aquela que se entrevê no *Mal-estar na cultura*, não dissimula sua vocação civilizatória.

II.8 – O belo freudiano e suas propriedades : trabalho, laço social, arte, sublimação.

No segundo capítulo do *Mal-estar na cultura*, ao ocupar-se das estratégias que o homem utiliza para atenuar o sofrimento irreconciliável entre as exigências pulsionais e aquelas da civilização, Freud culmina por revelar sua própria versão, senão de uma cultura estética propriamente dita, pelo menos dos resultados e benefícios das "satisfações da fantasia" (trabalho psíquico e intelectual) e do "gozo poderoso das obras de arte" [FREUD: 1994 (1930), p. 266]. Semelhante "técnica de defesa contra o sofrimento" beneficia-se dos "deslocamentos da libido" e fornece ao aparelho psíquico um ganho de flexibilidade. Escreve Freud:

"A tarefa que é necessária concluir é de situar noutros lugares as metas pulsionais, de tal sorte que elas não possam ser atingidas pela recusa do mundo exterior. A sublimação das pulsões presta aqui sua ajuda. Obtêm-se o máximo com o esforço de elevar suficientemente o ganho de prazer proveniente das fontes de trabalho psíquico e intelectual. O destino tem pouca conquista sobre nós. As satisfações desse tipo, tais como a alegria do artista em criar, em dar corpo às formações de sua fantasia, aquelas do pesquisador em resolver problemas e reconhecer a verdade têm uma qualidade particular, que um dia nos poderemos certamente caracterizar metapsicologicamente" [IDEM IBID].

As atividades artísticas e científicas, sublimatórias por definição, são aquelas cujo sucesso sobre o mal-estar decorre de um redirecionamento das metas pulsionais, de uma intervenção sobre a monotopia da satisfação que a pulsão reivindica. Freud mesmo reconhece que tais atividades humanas pareceriam "mais delicadas e mais elevadas", e que sua satisfação, comparada àquela das pulsões "grosseiras e primárias" é uma satisfação de intensidade mitigada, que não "estremece nossa corporeidade" [IDEM IBID]. Um pouco à maneira de Schiller, fica aqui sugerida a idéia de que o impulso sensível pode ser *desarmado* ali onde não é possível que ele possa ser integralmente aliviado. A satisfação sublimatória, reconhece Freud, não alcança a mesma intensidade de prazer daquela, primária, sobre a qual se constitui, e isso, no contexto geral da metapsicologia, tem uma importância distintiva na medida em que o princípio do prazer é dotado de ampla influência sobre os desdobramentos gerais da vida psíquica. Arte e ciência reaparecem aqui – em acepções peculiares à tradição da metapsicologia – como pivôs de um regime de tratamento da experiência pulsional que as elevam à condição de instrumentos de elaboração das adversidades impostas pelo destino. Mesmo que a atmosfera trágica que cinge esse momento da *démarche* freudiana venha a ser novamente entrevista ao final desse parágrafo, onde Freud afirma que, a despeito das grandes conquistas tributárias das aptidões sublimatórias, elas não podem prover os homens de "uma couraça impenetrável contra as flechas do destino" [IBID, p. 267].

Numa emblemática nota de rodapé, Freud se indaga a respeito do estatuto do trabalho profissional, e sua significação para a "economia da libido". O componente sublimatório em jogo no exercício profissional e na atividade laborativa fica evidenciado quando dele é afirmado tornar possível

"deslocar uma forte proporção de componentes libidinais, componentes narcísicos, agressivos e mesmo eróticos, sobre o trabalho profissional e sobre as relações humanas a ele ligados" [IBID, p. 267].

Freud, todavia, pondera que a sublimação que o trabalho é capaz de realizar no contexto geral da economia libidinal se torna mais plena quando a atividade laboral é "livremente escolhida". E reitera que, a despeito de suas aptidões sublimatórias incontestes,

"o trabalho, na qualidade de via para a felicidade, é pouco apreciado pelos homens. Eles não se lançam aí como na direção de outras possibilidades de satisfação. A grande maioria dos homens não trabalha senão sob a pressão da necessidade, e dessa natural aversão pelo trabalho que têm os homens decorrem árduos problemas sociais" [IDEM IBID].

Aqui, o constrangimento engendrado pelo trabalho é sublinhado por Freud que, insuspeitadamente, nele discerne, com base num atributo do sublime, sua melhor qualidade sublimatória. O trabalho livremente escolhido é aquele que de forma mais bem sucedida efetua os propósitos da satisfação sublimatória, e não por outra razão senão por nele se entrever justamente a idéia de uma satisfação desinteressada. A pressão da necessidade, que Freud destaca como pivô do mal-estar implicado no trabalho, parece coincidir com as necessidades primárias de satisfação do impulso cuja mitigação é condição para o incremento de suas aptidões sublimatórias. Aqui é como se Freud sugerisse uma espécie de redução sublimatória da função laboral, desprovendo-a de uma finalidade de satisfação determinada – o ganho material e as condições de satisfação referentes à economia do prazer sensível nele implicados – e elevando-o ao rol das atividades afeitas a situar noutro lugar as metas pulsionais. No limite, tudo parece convergir para o ponto em que o trabalho tão mais se aproxima da sublimação quanto menos cumpre funções utilitárias e, consequentemente, maior é o "desinteresse" engendrado em seu exercício.

Na seqüência de seu argumento, Freud alude à "doce narcose" induzida pela experiência da obra de arte e reafirmando o valor geral da arte na economia do prazer e, ainda na esteira da atmosfera trágica de *O mal-estar na cultura*, salientando seu efeito consolador diante da "miséria real" da vida [IBID, p. 268]. Argumento que se desdobra na direção de uma apreciação da função do belo. Escreve Freud:

"busca-se principalmente a alegria de viver no gozo da beleza, onde ela se mostra aos nossos sentidos e ao nosso julgamento, beleza das formas e dos gestos humanos, dos objetos da natureza e das paisagens, das criações artísticas e mesmo científicas. Essa posição estética voltada para o objetivo da vida oferece pouca proteção contra sofrimentos ameaçadores, mas ela está em condição de ressarcir diversas coisas. O gozo potente com a beleza possui, do ponto de vista sensitivo, um caráter particular, docemente inebriante; sua necessidade cultural não se deixa discernir e, apesar disso, não seria concebível sua ausência na cultura" [IBID, p. 270].

Para Freud, o belo não consiste numa satisfação pulsional de ordem primária, o que não o torna, entretanto, menos importante na economia dos investimentos do aparelho anímico. A enigmática origem social da beleza é não somente apontada aqui, como dá ensejo à veemente crítica que Freud endereça à doutrina estética:

"A ciência da estética examina as condições nas quais é sentido o belo; sobre a natureza e a origem da beleza ela não pôde fornecer esclarecimentos; como é de costume, a ausência de resultados é dissimulada por um luxo de palavras sonoras e pobres de conteúdo" [IDEM IBID].

A psicanálise, que por sua vez também, "tem menos ainda a dizer sobre a beleza", ressalta a conexão entre o belo e o sexual. Derivada do "domínio da sensibilidade sexual", a beleza deveria ser compreendida como "um modelo exemplar de uma moção pulsional inibida quanto ao objetivo" [IDEM IBID]. É necessário dissecar tais observações, para nela discerni-las o essencial. Em primeiro lugar, a crítica de Freud à ciência estética, que se assemelha à tonalidade geral de seus brados de desaprovação do discurso filosófico disseminados em sua obra, carecem de certo rigor, tangível na qualidade genérica de sua formulação. Freud não alude às teses fundamentais do pensamento estético, não mobiliza autores, conceitos ou proposições, e isso simultaneamente reveste sua crítica de certa puerilidade, na mesma medida em que deixa entrever seu substrato passional. Pois, para dizer o mínimo, certamente não é verdadeira a observação de que o pensamento estético não fornece esclarecimentos acerca da natureza, origem e conseqüências da beleza, seja no plano teórico, seja no plano social.

Por outro lado, e a despeito de sua indisposição manifesta com essas searas da investigação filosófica, a tese freudiana de que a beleza é uma manifestação exemplar de moções pulsionais inibidas em seus objetivos culmina em tangenciar uma tese central do pensamento estético, referente à apreciação schilleriana do gosto. Freud insiste na idéia de que a arte e o belo, para além de seus efeitos sublimatórios produzidos no campo da sensibilidade propriamente dita – onde o caráter primário da moção pulsional se torna passível de intercâmbio com alvos, propósitos e disposições de natureza estética – são também dotados de poderosa influência sobre o laço social. Ao artista é franqueada uma via de transmissão dos conteúdos semânticos de sua obra e também dos efeitos sensuais da mesma, que se exercem sobre as platéias e que estabelece, portanto, um vetor de tratamento

da experiência pulsional que parte do indivíduo em direção à cultura. Essa tese, de que a arte é um importante instrumento de confecção e aprimoramento do laço social é reforçada pela proposição de que o belo pode ser a expressão de uma inibição do objetivo de satisfação primária da pulsão. Pois é sabido que, no corpus teórico da metapsicologia, as pulsões inibidas em seu objetivo são exatamente aquelas que fundamentam as experiências identificatórias, a partir das quais a vida social é erigida. Tais pulsões são as mesmas que dão origem aos vínculos intersubjetivos, tais como a amizade e as alianças em benefício de uma crença, propósito ou ideal comum. Em *Psicologia de grupo e análise do eu*, Freud iria postular que

"são precisamente esses impulsos sexuais inibidos em seus objetivos que conseguem tais laços permanentes entre as pessoas. Porém isso pode ser facilmente compreendido pelo fato de não serem capazes de satisfação completa, ao passo que os impulsos sexuais desinibidos em seus objetivos sofrem uma redução extraordinária mediante a descarga de energia, sempre que o objetivo sexual é atingido. É o destino do amor sensual extinguir-se quando se satisfaz ; para que possa durar, desde o início tem de estar mesclado com componentes puramente afetuosos – isto é, que se acham inibidos em seus objetivos – ou deve, ele próprio, sofrer uma transformação desse tipo" [FREUD : 1987 (1921a), p. 146].

Aqui, aliam-se os elementos quantitativos e qualitativos do raciocínio metapsicológico. A inibição da finalidade última de descarga da pulsão, e a consequente manutenção de algum excedente do apelo pulsional é a mola propulsora para o estabelecimento dos vínculos identificatórios, inter-subjetivos, grupais e sociais. Levado às suas últimas consequências, o apelo de descarga da pulsão sexual funciona sob o comando da pulsão de morte, indiferente às ligações, aos vínculos e à conservação do objeto de sua satisfação. A solidariedade anteriormente entrevista na estética moderna entre as funções do belo e do amor parece aqui implicitamente reiterada, num movimento em que descarga e conservação formal da ligação ao objeto devem ser compatibilizadas. Em *A dissolução do complexo de Édipo*, Freud iria reafirmar essa tese, relativa ao movimento pulsional em que "as catexias de objeto são abandonadas e substituídas por identificações" [FREUD : 1987 (1924b), p. 221]. Nessa vicissitude das experiências pulsionais, uma parte dessas exigências de satisfação são recalcadas sob as pressões do advento do Supereu. Mas, escreve Freud,

"as tendências libidinais pertencentes ao complexo de Édipo são em parte dessexualizadas e sublimadas (coisa que provavelmente acontece com toda

transformação em uma identificação) e em parte são inibidas em seu objetivo e transformadas em impulsos de afeição" [IBID, p. 221] ;

Aqui, particularmente, a sublimação aparece como elemento constitutivo de uma transformação do apelo de descarga completa do apelo pulsional em algo que possa reiterar a incidência da forma sobre o aparelho anímico. O caráter real da pulsão, que Freud quer tornar visível em seu recurso ao gozo sensível da pulsão sexual é, todavia, passível de um tratamento que se serve de um enodamento entre o imaginário e o simbólico, ou seja, uma transição da finalidade amorfa da descarga para os arranjos formais e significantes que fornecem os contornos das inúmeras modalidades de expressão de vínculos aos objetos de que a cultura dispõe e que, no cenário estético, são marcadamente caracterizados pela função do belo.

Freud, ao salientar a graça das formas humanas e naturais, e ao apontar para os efeitos civilizatórios, ainda que restritos, da sensibilidade permeável à beleza, parece fazer endosso, senão à utopia schilleriana de uma cultura estética, ao menos à importância do sentimento e dos juízos estéticos no contexto geral de uma noção de sociedade não rendida ao mal-estar de seu embrutecimento cultural e degeneração de seus vínculos e criações interpessoais. A função do belo evidencia ainda, pondera Freud, em que medida "a cultura não seria somente sequiosa de utilidade" [IBID, p. 281]. Aqui, se o belo não coincide exatamente com uma finalidade em si, ou mesmo com a resultante de uma satisfação desinteressada, extemporânea aos apelos sensuais – lembre-se que no pensamento de Freud, ao contrário, é afirmada a correlação entre a beleza e a pulsão sexual – pode-se dele afirmar, tomando de empréstimo a expressão de Antônio Teixeira, tratar-se de um sentimento "dissociado de toda espécie de vínculo para com as normas instrumentais da cultura" [TEIXEIRA: 2007, p. 77]. Ainda que se possa admitir a possibilidade de mecanismos de apropriação da beleza para finalidades instrumentais – coisa que o advento e disseminação de uma indústria cultural reiteraria ao primeiro exame – o que Freud parece apontar aqui é justamente a possibilidade de compreensão do belo como aquilo que decorre de uma deflexão dos mecanismos de satisfação das pulsões que, efetivamente, engendram algo de instrumental. A pulsão elege como objeto aquilo que melhor se adequa às exigências de descarga de seu impulso constitutivo. E é esse aspecto instrumental, sensualisticamente utilitário que o belo vem fraturar, ao descortinar para o apelo pulsional

um acesso em que a forma – e não a finalidade – é que parece desempenhar o papel principal.

Isso atesta, por seu turno, o caráter de complementariedade entre os dois grandes grupamentos pulsionais na metapsicologia freudiana. A pulsão de morte, compromissada, conforme se pode observar, com a denúncia da inadequação irreduzível entre satisfação e objeto da satisfação, repousa, como observa Annie Franck, "numa ameaça de erradicar toda figura humana ; de decompor todo laço, de dissolver o pertencimento humano" [FRANCK : 2007, p. 6]. Mas é ali, prossegue a autora, "que a beleza pode aparecer, quando Eros se faz subitamente ouvir novamente : a pulsão de vida recomeça a ligar, à recompor uma forma, ali onde toda forma havia sido desfeita" [IBID, p. 7].

Em Freud, efetivamente, a função do belo é solidária ainda da função da fantasia inconsciente. A beleza do teatro, das formas literárias – prosa e poesia – insistentemente elogiadas por Freud, parece inequivocamente ancorada em sua disposição sublimatória. As artes dramáticas, particularmente, constituem-se num manancial de elementos imaginários, cujo arranjo fornece ao desejo as coordenadas de sua formulação. O véu da beleza, metapsicologicamente compreendido, traduz-se nas formações de fantasia individuais ou coletivas (ideológicas), que se põem como anteparo diante do apelo da pulsão que, como lembra Teixeira, "não se encontra subordinado (...) a nenhum tipo de finalidade exterior à sua própria satisfação" [IBID, p. 76]. A doce narcose induzida pelo belo é a expressão com que Freud assinala, à sua maneira, uma promessa de felicidade que, em Schiller, tão marcadamente caracteriza a função desse sentimento. Eis a beleza em sua acepção sublimatória, apta a desviar a satisfação primária da pulsão a partir de seu atrelamento às particularidades da forma, e no curso de um processo em que os elementos da linguagem – narrativos, significantes – não são menos importantes do que aqueles que decorrem das fontes perceptivas e das aptidões imagéticas. Processo no curso do qual, ainda, o prazer é aquilo que é reabsorvido, nomeado e, não raro, compartilhado.

Em *O mal-estar na cultura*, Freud não cessaria de reafirmar que aquilo que melhor caracteriza a civilização são os "desejos acordados com as atividades psíquicas superiores, com as performances intelectuais, científicas e artísticas, e ao papel diretor concedido aos ideais na vida dos homens" [FREUD: 1994 (1930), p. 281]. Nomeadamente, os sistemas religiosos, as especulações filosóficas e as formações de ideal humanas, argumenta ele, são

criações que se interpolam e cujos contornos são de difícil apresentação, e cuja "derivação psicológica" é também de difícil apreensão. Arte e ciência são ainda os elementos complementares nesse recenseamento que Freud empreende das formas mais elementares de expressão da cultura e manifestação de seus substratos pulsionais. Escreve Freud:

"Não é recomendável, tanto menos, deixar-se extraviar por julgamentos de valor sobre um dentre os sistemas religiosos e filosóficos ou um dentre os ideais; que se busque neles a mais alta performance do espírito humano ou que sejam deplorados como extravios, deve-se reconhecer que sua presença, em particular sua predominância, significa um alto nível de cultura" [IBID, p. 282].

Aqui, as particularidades dessas manifestações, passíveis de objeções sob o ponto de vista de alguns de seus conteúdos, premissas ou desdobramentos, são reunidas no bojo de uma apreciação de natureza indisfarçavelmente ética. Não é senão pela via dessas formações que a cultura pode se constituir e se afirmar contra as poderosas forças de violência, destruição e desagregação que permanentemente lhe assolam e ameaçam. Não é senão pela via dessas modalidades fundamentais de expressão da realização humana em que a cultura consiste que se pode aferir, para além da beleza que contingentemente elas podem engendrar, a dignidade necessária dessa frágil nau, o empreendimento humano, em seu exercício de resistência às vagas tormentosas das pulsões e às implacáveis tempestades do destino. Mobilizada a princípio timidamente, a sublimação reaparece, ao final dessa seção, em destaque no rol dos mecanismos de subsistência da cultura.

"outras pulsões são levadas a deslocar, a recolocar sobre outras vias as condições de sua satisfação, isso que na maior parte dos casos coincide com a sublimação (de metas pulsionais) bem conhecida de nós, mas em outros casos pode ainda ser demarcada dela. A sublimação pulsional é um traço particularmente saliente do desenvolvimento da cultura, ela permite que atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas, ideológicas, desempenhem na vida da cultura um papel igualmente significativo. Cedendo à primeira impressão, se é tentado a dizer que a sublimação é geralmente um destino da pulsão que a cultura obtém por obrigação. Mas se faz melhor aí refletir mais longamente" [IBID, p. 285].

Mais importante aqui do que a reafirmação do papel distintivo da sublimação na perpetuação das modalidades fundamentais de soerguimento e manutenção da cultura, talvez seja a consideração que Freud parece apontar em sua natureza supostamente "obrigatória". De fato, faz-se necessário aí refletir mais detidamente, pois ali onde se poderia crer numa destinação necessariamente sublimatória de quotas pulsionais, solidárias

de uma concepção igualmente necessária da cultura, Freud possivelmente aponta para o fenômeno da liberdade. O texto do *Mal-estar* não é elucidativo a esse respeito, mas, sob o ponto de vista de um processo cujo desenlace resulta num empreendimento ético – em que o desenvolvimento da cultura é a expressão mais absoluta das elevadas performances do espírito – a sublimação, ao invés de um constrangimento determinado pela existência pura e simples da pulsão, talvez coincida, como lembrava Schiller, com uma apropriação que a vontade empreende sobre o impulso, e que demonstra liminarmente sua liberdade. Nesse sentido, a sublimação revelaria seu parentesco com o sublime, pois que reafirma, para além das modalidades formais de expressão da pulsão, sua natureza informe, inapreensível, numa palavra, real. Sob essa perspectiva, o que Freud parece deixar sugerido é algo que, em linhas schillerianas, poderia ser traduzido como a afirmação da faculdade moral sobre toda determinação natural, que aqui se faz reconhecer como resistência da cultura à violência disruptiva das pulsões e às demais "perfídias da fatalidade". Rompida a teia do belo e das demais constelações narrativas e imagéticas que fornecem à pulsão os horizontes de sua apreensão formal, a sublimação ora apareceria como veículo de expressão da liberdade. Não daquela que se afirma ao divorciar-se completamente da natureza e das disposições causais e sensuais, mas daquela que confrontada com o desamparo inerente à condição humana, possa servir-se dessas mesmas disposições para, como lembrou Freud em seu encontro com Schiller, contrapor às trevas de sua constituição pulsional a rósea luz de suas aptidões éticas e criativas.

III – O irrepresentável, a sublimação e o inconsciente.

O real, é para além do sonho que temos que procurá-lo – no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, da qual lá só existe um lugar-tenente.

Lacan, 1964.

A luta com a sombra é a única luta real.

Deleuze, 1981.

III.1 – Sublimação e paradoxos da forma : acerca do irrepresentável

As observações de Freud acerca do fenômeno da beleza, no *Mal-estar na cultura*, acabam por salientar a importância de um conceito que ali cintila por sua ausência. O sublime, meticulosamente contornado, numa atmosfera de flagrante desconforto da psicanálise com as expressões "luxuosas e vazias de conteúdo" empregadas pelo pensamento estético para dissimular os exíguos resultados de seus empreendimentos. Mas a manifesta recusa de Freud em enfrentar explicitamente a questão do sublime, que parece traduzir-se num distanciamento programático do regime conceitual no qual esse debate se encontrava filosoficamente inserido, de modo algum significa que, na metapsicologia, a questão não tenha sido abordada. Diversos aspectos, sobretudo das doutrinas idealistas do sublime, reaparecem no contexto de uma discussão geral sobre os destinos da pulsão, os regimes de funcionamento da cultura, os impasses de consolidação das experiências intersubjetivas e do laço social e, substancialmente, sobre do estatuto da sublimação. Acerca de alguns desses aspectos, cumpre explicitá-los melhor.

Jacques Rancière, em *Le destin des images*, interroga de forma contundente o freqüente recurso que a filosofia contemporânea endereça à noção de "irrepresentável", num esforço de discernir ainda se tal noção seria mesmo dotada de uma "figura conceitual específica" [RANCIÈRE: 2003, p. 125]. Para esse autor, uma das conseqüências filosóficas atuais decorrentes das releituras do empreendimento kantiano acerca do sublime seria – no pensamento estético, sobretudo, mas não só nele – uma espécie de "uso inflacionista" da idéia de irrepresentável, assim como de alguns de seus correlatos. No limite, a crítica de Rancière, que se desenvolve a partir de um contraponto e de objeções ao sublime lyotardiano, é também dotada de motivos que flertam com a psicanálise.

Rancière vai afirmar que, usualmente, o irrepresentável é assimilado à "ausência de uma forma de apresentação sensível adequada à idéia" ou ainda à "ausência de um esquema de inteligibilidade à altura da potência sensível da coisa" [IBID, p. 126]. O sublime, com efeito, é o *locus* de expressão de um desacordo entre o que afeta e o que desse afeto é ordenável na esfera do pensamento. Ou, como prefere o filósofo, o sublime fornece ainda evidências da enigmática inscrição de um "traço do irrepresentável". Mas se atestada a inexistência de um signo sensível dotado da capacidade de expressar a incomensurabilidade

da razão e da liberdade ou, no vetor contrário, da ausência de um ordenamento simbólico apto a formatar a multiplicidade dos apelos do sensível, a questão ali apontada refere-se, todavia, à explicitação de uma "impossibilidade interna da representação" [IBID, p. 127]. É essa atmosfera filosófica que Rancière julga discutível, a que atesta o ocaso da representação como consequência inevitável da herança conceitual do sublime, e que privilegia o conceito de "irrepresentável" como pivô ou condição de possibilidade de soerguimento de um pensamento estético e de uma filosofia da arte. Numa feliz expressão, Lacoue-Labarthe é quem resume o impacto filosófico do sublime, quando afirma que "o sublime abisma (abîme) o estético" [LACOUÉ-LABARTHE: 1988, p. 115]. Eis, contudo, onde uma interessante discussão pode ser empreendida, na esteira dessa suposta deposição abismal dos protocolos da representação. Ver-se-á, não menos, qual parecer ser a posição de Freud a respeito.

Rancière fia-se na idéia de que o irrepresentável acaba por ser hipostasiado no discurso estético, como aquilo que designa algo que não é dotado de "conteúdo determinado" ou, ainda mais explicitamente, como o conceito que exprime a "ausência de uma relação estável entre mostração e significação" [RANCIÈRE: Op. Cit., p. 152]. Tal instabilidade é sustentada, conforme se observou, a partir das evidências dos limites de apreensão discursiva de uma experiência, e, sobretudo, pela "excepcionalidade" de um "tipo especial de objeto" que colocaria em ruína as condições de sua representabilidade [IBID, p. 153]. Eis, portanto, na inscrição do traço irrepresentável desse objeto, o advento daquilo que Lacoue-Labarthe designa, correlatamente ao sublime, como um "pensamento do excesso", do "transbordamento", ou da "outra-beleza" [LACOUÉ-LABARTHE: 1988, p. 116]. Mesmo que tais predicados, sobretudo os primeiros, caracterizem frequentemente o recurso ao irrepresentável, menos então como um conceito heurístico, deduzido de um procedimento rigoroso de análise das relações em jogo na experiência do sublime, e mais, como sugere Rancière, como operador *ad hoc* de uma certa paralisação do tratamento epistêmico do assunto. Seria então, e mesmo assim, o apelo ao irrepresentável efetivamente a via régia para o tratamento conceitual da flagrante instabilidade, denunciada pelo sublime, entre esses dois níveis da realidade humana?

Num dos momentos emblemáticos de irrupção da questão no pensamento freudiano, que se dá ao longo do exame do sentimento oceânico, o apelo ao irrepresentável se faz

solidário do reconhecimento da complexidade expressiva do inconsciente. A importância capital ali concedida à alegoria de Roma poderia ser aqui retomada nos termos sugeridos por Rancière, ou seja, como forma exemplar de um regime de acordo entre "poiesis e aisthesis", ou de um esforço de "regulagem" entre o que se concebe e aquilo que se enuncia ou se encena [RANCIÈRE: Op. Cit., p. 112].

Com efeito, tal aproximação pressupõe considerar o mais paradigmático esforço de regulagem entre mostraçã e significaçã tematizado pela metapsicologia freudiana, qual seja, o sonho. Talvez, não por acaso a alegoria de Roma é manifestamente assemelhada a uma paisagem onírica, cuja inaudita figurabilidade é aquela na qual Freud aponta um extravasamento dos processos miméticos e arranjos peculiares de alcançar pela imagem a expressã de cadeias complexas e sobredeterminadas de pensamentos recalcados, e que resulta, não raro, em cenas incompreensíveis, absurdas e paradoxais, cujo sentido somente a interpretação psicanalítica estaria apta a revelar. O sonho, esse paradigma da invençã freudiana e pivô de sua veneraçã pela estética surrealista, é aquilo que consiste, segundo uma tese da *Interpretaçã dos sonhos*, numa "coisa pictórica", ou numa "coisa passível de ser representada" [FREUD: 1987 (1900), p. 323]. Resultado das operaçõs dos processos primários no inconsciente – deslocamento, condensaçã e consideraçã à figurabilidade – o sonho é um fenômeno da atividade anímica que descortina os meandros de sua potencialidade expressiva, assim como os limites de sua aptidão representativa.

Em sua obra capital sobre o assunto, Freud insiste na tese de que o rebaixamento da atençã psíquica instaurada na fronteira entre o inconsciente e o pré-consciente, que se dá durante o estado de sono, parece ter como correlato um afrouxamento da censura que advém do recalco. Nessas condições, os conteúdos recalcados podem aflorar e manifestarem-se sob a forma do sonho. Por um lado, tal afrouxamento parece depender substancialmente das alteraçõs fisiológicas do sono e do relaxamento geral do organismo, que se traduzem numa diminuiçã geral dos níveis de investimento pulsional das funções psíquicas elementares, tais como a censura anímica. Apesar, todavia de jamais afirmá-lo explicitamente, deduz-se da investigaçã freudiana a ocorrênci ali de um outro fator. A representabilidade em jogo na construçã onírica por si só tem o efeito de desarmar substancialmente a censura, ancorada em mecanismos que fornecem ao recalco elementos para uma expressã "disfarçada" de seus apelos de satisfaçã. O sonho "realiza o

desejo”, afirma Freud com todas as letras. Ele representa o desejo como efetivamente realizado. Aqui, o que se deve destacar é justamente o disfarce, a roupagem, numa palavra, a forma encontrada pelo procedimento onírico de liberar do recalçamento a satisfação retida dos apelos pulsionais. O sonho como experiência estética, na obra de Freud, não deixa de guardar parentesco com o livre jogo do pensamento imaginante em fornecer, através da unidade da forma, uma expressão para a diversidade do sensível e do pulsional.

No curso da análise dos protocolos do sonho, Freud põe em destaque os mecanismos do deslocamento e da condensação. O primeiro deles refere-se à aptidão de que a intensidade pulsional ligada a uma representação psíquica seja transferida, parcial ou integralmente à outra. No sonho, tal processo se traduz, por exemplo, no fato de que um elemento aparentemente trivial da cena onírica seja justamente aquele que, de forma deslocada, colmata uma parcela substancial do investimento pulsional e do enodamento dos pensamentos oníricos latentes. Na *Traumdeutung*, o *Sonho da table d'hôte* é a representação de uma cena na qual Freud parece estar sendo seduzido por uma moça desconhecida. Em sua interpretação, todavia, os pensamentos oníricos latentes mais arcaicos, ligados às lembranças de Freud com sua mãe, decorrem de um complexo associativo desencadeado pela atenção prestada a um detalhe aparentemente trivial dessa cena, o espinafre que era servido como refeição. Espinafre era ali o significante para o qual havia sido deslocada a mais intensa parcela do investimento pulsional inconsciente e, não por acaso, tornara-se um elemento discreto, quase imperceptível na narrativa onírica, mas capital para a revelação das significações do sonho àquele que o sonhara, o próprio Freud.

Noutra de suas análises memoráveis, empreendida no capítulo IV da *Interpretação dos sonhos*, Freud sonhara com o “rosto um tanto modificado” de seu tio Josef, que era também o amigo R. Esse rosto estranho, “repuxado no sentido do comprimento” e revestido por uma “barba amarela especialmente nítida” [FREUD: 1987 (1900), p. 154] condensava numa mesma figura a representação de complexos e variados elementos dos pensamentos oníricos. A condensação é o meio através do qual uma mesma imagem ou signo onírico representa uma plêiade de elementos, diversos pensamentos oníricos, e que não pareceriam a princípio dotados de quaisquer conexões recíprocas. Em suas associações, Freud descobre nos significantes “tolo” e “criminoso” os elementos a partir dos quais o sonho superpõe à imagem deformada do tio Josef a presença do amigo R. A barba amarela, peculiar na

lembrança do tio Josef, revela-se ainda na crua imagem envelhecida do amigo R. Freud confessa ao leitor reencontrá-la, ainda, diante do espelho, emoldurando-lhe a face.

Curiosamente ainda, Freud salienta que figura distorcida do tio Josef que seu sonho produzira lhe trouxera à lembrança as "fotografias compostas de Galton" [IBID, p. 155]. Francis Galton (1822-1911), primo de Charles Darwin, foi antropólogo, cartógrafo e estatístico, e esse seu empreendimento evocado por Freud também põe em evidência a importância da idéia de crime na formação do sonho, mas numa vertente que Freud não explora em sua interpretação desse emblemático sonho. Em 1877, Galton é convidado pelo diretor do sistema prisional da Grã-Bretanha a examinar uma série de fotografias de criminosos reincidentes. Com base na tese de que o exame dos traços fisionômicos dos indivíduos reincidentes em determinados crimes – sobretudo os envolvidos em violência sexual – revelaria um perfil fisionômico comum, Galton entrevê realizar um procedimento técnico devotado a diminuir os crescentes índices de criminalidade urbana que acometiam a Inglaterra em tempos de revolução industrial. Seu procedimento consistia na técnica de projeção de uma série de retratos, um após o outro, sobre uma superfície fotográfica sensibilizada. Cada retrato era então re-fotografado na mesma chapa, mediante a aceleração da exposição acima do tempo normal⁴⁰. Seu artífice esperava desses "retratos combinados" que eles revelassem quais elementos fisionômicos melhor caracterizariam o rosto de um criminoso. Todavia, ao apresentar no ano seguinte o resultado de seus estudos, Galton é constrangido a admitir o fracasso de sua empreitada: as feições individuais de cada criminoso, quando superpostas, não se reforçavam na imagem combinada, mas, ao contrário, desapareciam. Ironicamente, e tal como no sonho, a condensação se prestaria ali mais à dissimulação e ao disfarce do que à revelação. A face do mal, que a ciência de nosso tempo – higienista como a de Galton? – ainda escrutina, até o momento não parece ter revelado os segredos fenotípicos de seus contornos⁴¹.

⁴⁰ Cf: <http://diplo.org.br/imprima500> (acesso em 22/4/2010).

⁴¹ Desse irrepresentável, nos fornece a arte melhores testemunhos. Numa conhecida pintura de William Turner, o pintor romântico retrata a terrível cena protagonizada pelo navio negreiro *Sonne*, em 1771, cujo capitão, Luke Collinwood, atirou 132 homens, mulheres e crianças ao mar, acorrentados, com vistas a obter uma vantagem financeira acordada com sua companhia seguradora. Ao pintá-la, Turner jamais poderia adivinhar que ela se tornaria uma das mais emblemáticas representações do mal da história dessa arte secular.

A estreita relação que se estabelece entre esse sonho emblemático e o procedimento da fotografia de Galton tem seu fundamento remontado ao processo de interpretação do sonho, em cujas associações Freud menciona o dispositivo em questão. Se, pela vertente do conteúdo do sonho, a alusão ao criminoso que dali se depreende é reiterada por outros elementos associativos que concorrem para sua interpretação, do ponto de vista da figurabilidade, a lembrança da invenção do primo de Darwin não é menos importante. Relida sob a perspectiva que animava o procedimento de Galton, essa imagem onírica em que se condensam três personagens distintos – Freud, o amigo R. e o tio Josef – parece, no limite, confrontar o psicanalista com uma indagação crucial: como figurar a alteridade? Quais as propriedades de um signo sensível capaz de fornecer à subjetividade contornos que apresentem toda a complexidade identitária e pulsional de sua constituição? Essa questão, claramente tributária de um debate inaugurado com a filosofia do sublime, aqui reaparece, em termos metapsicológicos, revestida pelo problema da figurabilidade nos sonhos. O sonho, como formação do inconsciente, responde pela encenação da dialética do desejo, cujas origens são invariavelmente remetidas à experiência da clivagem subjetiva e

da incidência da alteridade. Por trás do "sonho do tio Josef" se esgueirava o desejo de Freud de que nada pudesse atentar contra seu "caráter impecável" [IBID, p. 155] e que, conseqüentemente, sua nomeação como *Privatdozent* não padecesse de qualquer empecilho. Desejo cuja revelação pressupôs, na materialidade própria da cena onírica, as máculas morais e vicissitudes pulsionais atribuídas aos dois indivíduos cujos traços fisionômicos haviam se misturado àqueles do próprio sonhador.

Em 1954, o pintor irlandês Francis Bacon reinterpreta o gesto de Velásquez, empreendido 300 anos antes, ao retratar o papa Inocêncio X, pontífice do Vaticano entre 1644 e 1655. A figura sóbria que se deixara retratar elegantemente postado numa imponente cadeira, sob o pincel de Velásquez ostenta um semblante contido, severo, e cuja tensão parece condensar-se ao máximo nos contornos de um olhar agudo, penetrante, e cujo enigma Bacon parece particularmente entrever. Em sua versão da obra, o pontífice aparece sob um véu esfumaçado, quase aprisionado em seu trono magnânimo, numa sinistra atmosfera cujo apogeu é alcançado pela representação de sua boca escancarada, matriz de um grito por onde é vertida toda a ferocidade e tensão habilmente dissimuladas na versão velasqueana. Bacon parece consagrar-se a explicitar a verdade acerca do Papa Inocêncio X, não se descuidando de fazê-la figurar sob a opacidade mimética em que sua natureza desregrada e pulsional poderia encontrar uma forma sensível. Esse procedimento "galtoniano", que superpõe, pelo diverso dos semblantes, a heterogeneidade de um sujeito a si mesmo, parece flertar com a intuição de Freud, ciosa do que há de irreconciliável na constituição subjetiva, cuja representabilidade resvala no impossível. Velásquez e Bacon criam ali, galtonianamente, sua própria versão de uma alegoria, senão de Roma tal como Freud, sobretudo de seu solene clérigo soberano⁴².

⁴² "Todo corpo escapa pela boca que grita (...) o corpo escapa como por uma artéria", escreve Deleuze em *Lógica da sensação*, seu ensaio sobre Francis Bacon [DELEUZE: 2007 (1981), p. 35]. Para o filósofo, na arte do pintor irlandês "não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças" [IBID, p. 62]. Efetivamente contrastada com a obra de Velásquez, *Inocência X* de Bacon parece mesmo referir-se a um esforço supra-mimético, e que reassume a questão da figurabilidade sob uma outra perspectiva, aquela de, nas palavras de Deleuze, "tornar visíveis as forças que não são visíveis". Quando uma força é captada pelo pincel de Bacon, prossegue Deleuze, ela "não combina dinamicamente formas sensíveis: ao contrário, ela faz dessa uma zona de indiscernibilidade comum a várias formas, irredutíveis a qualquer uma delas, e as linhas de força que ela faz passar escapam de toda forma por sua própria nitidez, por sua precisão deformante [IBID, p. 65]. Ao subordinar seu trabalho nessa tela à injunção de "pintar o grito mais do que o horror", Bacon parece entrever apresentar as forças insensíveis que ali se insinuam. Para Deleuze, "Inocência X grita, mas grita por trás da cortina, não apenas como alguém que não pode mais ser visto, mas como alguém que não vê, nada mais tem para ver, que tem apenas por função tornar visíveis essas forças do invisível que o fazem gritar (...)

Quanto a Galton, poder-se ia indagar, não menos, o que aconteceria caso seu experimento tomasse por objeto não fotografias de criminosos, mas imagens de Roma em diferentes fases de sua história arquitetônica. A despeito de seu resultado, cujo malogro possivelmente renovaria a constatação de uma dessimetria irreduzível entre a potência mimética do inconsciente e as imagens que a figuram, fica referendada a impressão de que, trinta anos antes do *Mal-estar na cultura*, Freud já se inquietava com as relações entre os processos inconscientes e suas condições de figurabilidade, ou entre a complexidade simbólica e pulsional dos pensamentos recalcados e seus processos de expressão no psiquismo. Pois na mesma medida em que os fundamentos do caráter revelam-se

para sugerir esse acoplamento de forças, a força sensível do grito e a força invisível do que faz gritar" [IBID, p. 66]. Nessa passagem do sensível ao supra-sensível, Deleuze isola o gesto artístico de Bacon, acerca do qual conclui: "quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade", e de uma forma que talvez tornasse possível "ascender dos movimentos às forças" [IBID, p. 68]. Mas de tal sorte que elas só podem ser alcançadas pela via desses traços "informes", "não figurativos". Se na obra de Bacon a deformação é um elemento primordial, aqui, no intervalo que se instaura entre o Inocência X de Velásquez e esse do artista irlandês, são as forças sensíveis e supra-sensíveis que gritam, conclui Deleuze, "impondo uma zona de indiscernibilidade ou indeterminabilidade objetiva entre duas formas" [IBID, p. 158]. Impossível deixar aqui de notar toda uma atmosfera inegavelmente marcada pela presença do sublime.

irredutíveis às suas manifestações sensíveis, assim também a complexidade dos arranjos ideacionais inconscientes não são, senão de forma lacunar, representáveis pela vertente imagética do fenômeno onírico. E, sob esse último aspecto, é notória ainda a noção de "consideração à figurabilidade" que, a despeito de participar das operações primárias de formação de um sonho, jamais obteve na tradição do comentário psicanalítico o mesmo destaque conferido aos processos de deslocamento e condensação.

III.2 – o problema metapsicológico da figurabilidade

O sonho, pondera Freud engenhosamente, oferece aos pensamentos oníricos latentes as mesmas dificuldades de representação que "um editor político num jornal ofereceria a um ilustrador" [FREUD: 1987 (1900), p. 323]. A comparação, que deixa entrever o trabalho que recai sobre um artista ao buscar consignar em imagens as questões e polêmicas de seu tempo, se desdobra no sentido de compreender como opera, na formação do sonho, o trabalho de "reduzir os pensamentos oníricos dispersos à expressão mais unificada e sucinta possível" [IDEM IBID]. A observação de Freud, por sua particularidade, poderia fazer lembrar aqui o trabalho de um dos grandes artistas e ilustradores do século XIX, Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Numa série impressionante que se intitula *Os desastres da guerra* (1820), Goya ilustraria cenas brutais da guerra de independência espanhola contra as tropas napoleônicas. As imagens de forte teor dramático – muitas delas retratando assassinatos, torturas, execuções, ou pilhas de cadáveres – são acompanhadas, cada uma delas, por uma frase acrescentada à margem inferior⁴³. Um dispositivo semelhante já fora utilizado pelo artista na série *Caprichos*, de 1799. Conforme aponta Arturo Navarro, nessa obra Goya "satiriza e critica uma série de vícios e defeitos latentes na sociedade espanhola do Antigo Regime e, dissimuladamente, o poder". Mesmo que, para além desse contexto particular, ela se refira "às extravagâncias e desacertos de toda sociedade civil"

⁴³ Para Jean-Luc Nancy, num momento histórico em que uma forte censura recaía sobre a explicitação da violência sob a forma de imagens, "não são sentidos como indignos os horrores da guerra gravados por Goya". E isso, ainda que seu conteúdo seja, figurativamente falando, marcado pela explicitação da violência, por vezes sem rodeios [NANCY: 2003, p. 60]. Para Susan Sontag, que escolhe uma das gravuras de *Os desastres da guerra* para figurar na capa de um de seus livros – *Diante da dor dos outros* – "a arte de Goya, como a de Dostoiévski, parece representar um ponto crucial na história dos sentimentos morais e da dor – igualmente profunda, original, exigente. Com Goya tem início na arte um novo padrão de receptividade aos sentimentos" [SONTAG: 2005, p. 40].

[NAVARRO: 2006, p. 3]. Seja, todavia, a propósito da guerra ou dos vícios e desatinos humanos, Goya parecia devotado a flagrar, no instantâneo de uma imagem crua, o que haveria de irrepresentável na degradação da condição humana, em sua violência bárbara. Para Susan Sontag,

"As imagens de Goya comovem o espectador quase ao ponto do horror. Todos os ornamentos do espetacular foram suprimidos: a paisagem é uma atmosfera, uma escuridão, apenas ligeiramente esboçada. A guerra não é um espetáculo. E a série de gravuras de Goya não é uma narrativa: cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniquidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente das demais. O efeito cumulativo é devastador" [SONTAG: 2005, p. 40].

Os caprichos humanos não menos, com toda a virulência de seu substrato pulsional, a cena ilustrada parece querer aprisioná-los num instante sensível, servindo-se largamente de personagens tais como prostitutas e cafetinas, bruxas, demônios, frades, janotas, profissionais incompetentes. As frases curtas, sempre adicionadas às cenas, jamais eram dotadas de função explicativa. Ao contrário, seu teor era mais aparentado com certo tom proverbial - "não há remédio"; "não conhecem o caminho"; "morreu a verdade" - indicadora ainda de seu teor sintético. Enquanto, pondera Sontag, "toda imagem, como imagem é um convite ao olhar", Goya turva suas próprias imagens com o recurso à legenda que, "na maioria das vezes, insiste na dificuldade justamente de olhar. Uma voz, supostamente do artista, atormenta o espectador: você suporta olhar para isto?" [IBID, p. 41].

Naquela que ficaria conhecida como a mais famosa gravura da série *Caprichos*, Goya retrata a si mesmo, adormecido entre lápis e papel, sob os auspícios de seres alados e sombrios. Nessa atmosfera algo sinistra, a gravura torna-se a exceção em sua série, por ser a única em que os dizeres se encontram grafados não na margem, mas no interior da própria cena, mais exatamente na mesa sobre a qual o artista adormece: "o sonho da razão produz monstros". Confrontado durante toda sua trajetória artística com os desafios engendrados pelo "editor político" - Goya suprime as frases da série *Caprichos* em sua primeira exibição, temendo suas repercussões no cenário político e, não menos, o jugo implacável da Inquisição - o mestre de Zaragoza talvez tenha se tornado um dos maiores intérpretes imagéticos dos sonhos proibidos da humanidade. E também de seus piores pesadelos.

Miren que grates!

A análise freudiana da questão da figurabilidade, por seu turno, revelaria a complexidade em jogo na transposição, para um regime sensorial e privilegiadamente imagético, da trama discursiva, polissêmica e sobredeterminada, e que subjaz à formação dos sonhos. O "papel desempenhado pelas palavras na formação dos sonhos", argumenta Freud, não é meramente acessório. O sonho não somente se traduz num esforço de comprimir e converter em imagens as densas cadeias de pensamento e significação do discurso a ele latente, como é precedido por um esforço de "encontrar transformações verbais apropriadas para os pensamentos isolados" [FREUD: Op. Cit., p. 324].

"O trabalho do sonho não se furta ao esforço de remodelar pensamentos inadaptáveis numa nova forma verbal – mesmo numa que seja menos usual – contanto que esse processo facilite a representação e, desse modo, alivie a pressão psicológica causada pela constrição da ação de pensar. Verter o conteúdo do pensamento num outro molde pode, ao mesmo tempo, atender às finalidades da condensação e criar ligações, que de outro modo talvez não se fizessem presentes, com algum outro pensamento; quanto a esse segundo pensamento, ele já pode ter tido sua forma original de expressão modificada, com vistas a juntar-se ao primeiro a meio caminho" [IBID, p. 327].

Efetivamente, a figurabilidade (*darstellbarkeit*) é um termo de conotação complexa na língua alemã, mas sugere, conforme observa Luiz Hanns, um "duplo movimento de dar uma forma captável e mostrar" [HANNIS: 1996, p. 376]. Em sua forma verbal e substantivada, a figurabilidade coincide ainda com as ações de expor, representar, interpretar, visualizar e significar. A "capacidade de se exprimir em imagens" [IBID, p. 377] e de fornecer uma configuração a um conteúdo representável marcam substancialmente, de acordo com Hanns, o uso do termo na *Interpretação dos sonhos*. Para o tradutor de Freud, a figurabilidade consiste, no limite, no ato de

"constituir, capturar o instante em que ocorre a mediação entre aquilo que ainda se encontra em estado inapreensível e sua constituição em uma forma" [IBID, p. 383].

Nesse sentido é que a consideração à figurabilidade se distingue, ainda que de forma sutil, do mero ato de representar. Pois quando Freud alerta para o fato de que as imagens oníricas são "imagens sensoriais" (Sinnesbilder), ele parece apontar para o fato de que, esclarece ainda Hanns, "essas imagens não são representações-representantes (símbolos-emblemas) da coisa, mas são a configuração (a forma, a imagem presentificada e

apreensível) da coisa" [IBID, p. 385]. Sendo notória a importância para o ordenamento metapsicológico da noção de representação (*Vorstellung*), que em sua decomposição viria a caracterizar propriamente os sistemas psíquicos pré-consciente/consciente e inconsciente, aqui Freud parece ocupar-se de um outro problema. Pois se a representação e suas particularidades metapsicológicas conferem toda a importância à dimensão discursiva, linguageira da práxis psicanalítica, a dimensão da apresentação, aqui evocada a propósito dos sonhos, aponta justamente para os limites do discurso e para o efeito de extravasamento que a complexidade pulsional da constituição humana exerce sobre o arcabouço verbal que visa discerni-la.

Com efeito, o sonho resulta de uma regressão tópica e dinâmica do aparelho anímico, na esteira das quais os investimentos pulsionais retroagem dos sistemas Pcs-Cs em direção a reinvestimento dos traços mnésicos inconscientes. Freud assevera que, na condição de fenômeno alucinatório, o sonho responde ao reavivamento sensorial dos arranjos entre os traços mnésicos que a pulsão mobiliza, sob as particularidades da economia libidinal do estado de sono. Não obstante, a apresentação onírica consiste numa montagem particular que obedece às coordenadas dos pensamentos oníricos latentes, esses cujos motivos pulsionais buscam expressão. Ou seja, para que certa coerência metapsicológica seja preservada, não seria exato dizer que o sonho representa a realização do desejo, pois tal representação é, prioritariamente, a resultante de sua interpretação. No momento em que é narrado, o sonho reencontra sua matriz representativa, discursiva, no bojo da qual advêm os significantes que o tornam interpretável. Mas, a rigor, o sonho como montagem alucinatória, visa exatamente à confecção de um arranjo sensível, orientado pelas representações verbais e, porventura, até mesmo susceptível da ocorrência delas, porém substancialmente mais solidário dos movimentos pulsionais, cuja expressão é ali entrevista ou, mais propriamente, encenada. Se, como Freud observa, há uma experiência sublimatória relativa à revivescência dos pensamentos e afetos inconscientes a partir do lugar do espectador de uma peça teatral, ou mesmo na experiência literária, o fenômeno onírico é, todavia, ainda mais radical. Nele, o sujeito não assiste, contempla ou afere, mas frequentemente protagoniza a cena em que o desejo se desdobra. O sonho, como lembra Freud, ao "verter o conteúdo do pensamento num outro molde", precipita nos arranjos sensíveis o próprio sujeito representado nos intervalos desse pensamento.

Enfim, se o sonho almeja oferecer uma forma captável ao que há de irrepresentável nos apelos pulsionais, é importante não perder de vista seu valor como fenômeno alucinatório, por meio do qual Freud insiste nas particularidades do pólo pulsional do aparelho anímico. E se, como observa Lacan, "o que fornece a lei da expressão do desejo no sonho é justamente a lei do significante" [LACAN: 1999 (1958), p. 282], o sonho culmina, entretanto, por indicar a impossibilidade de um recobrimento derradeiro do desejo a partir da experiência do discurso. A montagem onírica revela, a um tempo, a submissão dos arranjos sensíveis ao ordenamento significante em cuja trama o desejo se desvela, e a impossibilidade de cumprimento integral da subsunção do desejo nos protocolos da apresentação imagética ou do ordenamento simbólico. Eis o real do sonho – aqui compreendido em sua vertente mimética – para o qual Lacan também adverte, que se esgueira "por trás da representação", e cuja expressão é entrevista num esforço sempre inacabado de apresentação. Belas ou terríveis, as paisagens oníricas ora escondem, ora revelam suas raízes profundamente infiltradas no solo opaco e movediço da pulsão.

O sonho, senão redutível propriamente à sublimação – assim como não o seriam as demais formações do inconsciente – se mostra profundamente perpassado por ela. Nesse teatro do inconsciente, o alvo da pulsão é profusamente travestido, numa coreografia protagonizada por insuspeitáveis *pas-de-deux* entre palavra e imagem, mas que visa sempre, como insiste Freud, a "liberação do afeto". A deflagração do sentimento, pela qual o desejo parece encontrar sua mais sublime apresentação, é o motivo fundamental da atividade onírica. A primazia da satisfação pulsional, da qual o sonho fornece a mais cotidiana evidência, põe em cena a lógica sublimatória do aparelho psíquico, por meio da qual, como atesta Rancière, "adaptam-se os meios aos fins da representação" [RANCIÈRE: 2003, p.145]. Mas se o processo sublimatório é mais do que isso – pois nele se faz necessário adaptar as representações às finalidades da satisfação pulsional – ele tangencia algo do irrepresentável, do informe, na medida em que atesta, tomando novamente de empréstimo uma expressão de Rancière, "a impossibilidade de uma experiência se dizer em sua língua própria" [IBID, p. 142].

Aqui, como o atestam a experiência científica de Galton e os processos artísticos de Goya, Velásquez ou Bacon, o irrepresentável se impõe como "terror primário" diante de um Outro "não-dominável" [IBID, p. 147]. Outro que insistentemente se quer fazer inexistir,

desaparecer ou submeter ao Mesmo, às unidades da forma, do Eu, da representação. Escreve Rancière:

"A arte sublime é a que resiste ao imperialismo do pensamento esquecido do Outro (...) ela atesta o impensável do choque primário e o impensável projeto de eliminar esse impensável" [IBID, p. 149].

Tal como o sonho, a arte sublime trabalha contra o esquecimento, trazendo à lume, para além ainda daquilo que o inconsciente escreve ou encena, a apresentação do vazio da Coisa, e o inexorável desamparo que decorre de uma mediação sempre em fracasso entre o sensível o inteligível. Esse "choque primário", foi Lacan que bem contribuiu para conceptualizá-lo, ao afirmar que "o problema da sublimação deve ser colocado precocemente" [LACAN: 1988 (1959-60), p. 195]. Para o psicanalista francês,

"o problema da sublimação se coloca muito mais cedo do que no momento em que a divisão entre as metas da libido e as metas do eu se torna clara, patente, acessível, no nível da consciência (...) o que eu chamo de a Coisa, é um lugar decisivo em torno do qual se deve articular a definição da sublimação" [IDEM IBID].

O impensável da Coisa, ponto de inflexão de toda atividade sublimatória, é anterior efetivamente à clivagem entre o campo da satisfação e aquele das constelações imaginárias em que ela desfila sem, contudo, esgotar-se⁴⁴. A sublimação, sugere Lacan, por ser referida àquilo que desde Freud há de irrepresentável no inconsciente, é um processo que efetivamente se dá a ver naquilo que toma forma a partir dos acordos entre a satisfação pulsional e as exigências do Eu. Nesse plano, a função da alteridade se infiltra por diferentes caminhos, mas sempre alcançando a função de elemento irreduzível aos esforços de coerência identitária do Eu. Mas o caráter precoce da sublimação remonta aos primeiros esforços anímicos de reduzir a tensão pulsional pela via da satisfação alucinatória da pulsão, cuja impossibilidade atesta a presença de um vazio jamais simbolizável, uma falha

⁴⁴ Como lembra Baas, a "essência da pulsão é tender à satisfação como sua finalidade, e pode-se – com todo rigor – dizer da pulsão sublimada, ou seja, extemporânea a todo fim específico, que ela é uma *finalidade sem fim* [BAAS: 1992, p. 175. Grifos do autor]. O caráter empiricamente inesgotável da satisfação pulsional sublimatória, motivo ainda de sua reapropriação solidária de certa atmosfera kantiana, culmina, na interpretação de Baas, pela constatação de que o "desejo sublimado" deva ser reconhecido como manifestação da "pura potência" da pulsão. Para o autor, "na sublimação, sob seu modo poético e sob seu modo estético, a pulsão se apresenta ela mesma e por si mesma, no tanto em que ela constitui a pura potência ou a pura tendência de toda subjetividade desejante" [IBID, p. 177].

nas operações de representação do aparelho psíquico. Falha que se manifesta como sentimento, como vicissitude afetiva da irreducibilidade da pulsão à representação⁴⁵. E se, como sugere Lacan, tal efeito da sublimação deve ser reconhecido já nas origens da subjetividade, posteriormente a sublimação consistirá na vicissitude pulsional que melhor apresenta a pulsão em sua irreducibilidade, e justamente por levar às últimas consequências o programa de revestir a experiência pulsional com os predicados da forma e da linguagem. Se a sublimação não exatamente equivale à representação, todavia por meio dela o aparelho psíquico efetivamente põe em cena seus esforços de "regulagem", como diz Rancière, entre *pathos* e *logos*, entre sensível e inteligível. Nos limites, porém, da atividade sublimatória, o que se apresenta é a Coisa. Como des-regulação, como vazio, como "lugar-tenente" ou, ainda, como sentimento.

Os aportes lacanianos à teoria da sublimação – cujo valor, complexidade e extensão por si só configurariam material para uma outra tese – não serão aqui requisitados, senão no tanto em que são cruciais para a elucidação da posição freudiana. Pois se as solidariedades entre os desdobramentos metapsicológicos da noção de *das Ding* e o tema do sublime foram precedentemente evidenciadas, eis o momento então de explicitar como a questão reaparece no âmbito da sublimação.

IV – O objeto e a Coisa : Freud, Lacan e as obras de arte

IV.1 – Elevar um objeto à dignidade da Coisa.

Se, desde sua aurora, a questão do sublime já reivindicava a elucidação conceitual da passagem da dependência humana do plano da natureza ao plano da liberdade, do sensível ao supra-sensível, com Kant o tratamento do tema resulta mesmo numa complexa imbricação entre os domínios ético e estético da experiência humana. Para Schiller, por seu turno, a "sublime disposição anímica" alcança uma formulação que radicaliza os contornos do sublime kantiano, pois é referida à impossibilidade de esgotamento do sentido da

⁴⁵ Cabe lembrar, a propósito, de que o afeto, sobretudo em sua condição elementar, como angústia, teria sido pensado na filosofia do sublime como índice desse sentimento. A angústia seria a resultante, desde Kant, da impossibilidade da imaginação apresentar sob a unidade da forma a multiplicidade da natureza. E, conseqüentemente, o índice sensível de uma intuição do ilimitado, ou seja, do próprio sentimento do sublime.

natureza pelo exercício do entendimento, o que exige a passagem do "mundo dos fenômenos para o mundo das idéias". Passagem do regime da causalidade ou do *princípio de razão* – como o designara Schopenhauer – para o âmbito da apresentação do incondicionado. Lacan, ao revisitar a teoria freudiana da sublimação, não hesita em tratá-la como aquilo que "pode se situar entre uma ética e uma estética freudianas" [LACAN: Op. Cit., p. 197]. E se, como ele observa a propósito da démarche de Freud, não se pode "qualificar a forma sublimada do instinto sem referência ao objeto" [IBID, p. 119], é nesse sentido que sua apreensão de uma estética freudiana será evidenciada como "análise de toda a economia dos significantes" mas que, no limite, "nos mostra inacessível essa Coisa" [IBID, p. 197]. Escreve Lacan:

"esse objeto, precisamente, não é a Coisa, na medida em que ela está no âmago da economia libidinal. E a fórmula mais geral que lhes dou é esta – ela [a sublimação] eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa". [IBID, pp. 140-141].

Se, efetivamente, é mesmo na empiricidade dos objetos que Freud parece demonstrar as particularidades dos processos sublimatórios de investimento pulsional – com particular interesse por aqueles que constituem as preocupações da ciência, da arte, e mesmo da racionalidade em geral – há neles ainda um aspecto distintivo que Lacan não deixa escapar, ao assinalar o interesse de Freud pelos "objetos socialmente valorizados" ou "objetos de utilidade pública" [IBID, p. 119]. Aqui, a experiência da cultura e o caráter socialmente compartilhado dos objetos da sublimação revelam, pondera Lacan, como esse conceito representa para Freud uma exploração das "raízes do sentimento ético, na medida em que esse se impõe sob a forma de interdições, de consciência moral" [IBID, p. 112]. Os objetos da sublimação se tornam, por assim dizer, os sucedâneos de um modo de resgate da satisfação pulsional que, a partir do recalçamento, o sujeito é constrangido a realizar. O que sugere que a estética em jogo nesse procedimento, correlativa aos arranjos sensíveis de tratamento do pulsional, aponta para algo que se entrevê além, nomeadamente, o *ethos*.

Na esteira desse polimorfismo sob cujo regime a pulsão se desdobra na apreensão do objeto de sua satisfação, as particularidades objetais – ou, como lembra Jacques-Alain Miller, os pormenores do objeto como "atraente de libido", como "condensador de gozo" ou como "causa de desejo" [MILLER: 1999 (1993), p. 479] – serão tratadas, no plano da

sublimação, com referência às suas aptidões em fornecer o índice dessa passagem do campo de uma satisfação determinada para o campo de *Das Ding*, ou do âmbito das constelações de sentido para, como dissera Freud no *Projeto de uma psicologia*, o habitat dos "motivos morais". Aqui, a mediação sublimatória que se dá pela via da experiência com o objeto é correlativa àquela de uma "elevação", elevação à dignidade da Coisa. Nesse sentido, não é somente das ressonâncias de um trocadilho que se trata, tal como observado por Lacan, mas de um emprego deliberado do regime conceitual do sublime, mesmo que desligado da explicitação das conexões e interfaces aí em jogo. Quanto ao trocadilho, é Bernard Baas que o decifra, quando sugere que

"Dignidade é certamente um trocadilho (Witz) sobre o alemão Ding. A *dignidade* (dignité) da coisa é a coisidade da Coisa" [BAAS: Op. Cit., p. 187. Grifo do autor].

Se o autor tem razão, a versão lacaniana da apreensão sublimada do objeto poderia ser estenografada como a experiência recoberta por essa virtude inédita, a "Dingnidade". Ou, parafraseando Schiller, a experiência de uma evidência fenomenal da disposição da liberdade, que se eleva sobre a natureza sem, contudo, ocultá-la. E que revela, no interior mesmo dessa disposição, sua opacidade, sua indiscernibilidade. A *dingnité* lacaniana faz eco aqui com uma das vertentes do sublime schopenhaueriano, sobretudo aquela que visa certa objetivação do corpo ou da vontade no âmbito da representação, todavia desligada da esfera do si-mesmo. Jamais se pode esquecer que, no pensamento freudiano, a *Coisa* é um resíduo inassimilável a quaisquer esforços de simbolização, refratária ao esquematismo das *Vorstellungen*, mas certamente atraente para a libido e constitutiva dos vetores da satisfação pulsional, sobretudo em sua vertente inconsciente. A dignidade da Coisa é, como se poderá observar pouco a pouco, uma elevação jamais desconectada da sensibilidade que a subjaz, uma elevação schopenhaueriana, mas somente no sentido de que traz a marca da "lembança da vontade". Uma sublimação que faz jus à sua forma semântica substantivada, processual⁴⁶ – pois inacabada, aberta – irreduzível, portanto, à apreensão rigorosamente idealista do sublime.

⁴⁶ Jean-Luc Nancy, em *L'offrande sublime*, observa que mesmo na experiência do sublime algo dessa estrutura processual pode ser observada. Afirma ele que "o sublime engajará sempre (...) uma estética do movimento diante de um estética do estado" [NANCY: 2009 (1988), p. 65].

IV.2 – Desfiguração do objeto

Se o tratamento do sublime no idealismo alemão não poucas vezes parece entrever depurar a intuição da liberdade ou do sentimento trágico de quaisquer vicissitudes ou apelos do sensível, esse não parece ser, todavia, o protocolo de elevação em jogo na sublimação. O objeto, por meio do qual a sublimação opera, é invariavelmente revestido pela pulsão, a ponto ainda, como afere Lacan, de que na cultura ele seja "inseparável de elaborações imaginárias" [LACAN: Op. Cit., p. 125]. As "sublimações coletivas" colonizam "com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*" [IDEM IBID]. E é justamente na medida em que Lacan estabelece para o objeto uma função específica, que ele repercute decisivamente no âmbito da sublimação. Pois, como argumenta Baas,

"a Coisa está sempre incluída na intimidade do núcleo simbólico, lhe restando ali completamente exterior. É por isso que Lacan falará de um objeto 'êxtimo'; é o *objeto a*" [BAAS: Op. Cit., p. 186. Grifos do autor].

Pela vertente do valor social, o *objeto a* é aquele revestido de uma "função especial" [LACAN: Op. Cit., p. 142], que se pode estimar. Mas na particularidade do exame analítico de sua função na economia subjetiva, ele se define como "ponto de fixação imaginário", cujo resultado é conferir "satisfação à pulsão" [IBID, p. 143]. Aqui a função sublimatória do objeto novamente se deixa entrever, na medida em que ele se presta às operações da forma com as quais a pulsão se traveste, num mesmo movimento de velar, colocar-se como anteparo à indiscernibilidade da Coisa. Nesse movimento, afirma Lacan com certa ênfase, a Coisa é sempre "unidade velada", ela se afirma em "campos domesticados" [IBID, p. 148]. Por isso o homem "modela um significante" [IBID, p. 150] à imagem da Coisa, num gesto de buscar apreender, pela vertente de sua experiência com o objeto a infinitude da Coisa tornada sensível sob as formas socialmente valorizadas: a ciência, a arte, a linguagem.

Philip Shaw observa que a proposição lacaniana relativa à elevação do objeto à dignidade da Coisa "não se refere ao discurso da sublimidade, mas ao conceito de sublimação" [SHAW: Op. Cit., p. 135]. Mas ao mesmo tempo, ele pondera que ao reler o tema da sublimação em Freud, Lacan demonstra como a libido é "elevada" do vazio da Coisa para "um objeto material da necessidade, que assume uma qualidade sublime no momento em que ocupa o lugar da Coisa" [IDEM IBID]. Ou seja, na medida em que a

pulsão investe o objeto da sublimação, ela evidencia nele algo que está para além de todo efeito de saber e de significação e que o torna, conclui Shaw, "atrativo, temerário, excessivo, ou mais simplesmente sublime" [IDEM IBID]. Lacan mesmo parece admiti-lo ao afirmar que

"um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado" [LACAN: Op. Cit., p. 151].

Difícil aqui deixar de notar como essa representação da Coisa se dá de modo absolutamente particular, pois se trata de uma apresentação do vazio, da ausência e, de certa forma, de uma negatividade já suspeitada desde Kant em sua apreensão do sublime. Mas se em Kant essa "representação negativa", como sugere Lyotard, tem como fundamento o movimento da imaginação que apreende uma representação do infinito a partir do reconhecimento da soberania razão – o que levava Kant mesmo a afirmar que o sublime tem sempre que ser referido à "maneira de pensar" [KANT: 1995 (1789), p. 120] – aqui, com Lacan, a criação do objeto e, portanto, sua materialidade própria fornece outros contornos à apresentação da Coisa. Claramente, a negatividade, o vazio da Coisa contrasta, para Lacan, com a positividade senão dos objetos sensíveis nos quais ela se manifesta, mas prevalentemente no próprio elemento sensual caracterizado pelo gozo, pela satisfação da pulsão que o objeto veicula. Esse contraste possivelmente é ainda mais acentuado na medida em que o elemento pulsional que a atividade sublimatória isola é dotado de uma condição antitética àquela do saber, da racionalidade, do pensamento. Se o objeto em sua função sublimatória promove alguma articulação significativa que não sonega a presença da Coisa – um pensamento permeável ao vazio, uma apresentação significativa perpassada pela opacidade – ele advém necessariamente marcado pela lembrança da vontade, sob o cortejo de uma satisfação pulsional cuja identidade ao saber não pode ser jamais estabelecida⁴⁷.

⁴⁷ Paulo Arantes, em *Dialética e Psicanálise*, reflete acerca das perspectivas dialéticas de releitura dos temas da satisfação pulsional na psicanálise. Acerca da sublimação e no bojo de um breve comentário, ele reitera o caráter categórico com o qual o gozo estabelece, para Lacan, uma solidariedade indissociável com a atividade sublimatória, salientando como, desde Freud, "a pulsão é 'negada' para ser satisfeita". A negatização da satisfação pulsional é, contudo, a via mesma para o encaminhamento de sua efetivação. Arantes conclui, citando Lacan: "Lacan parece ter-se dado conta do caráter de *Aufhebung* que tem a sublimação quando afirma no seminário: 'A sublimação no discurso de Freud é inseparável de uma contradição, a saber, que o gozo, o que é visado pelo gozo, subsiste e, em certo sentido, é realizado em toda atividade de sublimação. Que não há repressão, que não se apaga nada, que não há nem mesmo compromisso com o gozo, que há paradoxo, que há

Freud mesmo, ao discutir a função do belo, não perde de vista a "doce narcose" que decorre de um reencontro com o objeto sublimatório, evidenciando, portanto, como a psicanálise não poderia ser signatária de uma apreensão puramente intelectual dos efeitos da elevação estética.

Vladimir Safatle demonstra, por seu turno, em que medida o movimento de inadequação da satisfação pulsional em relação aos objetos empíricos culmina com a constatação de que "o alvo da pulsão é a negação do objeto" [SAFATLE: 2006, p. 282]. No campo da sublimação, essa propriedade da satisfação pulsional poderia ser desdobrada, prossegue o autor, no sentido de constatar-se que "a sublimação está necessariamente vinculada à negação do objeto própria à pulsão de morte" [IBID, p. 283]. Daí o interesse de Lacan em divisar as relações entre a Coisa e a sublimação pois, como argumenta Safatle, "*a Coisa só pode ser caracterizada negativamente como o que não é objeto de uma predicação*" [IBID, p. 285. Grifos do autor]. A sublimação, segundo o autor, elege prediletamente objetos "que suportam em si uma contradição que impede o estabelecimento de sua auto-identidade" [IBID, p. 286], preservando, no signo sensível que dela resulta, a opacidade que torna o objeto algo irreduzível aos protocolos do significante ou às expectativas de unidade da imagem sensível. Escreve Safatle:

"a sublimação seria, pois, uma maneira de *dar forma de objeto imaginário* à contradição entre o fantasma e a Coisa. A experiência de estranhamento que o sujeito sentiu quando os esquemas fantasmáticos do pensamento chocaram-se diante do Real desvela-se agora como essência mesma do objeto. Trata-se de um estranho ponto de excesso *no interior* de um objeto que foi estruturado pelos protocolos de universalização próprios ao fantasma. É assim que pode advir um objeto que é a destruição de si, torção de seus protocolos de identidade, ou, ainda, uma *imagem que é a destruição da imagem*" [SAFATLE: Op. Cit., p. 286. Grifos do autor].

Safatle, nesse ponto, assinala a presença dessa imagem que parece representar a própria "destruição do Imaginário" [IBID, p. 287], e que reaparece na análise lacaniana de Antígona, e também, no cenário contemporâneo da arte, nos *Specific objects* de Donald Judd. Todavia, esse apontamento inevitavelmente sugere, no contexto do debate ora

desvio, que é pelas vias em aparência contrárias ao gozo que o gozo é obtido". Cf. SAFATLE ET ALLI: 2003, p. 121. Ponderar em que medida a sublimação em Lacan seria de fato tributária de um procedimento de negação dialética é algo que excede o escopo dessa pesquisa. O que se entrevê aqui é, tal como Arantes reafirma a partir dessa citação do Seminário IX de Lacan, por em evidência a impossibilidade estrutural de separar da sublimação, como procedimento significante, seu substrato pulsional.

empreendido, a experiência da *interdição* da imagem que, desde a *Crítica da Faculdade de Julgar*, suscita e alimenta o debate entre a arte e o sublime. Ponto esse que será retomado mais adiante nessa investigação.

Sob o ponto de vista estético, a realização sensível de um objeto que apresenta o que há de irrepresentável nos motivos de sua própria constituição, caracterizado aqui pela presença de um excesso irreduzível ao discurso que visaria esgotá-lo no campo das predicções, também se faria entrever sob a forma das ruínas⁴⁸. Para Gerard Wacjman, a ruína é aquilo "que faz objeto dos restos de um objeto" ou, numa ponderação que faz eco com a timbragem da retórica freudiana, a ruína seria um "objeto consumido por sua própria memória" [WACJMAN: 1998, p. 13]. Wacjman não hesita em remodelar o significante com vistas a alcançar a formulação que melhor dê conta desse objeto elevado pela sublimação. Numa versão mais acabada de sua proposição, ele afirma da ruína que ela seria "um menos-de-objeto que porta um mais-de-memória" [IBID, p. 14], sugerindo com isso a confecção de um objeto "visível e virtualmente legível" [IBID, p. 20]. Tais ponderações, na obra freudiana, parecem novamente repercutir na criação desse objeto "irrepresentável" que se entrevê através da alegoria de Roma. Ali, pode-se dizer, as ruínas são o resultado da ressurreição sincrônica da memória do objeto. O objeto é posto em ruína não pela subtração de seus predicados, mas pela saturação do próprio movimento de predicação que conduz a imaginação à apreensão de seu fracasso em fixar o fantasma na argila da forma. Se o objeto é usualmente dado ao sujeito, como indica Safatle, através das predicções do pensamento e do "regime de identificação do Imaginário" [SAFATLE: Op. Cit., p. 288], com sua alegoria, o que Freud deixa entrever é um objeto irreduzível a tais protocolos, mas não como "imagem dessensibilizada". A imagem é ali levada à sua derrisão através de um processo de hiper-sensibilização. Esse objeto, tão somente preserva de aspiração mimética a reprodutibilidade das propriedades do inconsciente, cuja radicalidade é expressa por suas particulares condições de figurabilidade, que fraturam o ordenamento temporal da representação e do pensamento e que neutralizam os esquemas de apreensão espacial sob os quais uma forma predicável pode ser composta. Se tal objeto é legível, como parece crer

⁴⁸ Safatle também recupera, a partir de Adorno, a noção de ruína, como correlativa à produção do estranhamento e do não-idêntico numa experiência com o objeto da sublimação. No entrecruzamento entre as *démarches* de Lacan e Adorno, Safatle discute um protocolo da sublimação como "deslocamento no interior da aparência". Cf: *A paixão do negativo – Lacan e a dialética*, pp. 293-297.

Wacjman, talvez isso não seja válido senão virtualmente, na medida em que sua composição tem em seu horizonte justamente a opacidade ilegível da Coisa. Freud, apesar de seu desejo expresso de tornar legíveis todas as propriedades dessa figura irrepresentável, arruína com seu gesto a imagem por saturação e excesso, aludindo à aparência disforme do próprio excedente pulsional que o inconsciente é incapaz de inscrever.

Objetos dessa natureza, que para Wacjman seriam aqueles que a arte depois de Duchamp e Malevich iria privilegiar, definem-se como o objeto que "pensa no visível". Objeto que engendra em si a irredutibilidade da Coisa, e as particularidades do modo de pensamento inconsciente e que se torna, por isso, "um instrumento concebido para fazer ver isso que não se pode representar nem em palavra, nem e imagem" [WACJMAN: Op. Cit., p. 23]. E se, pregressamente nessa pesquisa, aludiu-se ao parentesco poiético entre a alegoria de Freud e o *Quadrado negro sobre fundo branco* de Malevich, curiosamente essa obra foi extensamente comentada por Gérard Wacjman, que sugere ali um tratamento da ausência – da Coisa, certamente – mas que é dotado de alguma positividade, que "toma corpo" [IBID, p. 93].

Wacjman, ao refletir sobre as afinidades entre a arte inaugurada no século XX e certas posições da psicanálise acerca da função estética do objeto, traz a discussão para o campo da sublimação, particularmente para o debate acerca das relações entre o objeto e a Coisa. Para o autor, a obra de Malevich em questão se "abre sobre uma ontologia negativa, uma ontologia da ausência e da falta". Se o tema da *ausência* é aquele que privilegiadamente sucede, no panorama artístico, o ultrapassamento dos processos figurativos e representativos na arte, essa obra – à qual Wacjman atribui mesmo um valor inaugural – reinventa a própria noção de objeto estético, então concebido como aquele que "calcula o salto do vazio à ausência" [IBID, p. 94]. O autor chega mesmo a comparar essa obra de Malevich aos *xoana*, "ídolos gregos arcaicos, sem forma e sem imagem", cuja função, outrora explicitada por Jean-Pierre Vernant, seria a de "presentificação" da ausência [IBID, p. 96]. Curioso e paradoxal tratamento estético desse objeto que imbrica, indiscernivelmente, negatividade ontológica e positividade estética. Essa ausência, tão "certa" e tão "pesada", resulta de um ato artístico, solidário daquilo que seu artífice batizara como Suprematismo, e cujos pormenores cumpre ainda melhor explicitar.

IV.3 – “Rejeitar o globo terrestre”: o sublime malevichiano

De acordo com Ruhrberg, a arte e a arquitetura do século XX se viram irrevogavelmente influenciadas pelos “sonhos utópicos” do Suprematismo e do Construtivismo, ambos os movimentos influenciados por propósitos metafísicos de estabelecimento de novos ordenamentos estéticos cuja contrapartida, sem dúvida, seria dada por uma nova visão do que há de belo e nobre nos tipos humanos. No caso do Suprematismo, que encontra na obra de Malevich seu mais emblemático expoente, a tendência estética para o “infinito e o absoluto” coexiste com uma *démarche* mas “mística e patética” [RUHRBERG ET ALLI: 2005, p. 161]. Kazimir Malevich, em seu percurso artístico, deixava entrever com suas obras a mescla de sua paixão pela beleza das formas matemáticas com um senso daquilo que ele mesmo designava como “a solenidade do universo” [IBID, p. 163]. Interessado pela materialidade singular de cada elemento estético – cor e forma, principalmente – Malevich é um dos primeiros artistas do século passado a “descobrir o potencial expressivo do espaço vazio, do vácuo”, visando a expressividade de uma região estética cuja topografia coincide com “as margens do nada” [IBID, p. 164].

Sua obra mais notória, *Quadrado negro sobre fundo branco*, foi pintado em 1913 e, como fundamento de seu propósito estético, de acordo com Ruhrberg, Malevich “invoca o ícone nu e disforme de nossa era” [IDEM IBID]. Dentre os artistas em cujas obras a influência de Malevich se faria notar no curso do século, destacam-se Clyfford Still, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Ryman. Além daquele que se tornaria um dos mais célebres arquitetos de todos os tempos, Frank Lloyd Wright.

A propósito da célebre obra de Malevich, escreve Wacjman:

"Mas o quadrado não é nem uma imagem nem um signo. O quadrado é de pintura, ele está lá, Malevich mesmo o afirma, para confrontar a 'experiência da ausência'. Não é um símbolo, portanto, nem exatamente uma imagem, ele é uma ausência, real, opaca, gostaríamos de dizer 'palpável', a ausência de um objeto como tal. A ausência pinta. Insiste-se nisso. A pintura dá espessura à ausência" [IBID, p. 95].

A posição de Wacjman, a despeito da acuidade de seus apontamentos, é filosoficamente ambígua. E isso na medida em que ele parece querer ao mesmo tempo fazer coexistirem uma ontologia negativa e uma positividade do objeto, atestável a partir de sua função corpórea, palpável, numa palavra, material⁴⁹. Mas o cálculo do vazio à ausência, esse efetivamente parece repercutir na passagem, na "elevação" que Lacan sugere caracterizar a sublimação do objeto à dignidade da Coisa. Safatle esclarece que "elevar o objeto à dignidade da coisa significa, primeiramente, subtrair toda sua determinação atributiva e qualitativa" [SAFATLE: Op. Cit., p. 290]. Protocolo por meio do qual des-

⁴⁹ No início do quarto capítulo de seu *L'objet du siècle*, Wacjman afirma que o "menos aí a ver da arte não é do negativo puro". [WACJMAN: Op. Cit., p. 93].

imaginarização do objeto e dessensibilização do mesmo coincidiriam. A obra aqui examinada efetivamente incorpora o vazio, materializa a colonização da imagem por um excedente jamais ali apresentável exceto pelo vazio – a força mimética desse buraco negro em que Malevich parece precipitar a arte – e parece equilibrar-se no limite mesmo do desprendimento de sua própria materialidade, sinalizando para a ausência que subjaz a toda forma predicável, seja em sua vertente negativa, des-sensibilizada, seja positivamente como parece ter feito Freud, hiper-sensibilizando uma imagem⁵⁰.

Um outro objeto, a esse empiricamente aparentado, já fora produzido, lembra Arthur Danto, em 1887, pelo poeta francês Paul Bilhaud, sob o jocoso título de "Combate de negros numa caverna durante a noite". Para Danto, não é senão pela elucidação fornecida por seu título – que descreve uma cena – que essa tela deve ser absolutamente distinguida do empreendimento de Malevich. Segundo o filósofo, o artista russo "inaugura uma nova era na história da arte" justamente por contrariar a proposição que estabelece como princípio que "todas as pinturas são imagens" [DANTO: 2005 (2003), p. 251]. Escreve Danto:

"A idéia subjacente àquilo que Malevich chamou Suprematismo é que você não pode levar as coisas para além do *Quadrado Negro*. Isso é tão longe quanto você pode chegar: você alcançou um ponto de absolutamente zero. O que não significa dizer que *Quadrado Negro* é vazio – existe, afinal de contas, uma diferença entre não ser uma imagem e ser uma imagem de nada!" [IBID, p. 252]

A exposição, em Petrogrado, na qual a obra foi pela primeira vez exposta intitulava-se: *0,10 – Última exposição futurista*. Wacjman aponta que Malevich dissera, a propósito, ter se "transfigurado no zero das formas e da pintura", o que, do ponto de vista crítico, repercutiria no sentido programático de uma espécie de "grau zero da pintura"⁵¹ [WACJMAN: Op. Cit., p. 117]. O sentido desse programa estético parece coincidir, num primeiro momento, senão com a "ruptura definitiva com as formas reais" [IBID, p. 118], ao menos com a redução do empreendimento sensível ao grau zero da forma, à exposição da

⁵⁰ Gerry Souter, autor de uma obra de referência sobre Malevich, assinala que "uma fotografia em raio-X recente revelou que a pintura negra realmente cobre uma composição de objetos coloridos" [SOUTER : 2008, p. 118]. O que é bastante sugestivo quanto à tese aqui proposta de que Malevich, dentre diversos outros de seus horizontes estéticos, explora os limites da arte mimética, esgotando-a pela vertente da hiper-sensibilização da imagem.

⁵¹ Numa carta de 25 de maio de 1915, Malevich elucida em parte as linhas de força da exposição inaugural do Suprematismo: "estando dado que nós temos a intenção de reduzir tudo aí a zero, nos decidimos chamá-la *Zero*. E nós mesmos, após, passaremos além do zero" [APUD WACJMAN: Op. Cit., p. 117].

negatividade velada em todo procedimento imagético. Mas, num segundo momento, Malevich ter sido capaz de "ir além do zero no sentido da criação" [APUD WACJMAN: Op. Cit., p.118]. Essa cifra infinitesimal, que assume definitivamente o posto enigmático de título da exposição, remeteria, conforme Wacjman, à "visualização de uma lógica não visual". Para o autor:

"Dito de outro modo, o 0 é o fundo da folha onde se inscreve o 1. Esse 1, que é uma simples marca, não importa o que, *um* traço, *um* toque do pincel, *uma* letra, *um* desenho, *uma* forma, *uma* tarefa, *um* quadrado..." [IBID, p. 118. Grifos do autor].

A isso que se inaugura poder-se-ia, em termos lacanianos, atribuir-se a função da experiência com o objeto. Objeto que parece materializar o advento da própria sequência numérica que 0,10 sugere, e cuja progressão poderia ser pensada como a variabilidade da forma que tende ao infinito⁵². Sendo assim, é do sublime que se insinua, pois tal variabilidade não pode ser apreendida sob o regime do pensamento imaginante e nem sob os predicados do conceito. Seja progressiva, seja regressivamente, tal cadeia numérica é parasitada pelos limites externos do zero absoluto ou, o que daria no mesmo, do infinito. Se o *Quadrado Negro* pode ser tomado aqui como exemplo de uma evidenciação de caráter "cênico" da sublimação, tal como sugere a expressão de Alenka Zupancic, talvez ele o seja justamente na medida em que coloca em perspectiva o paradoxo de virtualidade real da Coisa, para a qual, paradoxalmente também, os objetos sinalizam ao fracassarem em coincidir com ela. Escreve a autora:

"Isso que a sublimação nos permite ver e valorizar não é jamais a Coisa (das Ding) propriamente, mas sempre objetos mais ou menos banais que são elevados à dignidade da Coisa: uma noite com a dama desejada, a honra, o ser-mulher de uma mulher, o enterro do irmão, etc. Em termos lacanianos, a parada da sublimação nos coloca em presença dos *objetos a*, que têm tanto o poder de evocar a Coisa quanto de recobri-la, de velar-lhe" [ZUPANCIC: 2002, p. 49].

⁵² Wacjman aproxima ainda essa leitura serial da função mesmo inaugural já apontada no *Quadrado Negro*: "Esse primeiro quadro seria o quadro zero, o 0, o fundo sobre o qual todas as outras marcas, todos os outros quadrados, ou seja, todos os outros quadros viriam inscrever-se, o quadro-pai, fundador ou re-fundador da Pintura; após e através do 0,10, vêm 0,20; 0,30; 0,40; 0,50; 0,60... como se com todo quadro, depois, se repetisse iterativamente o quadro de Malevich – como um quadrado de fundo" [WACJMAN: Op. Cit., p. 122].

Como aponta Zupancic, a sublimação é um procedimento correlativo à colocação em valor das coisas, e que vai de passo com sua apresentação. Em 2003, o *Quadrado Negro* é levado pela primeira vez ao Guggenheim Museum de Nova Iorque, juntamente com dezenas de outras obras do período suprematista de Malevich. Danto observa que os curadores expuseram a tela fundadora de Malevich exatamente como ela havia sido exibida na mostra original de 1915, "no canto superior da galeria, diagonalmente conectando duas paredes". O filósofo não deixa escapar o fato de que "essa era evidentemente a posição ocupada por um ícone na Rússia" [DANTO: Op. Cit., p. 252]. O filósofo argumenta ainda que, na Rússia, os ícones não eram tratados, tal como no Renascimento, como figuras que representavam os protagonistas de suas imagens, tais como o Cristo, a Madona ou os santos. Acreditava-se, ao contrário,

"que os seres sagrados iriam realmente fazer-se presentes nas imagens. Os teóricos falam da mística presença do santo no ícone. E sua disposição próxima ao teto era um evidente ponto de entrada metafórico para seres que existiam num plano superior. Através dos ícones, o ser sagrado estaria na nossa presença, onde ele poderia ser louvado ou honrado" [IBID, p. 253]

Danto observa ainda o caráter evidentemente icônico, nesse sentido específico, de que o *Quadrado Negro* estava imbuído para Malevich. Após sua morte, um quadrado negro foi disposto em seu jazigo. A "forma final", nas palavras de Souter, a "forma zero" [SOUTER : 2008, p. 118]. A aspiração supra-sensível desse ícone sagrado no qual a obra se converte não mais se poderia dissimular. Assim como a "transfiguração" que seu artífice confessa ter experimentado com ela. Danto indica que a última obra de Malevich, um autorretrato, porta em seu canto inferior direito um pequeno quadrado negro, que passa a servir-lhe "como assinatura". Em 1920, ele teria afirmado:

"Eu tive uma idéia que seria a humanidade desenhar uma imagem da Divindade após sua própria imagem, talvez o quadrado negro seja a imagem de Deus como a essência de sua perfeição, numa nova via para o vivo começo de hoje" [APUD DANTO: Op. Cit., p. 253]

Imagem negativa do supra-sensível, aqui a obra malevichiana revela toda sua vocação geométrica, quando literalmente promove a conjunção até então inédita desses dois planos, representados pela economia conceitual do sublime idealista e as condições

materiais de sua (des)figurabilidade. Quase um século e meio depois da terceira crítica kantiana, a arte parecia ter finalmente encontrado com Malevich as coordenadas de apresentação estética do incondicionado, numa imagem que efetivamente consiste na apresentação negativa de toda efígie e toda representação, seja do céu, da terra o do que se encontra sob a terra. Gerry Souter, a esse respeito, escreve :

"sua arte serviu como uma artéria de comunicação entre o intelecto divino e o mundo perceptivo natural. Suas formas – segmentos lineares, triângulos, círculos, ângulos, elipses, retângulos e quadrados – cada um tinha peso e dinamismo atribuídos as eles e existiram em fluidas relações com os demais, contra um plano branco sem fundo, que sugeriria a infinitude" [SOUTER : 2008, p. 118].

Possivelmente inspirado por Goya, Jean-Luc Nancy em *La représentation interdite*, afirmara que, "mostrar as imagens mais terríveis é sempre possível, mas mostrar isso que mata toda possibilidade de imagem é impossível" [NANCY: 2003, p. 95]. O teor dessa afirmação é justamente o que se vê profundamente desafiado pelo gesto de Malevich. E se o Suprematismo foi tomado por seus artífices como o sinônimo de uma arte "Não-Objetiva", isso não impediu que ele consistisse numa arte singularmente objetual, numa estética da reinvenção do objeto, liberado então daquilo que tão categoricamente bloqueava sua conexão com a Coisa. *Vôo de aeroplano*, outra das telas malevichianas expostas em Nova Iorque, é uma composição que "eleva o espírito", atesta Danto. "Ela certamente não é uma figura", pondera o filósofo em tom curatorial, "então não se incomode em ficar procurando o aeroplano. O que isso captura, é o sentimento do vôo" [DANTO: Op. Cit., p. 257]. Capturar o sentimento certamente não designa um elemento acessório na obra do artista russo, e que deflagra, conclui Danto, um afeto de "absoluto regozijo".

Quadrado negro sobre fundo branco, um "instrumento ótico" para Danto, que nele discerne a pretensão de desvelamento de uma lógica que, acrescente-se, articule o sensível ao supra-sensível. Para Wacjman, "menos um dispositivo escópico do que um instrumento de verdade". "Verdade", assinala o autor, "que surge aqui como o correlato de uma arte liberada não do mundo, mas da imagem do mundo" [WACJMAN: Op. Cit., p. 161]. A atmosfera do sublime é claramente aferida pelo autor que dele, entretanto, parece calculadamente manter uma certa distância.

"como, através da matéria, com o visível, com um objeto, tocar não a 'invisibilidade' (a palavra causa um pouco de dor de cabeça), mas a isso que escapa à visibilidade, que isso seja nomeado puro estranhamento, ou indizível, ou horror, ou ausência, ou o que quer que seja?" [IBID, p. 161]

Como apresentar sensivelmente o supra-sensível? Em que se pode aferir o acontecimento de um signo sensível do incondicionado? A dor de cabeça provida pelo sublime talvez responda mesmo pelo silêncio de parte significativa da crítica e da filosofia da arte contemporâneas acerca do conceito. Expressão concreta da "tensão" do sublime, como lembrara Schopenhauer, na qual preponderantemente a Idéia da coisa-em-si não é captável pelos princípios subjetivos de individuação e pelo exercício da racionalidade lógico-científica. Eis, contudo, a arte a problematizá-lo. Eis a tela de Malevich que, entre duas paredes diagonais, consigna a existência de um terceira dimensão, e com a qual, ainda, parece não se contentar.

Danto lembra que Malevich foi "obcecado pela idéia de uma quarta dimensão", que não lhe aparecesse como "parâmetro extra numa seca equação", mas sobretudo como "uma realidade viva na qual se pudesse esperar entrar, como num mundo novo" [DANTO: Op. Cit., p. 256]. Malevich, em 1916, novamente recorre às palavras para tentar circunscrever algo sobre suas aspirações suprematistas e, dessa feita, numa confissão antológica:

"Minha nova pintura não pertence à Terra exclusivamente. A Terra foi abandonada como uma casa comida pelos vermes. E, de fato, no homem e em sua consciência repousa a aspiração rumo ao espaço, a inclinação para 'rejeitar o globo terrestre'" [APUD DANTO: Op. Cit., p. 257].

O *Quadrado negro sobre fundo branco*, quase cem anos após sua confecção, carrega consigo as marcas do tempo. Malevich jamais envernizava suas telas. Por causa de "seu péssimo estado", lembraria Danto, "tão manchado por quebras e rachaduras" que não causaria surpresa se "alguém passasse direto por ele numa liquidação de fundo de quintal". Mas as marcas do tempo são também aquelas, inaugurais, que convocaram a arte a incorporar em seus procedimentos aquilo que lhe subjazia como causa e como impossibilidade; e também as marcas propriamente ditas, consubstanciadas como as rachaduras do vazio, as fissuras da ausência, sob as quais o observador parece ser convidado a entrever a presença informe de sua própria opacidade, ou a força atemporal de

seu próprio desamparo. Para Danto, as condições "devastadas" do quadro convêm "a um senso de tocante vulnerabilidade, como a relíquia de um mártir" [IBID, p. 253]. Por um lado inseparável de certa apreensão de cunho teológico, o negrume oceânico desse quadrado deve, contudo, ser reenviado a outro lugar. Sua função sacrificial, icônica, melhor convém à dimensão trágica da qual o sublime está revestido, e que concerne, desde Kant, às condições de possibilidade de uma manifestação finita do ilimitado. A relíquia com a qual Malevich celebra seu suprematismo, não é outra senão aquela da liberdade humana. Liberdade que, liminarmente na estética do sublime, encontra sua mais elevada expressão no sentimento. Escreve Malevich :

"A representação de um objeto em si mesmo (a objetividade como a finalidade da expressão) é algo que não tem nada a ver com a arte, além do que o uso da representação num trabalho de arte não comanda a possibilidade de que ele seja de uma ordem artística elevada. Para o Suprematista, por outro lado, o meio próprio é aquele que provê a mais completa expressão de puro sentimento e ignora o objeto habitualmente-aceito. O objeto em si é sem sentido para ele ; e a idéia da mente consciente é inútil. Sentimento é o fator decisivo... e então a arte alcança a representação não-objetiva – no Suprematismo" [APUD SOUTER : Op. Cit., p. 114].

Aqui, forçando um pouco os conceitos, seria quase como se a expressão visada pela arte não-objetiva se formulasse numa espécie de aliança entre o *objeto a* – desprovido de sentido, apartado de sua predicação sensível consensual ou, num sentido ainda mais radical, mesmo fantasmática, individual – e a manifestação do inconsciente sob a forma do afeto, do sentimento. Na pura contingência desse encontro, pode-se suspeitar, a representação não-objetiva alcança a dignidade da Coisa. Proposição essa, nesse contexto pelo menos, algo aparentada com o respeito do sublime, lembrado por Kant, quando da apresentação negativa do incondicionado. Malevich parece levar ainda às suas últimas consequências a não-objetividade da noção de signo sensível. Seu empreendimento culmina, ao que tudo indica, em esforços de configuração sensível de um signo devotado a negar sua própria sensibilidade, mirando com isso, talvez, a figurabilidade de um signo insensível, não-objetivo.

"Giacometti conta que certa vez teve a idéia de modelar uma estátua e enterrá-la", conta Jean Genet. "Não para que a descubram, ou só muito mais tarde, quando ele próprio e até a lembrança de seu nome tiverem desaparecido" [GENET: 2003, p. 44]. Malevich

"morreu um homem pobre", relata Arthur Danto, "desgraçado e apagado da história da arte conforme a União Soviética" [DANTO: Op. Cit., p. 257]. Seja nos tetos altos, seja na terra, ou sob a terra, o objeto da sublimação é aquele que parece subsistir como resto, como fragmento inassimilável de uma história cujo sentido sua permanência dignifica. Objeto que herda do sublime uma vocação que não é absolutamente a de se autoconservar. Livrado ao tempo, o objeto da sublimação é veículo de transmissão de um vazio que se põe como causa, como enigma. Sua função é a de conservar, certamente, mas conservar, como lembrara Freud, sob o solo árido da consciência humana, e através dos restos imortais de suas experiências, a mais perfeita de suas realizações, qual seja, a liberdade de descobrir-se inacabada.

IV.4 – A dignidade e o real da Coisa

Algo que, todavia, parece infundir grande complexidade ao tratamento que Lacan dispensa ao tema freudiano de *das Ding*, suas particularidades sublimatórias e suas ressonâncias éticas e estéticas é o estatuto do Real em jogo nessa experiência. Pois em sua doutrina, o Real é o conceito com o qual ele se aproxima da dimensão pulsional da constituição humana, representando aquilo que é impossível de ser recoberto pela linguagem. Suas definições canônicas assim o evidenciam, dado o caráter mesmo negativo em que se determinam: aquilo que é da ordem do impossível, ou o que retorna sempre ao mesmo lugar⁵³. Ao tratar da sublimação o real reaparece, pois a Coisa "é do real". Escreve Lacan:

"essa Coisa, o que do real – entendam aqui um real que não temos ainda que limitar, o real em sua totalidade, tanto o real que é do sujeito, quanto o real com o qual ele lida como lhe sendo exterior – o que, do real primordial, diremos, padece do significante" [LACAN: Op. Cit., p. 149].

⁵³ Na lição de 22 de junho de 1955 de um de seus mais notórios seminários, Lacan escreve : "O sentido que o homem sempre deu ao real é o seguinte – é algo que se reencontra no mesmo lugar, quer não tenha estado aí, quer tenha estado (...) ele está sempre justo em seu lugar, quer estejamos lá, quer não estejamos lá. E nossos próprios deslocamentos não têm, em princípio, salvo exceção, influência eficaz sobre essas mudanças de lugar" [LACAN : 1987 (1955), p. 370]. No seminário *A angústia*, por seu turno, Lacan afirmaria do Real que ele está condenado a "tropeçar eternamente no impossível". E que "não temos outro meio de apreendê-lo, senão avançando de tropeço em tropeço" [LACAN : 2005 (1962), p. 90].

Pois é notório que o real "em sua totalidade", ao ser articulado à experiência de *das Ding*, acaba por ser remetido diretamente ao debate sobre o sublime, e mais particularmente o cerne da atmosfera trágica na qual ele significativamente se insere. Lacan claramente indica duas vertentes de abordagem do real, uma delas constitutiva do sujeito, e outra que lhe é exterior, com a qual ele se vê obrigado a lidar. O primeiro desses aspectos parece mesmo remontável à solidariedade já por Freud entrevista entre a experiência pulsional e o plano da Vontade ou, como afere Schiller, ao conjunto dos impulsos cuja origem remonta ao corpo, os movimentos erógenos, no limite, à natureza sensível dos apelos pulsionais em sua irredutibilidade própria. Ou ainda, como prefere, Lacan, ao gozo, essa satisfação pulsional que se manifesta em disjunção com as diretrizes lineares do princípio do prazer, e que ignora quaisquer apelos de auto-conservação ligados às exigências homeostáticas e de preservação da vida. Oito anos depois de seu seminário *A ética da psicanálise*, Lacan reitera que:

"a sublimação não exclui a verdade do gozo, em que os heroísmos – algo que seria necessário se explicar melhor – se ordenam de estarem mais ou menos advertidos" [LACAN: 2001 (1968), p. 380].

Nessa passagem, o forte teor sensual da sublimação, por vezes algo irreconhecível na abordagem freudiana do tema, é recuperado. Não que Freud o tenha sonegado, como se depreende particularmente dos momentos em que o conceito aparece revestido pelo exame de alguma obra de arte ou narrativa estética. Mas com Lacan esse elemento real da pulsão – precedentemente discutido em determinadas abordagens filosóficas do sublime – é permanentemente apontado e re-elaborado. O heroísmo trágico, do qual Schiller e Schopenhauer fornecem substantivos exemplos e argumentos, refere-se, para Lacan, ao momento em que o sujeito não pode mais se furtar à confrontação com os avatares de sua natureza sensível, com o que há de inconsciente em sua constituição pulsional e, principalmente, com a destinação e vicissitudes éticas desse conflito. Fundamento sensível da noção de desejo, central na metapsicologia freudiana, a pulsão recebe na obra de Lacan um tratamento marcado pelo debate acerca da primazia do real na constituição subjetiva. Primazia essa que revela, em seu exame, os pormenores da Coisa, a opacidade, o estranhamento e, no limite, o gozo.

O aspecto do real que seria, por outro lado, exterior ao sujeito, parece aqui referir-se à experiência da natureza pensada como natureza externa, onde se abriga uma causalidade indeterminada, frequentemente contrária também aos propósitos da vida, do prazer, da auto-conservação. Esse real exterior, fonte permanente de tensão e mal-estar, é aquele que sob a bela expressão de Schiller, se designou como "perfídia da fatalidade". E que um Freud, algo schilleriano no *Mal-estar na cultura*, designara como as "flechas do destino". Esse aspecto do real exterior poderia ser ainda pensado, em termos shopenhauerianos, como aquilo que Roberto Machado afere a partir de suas considerações sobre o sublime na obra desse filósofo. Machado parece isolar um elemento desse Real quando Schopenhauer, ao aproximar o sublime do trágico, entrevê um "aspecto terrível da vida", um descortinamento brutal e avassalador de uma ausência de sentido para os acontecimentos do mundo. Os exemplos são marcantes: o exercício do bem, cuja compensação não advém como benefício pela graça do destino; ou, sua contrapartida, expressa pelo horror diante do triunfo do perverso. A ação intempestiva da natureza, cujas catástrofes não elegem suas vítimas por quaisquer critérios de distinção moral. Tudo isso impacta diretamente a vontade de viver. Tal aspecto pondera Machado, "nos faz compreender a existência de um mundo diferente, do qual só podemos ter um conhecimento negativo, indireto" [MACHADO: Op. Cit., p. 190]. O sublime seria por excelência a experiência em que "se tem acesso a uma intuição negativa da própria coisa em si, ao conhecimento da própria vontade do mundo em sua irrepresentabilidade" [IBID, p. 191]. Para Lacan, não menos, há um real incognoscível, indômito, heterogêneo aos apelos de auto-afirmação narcísica do sujeito, e intrinsecamente ligado à experiência do inconsciente e da divisão subjetiva. Um real "freudiano", correlativo a mais radical acepção de uma condição elementar de descentramento, de desamparo. Mas eis aí justamente o lugar – para tomar de empréstimo a expressão de Adorno – onde Freud *finca a alavanca*. Exatamente onde a condição subjetiva parece sofrer os maiores golpes à sua auto-determinação e auto-afirmação, ali mesmo onde quaisquer aspirações de liberdade parecem solapadas pela superioridade incomensurável de uma causalidade implacável e, porventura, cruel, eis exatamente onde Freud insistirá em apontar a origem dos "motivos morais". Em *Sobre a transitoriedade*, artigo que será examinado mais adiante, tais apontamentos encontram, em sua obra, uma de suas mais reveladoras

formulações. Não somente a vontade de vida é ali realimentada, mas também o valor da arte e a distinção daquilo que é "belo e perfeito".

Alenka Zupancic é, contudo, quem melhor discerne as interpolações entre o tratamento lacaniano da sublimação e seus atravessamentos pela herança conceitual do sublime. Em *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*, ela procede a um minucioso reexame da teoria kantiana do sublime, ao cabo da qual aponta aquilo que poderia ser considerado o "núcleo duro", o problema filosófico fundamental colocado pelo conceito de sublime: "trata-se da consideração de uma ameaça permanente à destituição do sujeito, considerada como constitutiva da subjetividade ela mesma" [ZUPANCIC: Op. Cit., p. 16]. Esse drama subjetivo dá lugar, fundamentalmente,

"a um drama do sujeito: diante de uma presença massiva e dilacerante de uma coisa exterior que ele vê aparecer, o sujeito estilhaça, se esvaece, e se encontra em seguida reconstituído ao preço da incorporação do elemento dilacerante que constitui, a partir de então, seu ponto mais forte (isso pelo qual, e pelo qual somente, ele é *sujeito*) e seu ponto mais fraco (isso que ameaça fazer estilhaçar toda subjetividade já constituída). Eis a razão pela qual o sublime é, sobretudo, associado com o movimento, sendo considerado precisamente como um signo da subjetividade" [IBID, p. 17. Grifo da autora].

Mas é notório o fato de que se já com Kant, essa coisa exterior deflagra tais processos de transformação da subjetividade no âmbito da experiência do sublime, na obra de Freud, como se procurou demonstrar, tais processos remontam às origens mesmas da constituição subjetiva ou, como Freud eloquentemente o expressara, à "mais tenra infância". Zupancic não hesita em discernir, na herança do sublime, as vias conceituais de uma "estetização do excesso", na medida em que

"o sublime é o efeito estético do ético, o *esplendor* de uma situação onde o sujeito parece seguir outra coisa que as leis da causalidade fenomenal, essa "outra coisa" se anunciando e se eclipsando nesse esplendor mesmo" [IBID, p. 18. Grifo da autora].

Essa figura subjetiva marcada pelo excesso e pelo estilhaçamento – pelo caráter inassimilável e ao mesmo tempo real da Coisa – se manifesta sensivelmente, numa experiência em que, como Kant mesmo já reconhecia, o prazer se mistura ao sofrimento, numa "violência inflingida a si mesmo como ser sensível" [IBID, p. 19]. Por isso, argumenta a autora, é que "o sublime funciona por uma certa apropriação da dor e da violência" [IBID, p. 20]. E não é senão nessa medida que a sublimação torna-se, para

Lacan, o conceito por meio do qual essa versão tão particular da subjetividade pode ser tornada, através da arte, minimamente apresentável esteticamente em seu drama constitutivo. Zupancic mesmo reconhece, tal como Wacjman, que a arte do século XX foi marcada pelo esforço de operar sobre objetos capazes de apresentarem o vazio da Coisa, objetos des-realizados de seu substrato predicativo, de sua consistência imaginária e imagética e, como lembrara Safatle, devotados à apresentação de sua própria destruição. Tais objetos, pondera Zupancic, não são dirigidos simplesmente "contra a imagem enquanto imagem", mas principalmente "contra a imagem como efeito (imaginário) do real"⁵⁴. Para Zupancic, se existe algo da ordem de uma "ética da arte moderna", seu slogan poderia ser formulado assim: "Fazer ver o real" [IBID, p. 26].

O sujeito da psicanálise, inexoravelmente clivado a partir de sua experiência com um objeto inassimilável e estranho à coerência identitária do eu, deve, todavia, ao sublime – e aqui, certamente, em sua acepção mais exata – os créditos de lhe fornecer os elementos para um atravessamento peculiar. Lacan privilegia, lembra Zupancic, uma apreensão do belo como sentimento estético solidário da consistência do imaginário e devotado, portanto, a "suspender, a intimidar o desejo e desempenhar o papel de última tela sobre a Coisa" [IBID, p. 28]. Para Lacan, tanto quanto para Freud, o belo pode, em determinadas situações, velar a Coisa e entorpecer o sujeito, fixando-o na sideração de uma imagem estática, encobridora, no limite, alienante. O belo apraz, lembrara Kant, o sublime "comove". Nesse sentido, a felicidade provida pelo belo engendra um elemento pulsional, que se consagra ao gozo com o objeto da fantasia, por meio do qual o sujeito se refugia na crença relativa a uma adequação entre a satisfação libidinal e um objeto empiricamente dotado dos predicados fantasmáticos. Dizendo de outro modo, o belo para Lacan se apresenta como anteparo ou, conforme Zupancic, como "defesa" diante do real da Coisa. Aqui novamente a filósofa eslovena faz intervir a importância da arte, ora como suporte de um ato, um "ato estético" que "faz surgir um real aí onde ele não era necessariamente procurado" [IDEM IBID].

⁵⁴ Nisso ela discerne sutilmente o ponto em que tais objetos da sublimação se demarcam da "imagem sublime", na medida em que essa última possa ser compreendida justamente como imagem idealizada, pregnante imaginariamente e que se apresenta como "defesa possível com relação ao real". Essa posição é, todavia, controversa. As relações entre sublimidade, sublimação e idealização serão melhor discutidas no terceiro capítulo dessa tese.

Se a sublimação é entrevista por Lacan como um dos enodamentos privilegiados entre o ético e o estético, isso se refere, lembra Zupancic, ao fato de que para ele a sublimação "cria valores socialmente reconhecidos" [IBID, p. 43]. O ato artístico que comove, que fratura a cena fantasmática forçando a irrupção do real é, em última instância, um ato ético ou, como quer Zupancic, o próprio "núcleo da ética". Escreve a autora:

"A sublimação é, portanto, uma questão que concerne à ética na medida onde, não se submetendo completamente ao princípio de realidade, ele define ou cria um espaço capaz de colocar em valor outra coisa que o 'bem comum' já reconhecido. Nesse sentido preciso, ela não é isso que transforma as paixões e as pulsões 'obscuras' em algo mais luminoso, reconhecido como bem (ou belo) pela sociedade; ela não vai tampouco exatamente ao encontro das paixões ou das pulsões. Sua função principal é de abrir um espaço ou uma cena sobre a qual essas 'paixões/pulsões sombrias' possam ser colocadas em valor e onde elas obtenham essa luminosidade que nós designamos antes como esplendor [éclat] sublime" [IBID, p. 46]

A sublimação, por entrever justamente a elevação do objeto à dignidade da Coisa, revela desse objeto sua absoluta irreducibilidade, mesmo às predicções que lhe seriam mais estreitamente correlativas, seja em termos estéticos, utilitários ou funcionais. O objeto da sublimação, mais do que um objeto desfigurado, e tomando de empréstimo a expressão de Danto, é um objeto *transfigurado*, desprovido de sua ganga moral. As lendárias *Brillo Box* de Andy Warhol, insistentemente evocadas por Danto em *A transfiguração do lugar-comum*, não casualmente parecem realizar o dispositivo sublimatório de descongelar a dignidade do objeto, iluminando-o com o farol da razão e sentimento estéticos. Ato esse que, por ser também ético, projeta simultaneamente as sombras da suspeita e o viço irônico da crítica sobre a realidade fetichizada e utilitária do capitalismo industrial do ocidente. O conteúdo das caixas de sabão de Warhol parece destinado à lavagem da alma. Acerca delas, observa Danto:

"Sua reivindicação parece ser ao mesmo tempo revolucionária e risível: ela não deseja subverter a sociedade das obras de arte, mas ser admitida nela, ocupando o mesmo lugar dos objetos sublimes (...) ao fim e ao cabo essa transfiguração de um objeto banal não transforma coisa alguma no mundo da arte. Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte, o que sem dúvida pressupõe que tenha havido um certo desenvolvimento histórico para que a metáfora fosse possível. Uma vez possível, algo como a *Brillo Box* já era a um só tempo inevitável e vão. Inevitável porque o gesto tinha de ser feito, fosse com esse objeto ou com algum outro. E vão porque, uma vez feito o gesto, não havia mais razão alguma de fazê-lo" [DANTO: 2005 (1981), p. 297].

O aspecto metafórico que o filósofo isola nessa obra fundamental de Andy Warhol, é aquele que lhe parece conferir um valor de interpretação. Essa interpretação, solidária do ato artístico, traduz-se na existência de um objeto que superpõe ao seu caráter propriamente estético, o *modus operandi*, a lógica mesma em operação nas estruturas significantes da arte que presidiram sua própria consecução. Para Danto, a obra de Warhol

"faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência de nossos reis" [IDEM IBID].

Talvez com isso ele efetivamente se caracterize como objeto sublime, esse que apresenta o estético, como atesta Zupancic, como efeito do ético. As *Brillo Box* de Warhol, ao engendram no gesto de sua criação a expressão crítica do momento histórico da arte que as tornam possíveis, elevam-se nesse mesmo movimento à dignidade da obra de arte. Tal como uma interpretação analítica, o ato artístico é ali, parafraseando Lacan, pontual e evanescente. Ato cuja força se concentra no gesto de sua realização e nos efeitos que reiteram seu alcance. Efeitos que se repartem e que, na obra, coincidem com a ratificação da distinção do objeto no qual ela se traduz. E se as *Brillo Box* podem ser pensadas como instrumentos éticos, que apontam para as estruturas em jogo na arte e na consciência de seu tempo, talvez elas consignem efeitos subjetivos ainda mais particulares. Pois dificilmente se poderia negar o fato de que elas desestabilizam o arranjo simbólico-imaginário que presidia a própria noção de museu, revelando, como lembrara Duchamp, que "é o espectador que faz o museu, que provê os elementos de um museu" [APUD CABANNE: 2002 (1967), 123]. Pois o museu, moralmente falando, é ornado com as pretensões de ratificar, de legalizar a dignidade dos objetos⁵⁵. Nesse sentido, as *Brillo Box* – assim como

⁵⁵ Chris Burden, artista californiano, "expõe" atualmente em Inhotim/MG a obra *Samson*. Ela consiste num macaco mecânico de 100 toneladas, conectado a um sistema de transmissão e uma catraca. O macaco pressiona duas vigas de aço contra as paredes da galeria. Cada visitante que passa pela catraca ao entrar, aciona quase imperceptivelmente o macaco. Burden, num aceno de insubordinação ao caráter soberano do museu em sua função legisladora sobre a arte, cria, com essa obra paradoxal, um curioso instrumento de sublimação. *Samson*, ao prometer a utopia da destruição do museu, aplica um golpe de cem toneladas à subsunção da dignidade da coisa a quaisquer esquemas prévios, sejam eles formais, materiais ou, sobretudo, ideológicos. Cf: http://www.inhotim.org.br/arte/texto/de_parede/160/chris_burden. Em *Modernidade e presente na pós-história*, Hans Belting também pondera que o museu de arte, descompromissado da função informativa acerca da cultura e da história, "permaneceu uma ilha intocada em que predominava a liberdade da arte, restringida apenas pela lei da história da arte". [BELTING : 2006, p. 270]. Mas é justamente dos

os *ready-mades* de Duchamp, que as precederam – alcançam o extremo de sua vocação ética ao fornecerem a forma da absoluta destruição das aspirações de um objeto em alcançar, por seus predicados tão somente, a dignidade da arte. Ali, o ato artístico, clivando o espectador pela perplexidade dos objetos que lhe apresenta, o conduz ao vazio da Coisa, ao cabo do qual a dignidade da obra é aquela que somente através dele, espectador, poderá ser restituída.

As caixas de Brillo talvez possam ser interpretadas à luz daquilo que Jean-Luc Nancy designa como uma "execução sem resto da representação" [NANCY: Op. Cit., p. 94]. Esse procedimento, que à primeira vista poderia sugerir uma revitalização da representação, ou mesmo sua reificação, ao contrário, "implica sua extenuação, porque ela deve forçar ao limite uma lógica onde a presença se resolve em ato puro, ou em potência" [IDEM IBID]. Essa força, marcante na passagem da representação ao ato de presentificar a Coisa, se materializa numa "duplicação" do objeto ou, como esclarece Nancy,

aspectos de arbitrariedade depreensíveis da lei da história da arte que artistas como Warhol e Burden iriam tratar de denunciar e reabsorver em suas criações artísticas.

"é daí que a representação se abre, se desdobra e se divide. Daí que o sujeito ganha sua verdade finita à prova de uma errância infinita" [IBID, p. 95].

Jean Baudrillard, em *O complô da arte*, trata a démarche de Andy Warhol "de uma maneira um tanto metafísica, como um panfleto de referência" [BAUDRILLARD : 2007, p. 121]. Warhol seria o artífice de um manifesto que denuncia a "fantasmagoria da qual somos todos vitimados", num mundo colonizado por objetos pseudo-estéticos, no qual "todas as coisas querem se manifestar" [IBID, p. 33]. O artista norte americano, segundo esse ponto de vista, seria responsável por um golpe metafísico ou, quiçá numa gramática mais freudiana, por um golpe narcísico na consciência estética de seu tempo, e que consiste em servir-se de uma certa ironia do objeto para "eliminar o imaginário", tornando-o puro signo visual. Nesse sentido, a interpretação de Baudrillard é um pouco distinta daquela de Danto, pois, para ele :

"as imagens de Warhol não são em absoluto banais porque constituam o reflexo de um mundo banal, mas porque resultam da ausência, no sujeito, de toda pretensão de interpretá-las : resultam da elevação da imagem à figuração pura, sem a menor transfiguração" [IBID, p. 38].

Warhol seria, sob essa perspectiva, o artífice de uma operação de redefinição da própria relação do sujeito ao objeto estético, por meio da qual os movimentos de predicação formal e de conteúdo do objeto são desabilitados, e isso na medida em que nada parece existir no objeto que já não esteja dada por sua simples presença eidética. Para Baudrillard, Warhol "reintroduz o nada no coração da imagem", servindo-se dessa nulidade como estratégia para denunciar a "ilusão radical" [IBID, p. 63] que coloniza o sistema de signos visuais da arte de seu tempo. Baudrillard entrevê, como pano de fundo da arte de Warhol, a utopia duchampiana da "beleza da indiferença". Para ele, o cerne do projeto estético de Warhol não é outra coisa do que o de uma *redefinição do objeto* : um objeto que não é "nem figurativo nem não-figurativo", mas que, nas palavras do filósofo, realizam uma "transusão da imagem no real" [IBID, p. 76]. Liz Taylor, Mick Jagger, Marilyn Monroe ou Elvis Presley, os retratos de Warhol são "pintados e serigrafados sobre um fundo de indiferença radical". Conclui Baudrillard : "Lograr o vazio, alcançar um nível zero a partir do qual poder encontrar singularidade e estilo próprios (...) Warhol chegou aí perto, mas sem tê-lo teorizado" [IBID, pp. 78-79].

Safatle lembra ainda, a propósito de Warhol, seu "amor às coisas". Num artigo em que são discutidos os modos pelos quais a arte contemporânea desqualifica um "regime de imagens vinculado à dinâmica da representação", e que engendra ainda protocolos de crítica do Eu e da "entificação de seu princípio de identidade", o autor aproxima Warhol e Jeff Koons como artífices de uma crítica estética às "ambiguidades da relação entre arte e mercadoria na contemporaneidade". Nos dois casos, escreve Safatle :

"a arte aparece como meio de exposição daquilo que, no interior do inorgânico, do coisificado, do reificado e do que é aparentemente desprovido de vida (já que submetido à repetição mecânica), é capaz de provocar o olhar fascinado" [SAFATLE : 2007, p. 139].

Longe contudo, pondera o autor, de ser reconduzido à sua "coisidade indiferente", os objetos estéticos têm ali o estatuto de "um objeto mortificado que ganha vida por ser investido libidinalmente pelo nosso 'amor pelas coisas'" [IDEM IBID].

O processo sublimatório inaugurado com o recurso a tais objetos inclui, desde então, inexoravelmente o sujeito na experiência de constituição da arte. Sua vocação em realizar a experiência do *objeto a* começa, conforme apontado antes, com a destruição dos limites – sobretudo miméticos e figurativos – no interior dos quais eram obtidos os critérios de certeza acerca da natureza própria e definida de um objeto artístico. A arte passa a ser veículo de expressão de uma "natureza metamórfica", como observa Rancière [RANCIÈRE: 2003, p. 34]. Objetos que trazem a marca do "material não específico à arte", ou procedimentos estéticos que "despertam objetos de uso adormecidos ou imagens indiferentes da circulação midiática, para suscitar o poder de traços de história comum que eles ocultam" [IDEM IBID]. Lacan, em seu seminário *De um Outro ao outro*, escreve:

"O *objeto a* desempenha esse papel por relação ao vacúolo. Dizendo de outra maneira, ele é isso que faz cócegas [chatouille] em *das Ding* pelo interior. É isso. É isso que faz o mérito essencial de tudo que se chama obra de arte⁵⁶" [LACAN: 2006 (1969), p. 233].

⁵⁶ Aqui a passagem é de difícil tradução. O verbo *chatouiller* significa "fazer cócegas" em sua acepção mais corriqueira. E é esse efetivamente o contexto em que ele aparece no texto em questão onde, logo antes, Lacan fazia alusão à bizarra experiência de introduzir-se um objeto metálico dentro do órgão auditivo de um animálculo primitivo. Esse "otólito" - órgão responsável a um só tempo pela audição e pelo equilíbrio - "goza", perturbado pela presença desse objeto estranho. Mas *chatouiller* também pode ser apreendido numa vertente mais próxima do campo moral, como sinônimo de *lisonjear*. Ou, ainda, solidarizar-se a uma significação mais sensual, como *afagar* ou *deleitar-se*. A noção de estímulo, contudo, parece ser o que perpassa e alinhava toda a complexidade desse campo semântico.

O objeto que faz vibrar o sonoro silêncio de *das Ding*. Mas cuja experiência é inseparável, como evidencia Lacan, da presença de um sujeito que goza. Esse objeto, que Danto não hesita em chamar de sublime, parece convocar o sujeito a fazer a experiência do inconsciente em sua acepção mais ampla, engendrados aí os efeitos de saber (ou de fraturas do saber) e os efeitos pulsionais que, antes ainda da postulação freudiana de um além do princípio do prazer, já eram dados no escopo da filosofia do sublime como tributários de uma zona de indiscernibilidade entre prazer e desprazer/dor. Na experiência subjetiva com esse objeto, afere Lacan, constata-se o "mérito essencial" da obra de arte, numa formulação inequivocamente solidária de sua fórmula anterior. Mérito que não coincide, senão, com a dignidade da Coisa⁵⁷.

Nesse mesmo seminário 16, Lacan faz uma notória observação acerca de *O grito*, célebre gravura de Edward Munch. Para o psicanalista francês,

"nada convém melhor ao valor de expressão desse grito que o fato de que ele se situa em uma paisagem calma, com, não distante, sobre o caminho, duas pessoas que se afastam e que sequer se voltam. É essencial que, da boca torta do ser feminino ao primeiro plano, esse grito o represente, dele nada sai além do silêncio absoluto" [LACAN: Op. Cit., p. 225].

Os traços da paisagem sublime são os que convêm ao grito, ali tornado signo da irrupção de um gozo inominável. Lacan conjuga a função metapsicológica do grito – reportável às mesmas experiências fundamentais das quais Freud extrai a função de *das Ding* – particularmente, como signo de um apelo ao Outro, um apelo que perfaz os contornos de um desamparo subjetivo frente ao caráter incessante das exigências de sua condição sensível, e frente, liminarmente, ao silêncio absoluto, ao vazio da Coisa, à

⁵⁷ Acerca do teor pulsional que é inseparável da experiência com A Coisa, Tania Rivera contrapõe à formulação canônica de Lacan a provocante noção de uma "indignidade" da coisa, visivelmente devotada a matizar as elevações sublimes que ali se insinuariam. Ela comenta, a propósito, que "é muito amplo o campo da produção artística, principalmente contemporânea, que explora essa dimensão de indignidade, de abjeção, refazendo na sublimação o caminho inverso à dessexualização, para dar lugar ao abjeto e recolocar em movimento a desmedida, convocando o gozo. In-dignidade e dignidade seriam, nessa perspectiva, mantidas em tensão na sublimação, como o *Unheimliche*, refazendo esse arranjo significante que é uma modelagem do significante. Tal modelagem comporta uma dimensão de criação, ao refazer o vazio em torno do qual se constitui o significante" [RIVERA : 2006, p. 323]. O prefixo de negação que, efetivamente, parece extrair do objeto estético os vestígios de sacralização teológica que poderiam advir do sublime, rebaixando-o ao nível da produção de gozo que é inseparável da obra de arte, poderia, contudo, ser aqui contrabalançado pela expressão cunhada por Baas, de uma *dingnité* de La Chose. Essa expressão, por seu turno, parece mais devotada a preservar a opacidade mimética da Coisa que, mesmo manifestando-se numa esfera sensível, relativa ao gozo, não se deixa integralmente representar ali.

ausência de uma significação que possa reconciliar a disparidade entre o desejo o objeto por ele entrevisto. Essa passagem traz novamente a lume as observações de Deleuze – a quem, diga-se de passagem, Lacan presta um longo elogio nessa seção de seu seminário – acerca do grito como o veículo do “corpo que escapa”. Deleuze discute a natureza estética do grito e, – como diz Lacan, com a “suprema elegância da qual ele detém o segredo” [LACAN: Op. Cit., p. 218] – ali distingue, nesse esforço mimético, a visada de captação de uma força, de poder tornar visível “o invisível que faz gritar”. A atmosfera do sublime é substancialmente referida ali, quando tanto Lacan como Deleuze parecem apontar para o arranjo estético que visa apresentar “a força sensível do grito e a força invisível do que faz gritar” [DELEUZE: Op. Cit., p. 66]. O grito é ali expressão do sublime, sob a forma pura da voz, inarticulada, e que recolhe a tonalidade do excesso, do incomensurável ou, como Lacan jamais deixaria de apontar, da falta que é correlativa à experiência do sujeito do inconsciente. Na gravura de Munch, note-se ainda o detalhe das mãos que parecem envidar proteger os ouvidos. A força invisível do que faz gritar, e que o artista celebra com a maestria das cores de um horizonte tempestuoso com o qual a figura em primeiro plano se funde parcialmente, essa cena poderia ainda fazer lembrar a belíssima tela de William Burguereau – *Orestes perseguido pelas Fúrias* – na qual o herói trágico é retratado em expressão de agonia, com as mãos tapando os ouvidos, e sob o jugo ensurdecador e feroz desses seres femininos. Aqui, com Munch, Lacan supõe, por razões que excedem os propósitos dessa pesquisa, tratar-se de um grito cujo emissor é propriamente um ser feminino. *Non liquet*, diria Freud.

Alenka Zupancic, finalmente, ao apontar no procedimento sublimatório uma possibilidade de criação de valores cujo conteúdo é singular, e que resistem aos parâmetros convencionalmente estabelecidos de qualquer *welfare* social, ou de quaisquer acordos prévios quanto ao sentido do bem e do belo, parece querer fazer coincidir a sublimação com um ato solidário da liberdade. Ela mesma o reconhece, na medida em que admite que essa acepção do conceito "é muito próxima disso que Kant conceptualiza com o sentimento do sublime" [IBID, p. 48]. Cabe ressaltar, contudo, que tal parentesco deve ser circunscrito naquilo que o sublime kantiano já engendrava de estranhamento, de incomensurabilidade e de abertura para o ético. Um cotejamento, entretanto, entre a ética kantiana e a ética da

psicanálise, cujo exame excede largamente o escopo dessa pesquisa, revelaria diferenças irreduzíveis e mesmo antagonismos flagrantes entre as duas tradições de pensamento⁵⁸.

A dignidade da Coisa é uma idéia que, na obra de Lacan, restaria ainda algo enigmática. Para Bernard Baas, "o conceito de dignidade em arte não parece estranho a um certo desejo de conjugar o ético e o estético" [BAAS: 1994, p. 32]. Em *L'adoration des Bergers ou de la dignité d'un clair-obscur*, Baas empreende um minucioso estudo acerca da noção de dignidade que, partindo de Kant, toma em consideração aspectos do conceito no idealismo alemão e na arte dos séculos XVIII e XIX. O reaparecimento do conceito na obra de Lacan também capta o interesse do autor que, partindo dos motivos freudianos acerca do estatuto de *Das Ding*, pondera:

"*Das Ding* designa essa coisa indiferenciada, logicamente anterior à diferenciação do sujeito e do objeto (Freud diz: do *eu* e do *mundo*), portanto anterior a toda experiência – aí compreendida toda experiência de desejo – se é verdade que não há aí experiência senão por e através da relação sujeito-objeto" [IBID, p. 89. Grifos do autor].

Se Baas parece ter razão ao apontar, com isso, o valor de operador lógico que é conferido à Coisa na obra freudiana – valor que efetivamente lançara para segundo plano as indagações de caráter ontológico do conceito – por outro lado talvez não seja isenta de equívoco sua afirmação de que se trata de um elemento anterior a toda experiência. Freud não parece ter cunhado ali uma noção de cunho transcendental, em benefício da qual toda experiência subjetiva com os objetos seria, a priori, determinada por um certo efeito de indiferenciação. Ao contrário, no pensamento freudiano, conforme se procurou demonstrar, *Das Ding* é uma noção deduzida da resultante psíquica das experiências fundamentais de dor e satisfação. Pois Freud ali define o desejo como o movimento que visa restabelecer alucinatoriamente as condições de uma satisfação pulsional. A impossibilidade de o aparelho anímico restituir, através da integral de uma experiência alucinatória a totalidade sensível e mnésica dessas experiências, eis o que conduz o raciocínio metapsicológico a admitir a função de uma opacidade, de um vazio no cerne mesmo do advento do desejo. O fato de que seu efeito, sua determinidade sobre a lógica das operações do aparelho psíquico

⁵⁸ Tal exame, acerca do qual diversos autores de envergadura se consagraram, encontra na obra da própria Alenka Zupancic um desenvolvimento bastante elucidativo. Cf. ZUPANCIC, A. *L'éthique du réel: Kant avec Lacan*. Caen: Nous, 2009.

seja absolutamente precoce não coincide, todavia, como quer Baas, com o caráter a priori – de tonalidade indisfarçavelmente kantiana – que lhe parece fornecer o filósofo, ao tratá-la como elemento transcendental. Freud parece ter deixado suficientemente clara a origem ontogenética de *Das Ding*. Prossegue Baas:

"Tal é a Coisa, que ela não se pode converter em nenhuma experiência, tão *digna* que nela supõe-se o objeto (...), porque, em todo rigor, não se saberia falar de modo algum de uma dignidade do objeto empírico do desejo, pois é justamente em virtude de uma necessidade essencial ao curso incessante do desejo – ao grau de substituições simbólico-associativas de onde ele se sustenta – que todo objeto se revela aí substituível por ou outro. Em contrapartida, o que não saberia ser substituído por nada é precisamente aquilo que não é nada de objetual: a Coisa. E, a esse título, a Coisa somente pode ser dita verdadeiramente digna" [IBID, p. 91. Grifo do autor].

A démarche de Baas parece entrever superpor, equiparar ou mesmo confundir a função metapsicológica de *Das Ding* e o estatuto metafísico da Coisa-em-si na filosofia kantiana. O caráter incognoscível de ambos os conceitos e sua incidência no âmbito do raciocínio ético e estético são inegáveis e, de algum modo, causam certa inquietação acerca de um possível parentesco. Como se pode observar, a reiteração proposta por Baas do caráter transcendental da Coisa freudiana é a razão fundamental da atribuição de sua dignidade. Somente na medida em que a Coisa não comporta "nada de objetual" é que ela poderia ser verdadeiramente digna. Mas é justamente aqui que se podem recolher os efeitos da sublimação, com a qual a psicanálise demonstra como a um objeto é facultado revestir-se da dignidade da Coisa. O fato de que a Coisa, enquanto operador lógico, não comporte nada de objetual, não significa, contudo, que ela seja, para Freud, um elemento alheio a quaisquer manifestações na experiência. A sublimação impõe refletir acerca dessas manifestações, dentre as quais a arte figura em destaque. Baas mesmo o admite, quando escreve que

"a obra de arte faz advir a dignidade da Coisa, desaparece desse objeto isso que fazia até aí sua objetividade, ou seja, seus valores de objeto útil, desejável ou sobretudo signifiante" [IBID, p. 93].

Aqui é preciso certa cautela e alguma dose de instrução malevichiana. O objeto que faz advir a dignidade da Coisa é um objeto transfigurado, um objeto que padeceu de um processo real de perda, de extração, sob esses diversos níveis apontados por Baas, utilitário,

pulsional e discursivo. Mas, na qualidade de signo sensível de manifestação da Coisa, esse objeto responde à exigência sublimatória de ser um móbil, um catalisador do movimento da pulsão e do pensamento para fora da fixidez que lhes impõe o imaginário. Dizendo de outra maneira, equiparar a dignidade da Coisa àquela da Coisa-em-si pode resultar em dois equívocos substanciais. Primeiro, uma contradição metapsicológica, relativa ao negligenciamento do caráter não transcendental – ou, numa formulação que talvez fizesse jus à démarche de Lacan, *não-todo* transcendental – do estatuto de *Das Ding*. A *dingnidade* da Coisa, metapsicologicamente estabelecida, é dada na experiência, mais exatamente na cena, como lembrara Zupancic, que se abre pela presença desse objeto transfigurado, e que, nas palavras de Lacan, remete o sujeito à sua falta constitutiva. A falta constitutiva de seu próprio desejo, sua "falta-à-ser".

Em segundo lugar, essa equiparação resulta, como afirma Baas, na tese de que o objeto da sublimação é, por assim dizer, insubstituível. O que não é verdade. Se o predicado da eternidade deve ser estendido ao objeto da sublimação, não é pelo fato de que ele seja insubstituível, mas de que, talvez, ele seja inesquecível. Tais como as *Brillo Box*, o objeto é passível de alcançar contingentemente a dignidade da Coisa, que ele sustenta por seu ato, todavia circunscrito temporalmente. No limite, a dignidade da coisa não é um benefício a ser concedido ao objeto pela atribuição de um predicado, ético desta feita, que ele recebe em troca de sua absoluta des-sensibilização. A dignidade da Coisa é a resultante de um efeito do objeto sobre a economia pulsional e significante do sujeito, cuja dinâmica própria exigirá sempre a re-invenção do objeto, sua transitoriedade, como condição de sustentação da dignidade própria ao desejo. Se, como Lacan deixa entrever em *A coisa freudiana*, a "coisa fala de si mesma", talvez ela o faça "não por sua lei, mas por sua contingência" [LACAN: 1998 (1955), p. 410]. A *dingnité* da Coisa consiste, liminarmente, na manifestação sensível (contingente) da indestrutibilidade do desejo.

No apogeu de sua reelaboração da proposição lacaniana ora discutida – a sublimação como elevação do objeto à dignidade da Coisa – Zupancic faz intervir suas reminiscências literárias acerca da expressão "a mais curta sombra", ensejando, com ela, restabelecer o sentido dessa proposição lacaniana em toda sua extensão:

"é a mais curta sombra, mas ela é irredutível, é a sombra real. Em todo esplendor sublime, em cada deslumbramento pela imagem, em todas as grandes construções

simbólicas, há aí uma sombra real a observar (...) essa que permite ao desejo fazer uma pausa em seu movimento metonímico que vai de um objeto brilhante a outro, e de ver que seu real não se situa nesse intervalo que separa esses diferentes objetos, mas no intervalo que separa o horizonte desses objetos do horizonte da Coisa. 'A mais curta sombra' lacaniana é essa que constitui a diferença e o enodamento entre isso que ele chama o *objeto a* e a Coisa, ou seja, entre o objeto do desejo e o lugar 'êxtimo' e forçosamente *unheimlich* do gozo do sujeito" [IBID, p. 54. Grifos e original alemão da autora].

A mais curta sombra talvez possa ser aqui aquilo que expressa esse intervalo contingentemente suspenso entre o objeto e a Coisa, esse *chiaro-scuro*, signo do instante, sob o qual o sujeito do inconsciente pode alcançar, pela via régia da sublimação, as coordenadas de sua localização como sujeito desejante. A mais curta sombra perfaz aqui também a expressão de um momento privilegiado do debate entre filosofia e psicanálise, evidenciando a capital importância da tradição do sublime para o ordenamento metapsicológico da sublimação.

Os esclarecimentos que a releitura lacaniana da sublimação aportam ao tratamento do problema em Freud não são, como se viu, da ordem do que possa ser reduzido à pura função do comentário ou da elucidação metapsicológica. Lacan não recua diante dos inequívocos desdobramentos e conseqüências éticas e estéticas da sublimação, ampliando largamente, com os contornos próprios de seu pensamento, as aptidões heurísticas da psicanálise, sobretudo quanto às repercussões éticas da questão. O apelo ao tema da dignidade, que estrutura o cerne mesmo de sua proposição fundamental acerca da sublimação, evidencia a centralidade do debate filosófico acerca do sublime e sua inflexão no pensamento lacaniano. Mesmo que, quanto a isso, Lacan não tenha ido tão longe quanto se pudesse esperar. Não parece haver na obra de Lacan um debate propriamente dito acerca da questão do sublime. O que, todavia, não significa que as referências filosóficas fundamentais lhe fossem desconhecidas ou mesmo indiferentes. Por ocasião de seu seminário sobre a ética da psicanálise, Lacan chegara mesmo a anunciar algumas lições porvir acerca do sublime kantiano, que acabaram não se realizando.

Lacan, contudo, esclarece de forma cabal o mais emblemático mal-entendido acerca da doutrina freudiana da sublimação, qual seja, a de que ela resvalaria numa acepção transcendental do procedimento sublimatório, então compreendido como absoluta subsunção da realidade sexuada e pulsional humana às formas "socialmente valorizadas" da cultura e do *ethos*. Ao contrário, o que sua investigação do conceito revela é sua condição

intervalar, orientada para metas morais – “uma relação justa com o real comporta certamente uma implicação moral” [LACAN: 1988 (1960), p. 362] – mas inalienavelmente ancorado na questão da satisfação pulsional e de sua irreducibilidade. A sublimação é, para Lacan, um dos momentos privilegiados da reflexão psicanalítica acerca de um redimensionamento que a teoria freudiana das pulsões e do inconsciente impõe à doutrina da ética. E também um conceito fundamental para o debate sobre a experiência da arte e seus fundamentos, impactando principalmente, como se procurou sugerir aqui, a reflexão sobre a arte moderna e contemporânea. Escreve Lacan:

“A sublimação (...) nem sempre se exerce obrigatoriamente no sentido do sublime. A mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual – o objeto sexual, ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação. O jogo sexual mais cru pode ser objeto de uma poesia sem que essa perca, no entanto, uma visada sublimadora” [IBID, p. 198].

Aqui, a um só tempo, a relação de Lacan com o tema do sublime revela seu fundamento e seus limites. Todos os seus esforços são dirigidos à elucidação da profunda relação que os processos sublimatórios mantêm com o real e com o pulsional. Para Lacan, a sublimação é justamente o conceito que recupera na obra de Freud seus elementos pulsionais mais incognoscíveis e contundentes, reunidos em torno dessa experiência de profundas reverberações filosóficas que Freud designa como *das Ding*. Mas, ao contrário do que ele afirma aqui, é possível que ainda nesse sentido a sublimação se exerça em certa consonância com o sublime. O que Lacan talvez desconhecesse – deixando entrever aqui sua convicção numa apreensão radicalmente idealista do sublime – é que esse debate não é indiferente, como lembrara Schopenhauer, ao tema da lembrança da Vontade, marcado pela resistência do sensível que contamina mesmo o mais sublime dos sentimentos. Ou, tal como esclarecera Schiller, do fato de tratar-se, no sublime, não de uma negação da natureza, mas de uma negação de uma submissão *tout court* à causalidade sensível e natural.

Capítulo 3 – O sublime e a sublimação na obra de Freud : "o desejo inconsciente é indestrutível".

I – Tragicidade, infinitude, transitoriedade.

Em *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, que Freud escreve logo após a deflagração da primeira guerra mundial, a idéia de uma marcha auto-realizadora e triunfante do espírito racional, herdada da filosofia das luzes e reiterada pelas experiências do progresso mercantil e das conquistas tecno-científicas sobre a natureza tomba vitimada de um ferimento fatal. Uma guerra de proporções continentais, alimentada por máquinas de destruição em massa, e indiferente aos acordos multilaterais de preservação da sobrevivência e dignidade de populações civis, prisioneiros de guerra, equipes médicas e assistenciais e tratados de cessar-fogo, tudo isso por si só ataca em seu fundamento aquilo que poderia restar de qualquer convicção antropológica de uma soberania da razão sobre os instintos, da cultura sobre a barbárie e, no limite, da vida sobre a morte. O que a guerra devasta, pondera o inventor da psicanálise, é a confiança na prevalência das disposições morais, dos Estados não menos do que dos indivíduos, ao mesmo tempo em que brutalmente desvela a violência constitutiva da experiência humana em si. Com Freud, e ainda na aurora do século passado, o polimorfismo perverso da disposição pulsional humana é algo que se poderia demonstrar antes mesmo de afirmar-se. Sob o viés político ainda, argumenta ele, a desilusão provocada por uma guerra é ainda mais plena uma vez que os Estados beligerantes evidenciam coibir nos indivíduos a prática do mal não porque desejem aboli-la, "mas porque desejam monopolizá-la" [FREUD : 1987 (1915), p. 316]. O estado Austro-Húngaro, desmantelado ao fim e ao cabo do conflito, traz consigo outra desilusão, não menos real, a da miséria.

De acordo com o recenseamento de Peter Gay, o ano de 1919, celebrado como aquele em que a obra freudiana promove os primeiros movimentos de sua viragem rumo a uma segunda tópica, é também o ano em que "uma série de tratados ratificou oficialmente o

fim dos impérios centro-europeus" [GAY: 1988, p. 349]. Em outubro de 1918, Freud escreve a Abraham recordando os "belos dias de Budapeste" [IBID, p 345]. Após quatro anos sem encontrarem-se, em virtude do caos decorrente da guerra, os dois amigos se reúnem aos quase quarenta demais participantes do congresso internacional de psicanalistas, realizado em Budapeste, nos dias 28 e 29 de setembro daquele ano. As instalações luxuosas do hotel Gellert, os lautos jantares, tudo contrastara com a absoluta precariedade das condições materiais em que Freud e sua família viviam desde os primeiros tempos do conflito bélico. Meses depois do congresso, Freud receberia um saco de batatas, entregue pessoalmente em sua casa pelo editor de um periódico húngaro, em troca de um artigo para o número seguinte. A "verdadeira dieta de fome", escreve Freud em seu diário, coexistia com a falta de aquecimento, iluminação, serviços urbanos elementares e recrudescimento das epidemias, tais como a gripe espanhola, que vitima sua esposa Martha, em 1919.

Por seu caráter efêmero, os sabores daqueles dias em Budapeste revelar-se-iam ainda mais acentuados, temperando com pitadas de esperança o porvir da psicanálise, cuja sobrevivência ao mais bárbaro dos episódios que os tempos modernos até então conheceram, fora ali também celebrada. Pouco mais de dez anos depois, em correspondência a Einstein, Freud reafirmaria sua convicção de que a paz e a permanência da cultura são o que há de mais solidário de uma "identidade de sentimentos" [FREUD : 1987 (1933), p. 251] entre os homens, traduzida nas formas de expressão do compartilhamento de seu trabalho e na prevalência dos bens resultantes, na bela expressão de Goethe, de suas afinidades eletivas. Mesmo que o caráter desta "autoridade unificadora" [IDEM IBID] na qual a cultura mesma se consigna, pareça, a seus olhos, menos decorrente da força dos imperativos morais do que da liberdade de expressão do desejo. Esse, cujos objetos, inumeráveis e heterogêneos em sua dignidade, os sujeitos podem partilhar. A psicanálise, ali partilhada por pouco mais de quarenta discípulos de quatro nacionalidades diferentes, torna-se uma obra de resistência. Predicado do qual ela jamais se livraria, conforme apontado diversas vezes pela tonalidade própria da argumentação freudiana, e que os tempos presentes ainda reafirmam⁵⁹. Depois de 1919, a doutrina freudiana incorpora

⁵⁹ Numa conferência em inglês, em 1938, à rede BBC, Freud novamente recorre à metáfora da guerra para fazer referência às resistências à psicanálise e à resistência da própria psicanálise. Afirma ele, com a voz exausta de um sobrevivente: "... in the end, I succeeded. But the struggle is not yet over". Trabalhei o tema

aos seus pressupostos a potência da morte, e entrevê discernir-lhe, para além de sua radical opacidade, certos contornos.

I.1 – Silêncio, Obscuridade, Não-identidade : *Das Unheimliche*

No outono de 1919, Freud publica um dos mais enigmáticos de seus escritos que, já desde seu título, suscita indagações. *Das Unheimliche*, cuja tradução mais consagrada para o português concebe-se como *O estranho*, ou ainda, como propõe a equipe de tradução francesa das Oeuvres Complètes, *O inquietante* (L'inquiétant). O leitor de Freud, acostumado a ser conduzido, quase pela mão, por um labirinto de proposições e argumentos com os quais seu guia exibia incomparável familiaridade, e brindado, durante o trajeto, com as mais nítidas paisagens, que lhe eram generosamente apontadas, ali se surpreende, numa palavra, desamparado. Freud ali percorre, como de costume, um trajeto sinuoso, no interior do qual, todavia, ele parece algo desorientado. Um vasto material oriundo da literatura é abordado, detalhadamente inclusive, mas sem o tratamento habitual que, de costume, recupera e expõe detalhadamente os argumentos e conteúdos a serem debatidos, hierarquizando-os, reformulando-os, e deles extraíndo, um a um, os elementos que usualmente se reúnem em proposições claras e bem definidas. De forma curiosamente inquietante, *Das Unheimliche* é um texto fraturado, reiteradas vezes interrompido bruscamente, e que sonega do leitor um norte, um fio condutor ou mesmo um apoio acerca de seus propósitos fundamentais. Aqui interessa retirar e destacar, de seu vasto conteúdo, algumas passagens aparentemente acessórias, mas que se revelam de absoluta importância para a discussão empreendida acerca do sublime e da sublimação.

"A psicanálise não experimenta senão raramente o impulso a conduzir investigações estéticas", escreve Freud no início de seu texto,

"e isso, mesmo enquanto não se reduz a estética à doutrina do belo, mas que se a descreve como a doutrina que trata das qualidades de nosso modo de sentir. Ela [a

das resistências à psicanálise no mundo contemporâneo, num artigo de 2009, intitulado *Psicanálise descafeïnada* (IN BATISTA, G. & DECAT, M. & BORGES, S. (Orgs). **Psicanálise e Hospital 5 – A responsabilidade da psicanálise diante da ciência médica**. Rio de Janeiro : Wak, 2010) cujo título fora inspirado por uma observação de S. Zizek, acerca do fenômeno contemporâneo de livrar a experiência e o pensamento de tudo que lhe for "perigoso", ainda que isso custe desprovê-los de sua substância própria. Cf. ZIZEK, S. **Arriscar o impossível**. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

psicanálise] trabalha em outros extratos da vida anímica e tem pouca familiaridade com moções de sentimento inibidas em seu objetivo, fragmentadas e dependentes de tantas constelações concomitantes, como são aquelas, freqüentemente, do material do estético" [FREUD: 1996 (1919), p. 151].

Se há uma estética freudiana, portanto, - ou uma doutrina das qualidades do modo humano de sentir – o fato é que ela não poderia nutrir-se apenas dos conteúdos que advém da função do belo, nem recuar de debruçar-se sobre algo que se descortina mais além dessa função, e no âmbito, senão dos fundamentos do gosto, particularmente daquele das moções pulsionais sublimadas, inibidas em seu objetivo.

O inquietante (*unheimliche*), tal como Freud designa o ponto em que se insere sua investigação estética, provém do "amedrontador", ou do que "suscita angústia e o horror" [IDEM IBID]. A angústia, afeto absolutamente tributário de uma referência à moralidade na obra freudiana, consignada pela presença do recalque ou mesmo do vazio de *Das Ding*, aqui se revela dotada de um "núcleo" estético, algo que "se diferencia no interior do angustiante, um inquietante" [IBID]. De um só golpe, entretanto, Freud parece quase nomear a função estética que lhe interessa, ao afirmar:

"Ora, sobre esse ponto, nada é encontrado, por assim dizer, nas apresentações detalhadas da estética, que preferem em geral se ocupar dos modos de sentimento belos, grandiosos, atraentes, ou seja, positivos, assim como de suas condições e objetos que os provocam, mais do que de seus modos opostos, repelentes e penosos" [IDEM IBID].

Os modos negativos das qualidades do sentir, repulsivos, tensos, angustiantes, eis aqueles pelos quais Freud se interessa, num momento de sua argumentação que sugere uma evitação calculada do emprego da palavra que nomeia o conjunto da experiência por ele aludida: o sublime, inequivocamente. O "inquietante", termo que ele parece preferir, é algo dotado de uma "caráter velado" e coincide precisamente com "um modo do amedrontador que remonta ao antigamente conhecido, ao desde muito tempo familiar" [IBID, p. 152]. A curiosa escolha terminológica de Freud passa então a revelar seus fundamentos. Ao cabo de uma minuciosa discussão etimológica, que atravessa várias línguas e diversas eras da história da língua alemã, Freud faz convergir para um mesmo horizonte uma constatação lingüística e uma proposição psicanalítica. *Unheimliche*, o estranho núcleo do angustiante, é um predicado diversas vezes confundido com aquele que decorre da palavra que deveria

servir-lhe de antônimo: *heimlich*, o familiar, o já conhecido. *Heimlich*, tal como Freud constata em sua investigação terminológica, é um adjetivo, derivado do substantivo *Heimlichkeit* – familiaridade – mas que não raramente é empregado em sentido oposto, como sinônimo de *unheimlich*. Visivelmente instruído por suas idéias acerca do tratamento metapsicológico da angústia – cuja relação com o estranhamento e com o enigmático recobre frequentemente a ação do recalque, da subtração à consciência de um incômodo pensamento ou desejo – Freud ali articula o sentimento do estranho e do inquietante como um sintomático avesso do familiar esquecido.

"Isso nos fez mais genericamente pensar que essa palavra *heimlich* não é unívoca, mas que ela provém de duas esferas de representação que, sem serem opostas, não são menos francamente estrangeiras, aquela do familiar, do confortável, e aquela do dissimulado, do mantido escondido" [IBID, p. 157].

O sentimento do inquietante, cujos contornos metapsicológicos Freud se desdobraria em fornecer, superpõe-se a uma experiência de difícil apreensão na esfera do conceito, cuja marca fundadora é mesmo a do paradoxo de uma polaridade, uma "ambivalência"⁶⁰, uma clivagem sem oposição. Tal paradoxo faz mesmo evocar aquele do ânimo sublime, em que os elementos contrários coexistem estranhamente – o prazer e a dor; o fracasso da imaginação e o triunfo da razão; os sentimentos de pequenez, insignificância e morte e a elevação ao incondicionado eivada de reafirmação moral. A noção de Unheimliche, sob a pena de Freud é o que, nas palavras de Tania Rivera, "vem tomar no pensamento psicanalítico o lugar reservado ao belo e ao sublime na estética" [RIVERA : 2006, p. 318].

Freud encontra na novela de E. T. A. Hoffman, *O homem de areia*, um plêiade de situações nas quais o inquietante se manifesta, mormente associadas ao fantástico, ao sinistro e ao "fenômeno do duplo" que "em todas as suas gradações e extensões" concerne ao aparecimento de "pessoas que, do fato de uma mesma aparência, são forçosamente tidas por idênticas" [IBID, p. 167]. O fantástico é o elemento que, na qualidade de ferramenta literária, promove uma descontinuidade no encadeamento lógico-causal de uma narrativa, e se vê representado sobremaneira por um evento que não se pode deduzir do cenário ou

⁶⁰ "Heimlich", escreve Freud ao final da primeira seção de seu artigo, "é, portanto, uma palavra que desenvolve sua significação em direção de uma ambivalência, até acabar por coincidir com seu oposto unheimlich" [FREUD: Op. Cit., p. 159].

contexto em que se produz. O fantástico é ainda um recurso por meio do qual um elemento "mágico", supra-sensível, é introduzido na experiência, e dele decorre a sensação do estranho. O sinistro, analogamente, é a atmosfera, o véu com o qual o escritor apresenta e esconde o horrível, o abjeto, o imoral, ou o imponderável. O sinistro, portanto, parece coincidir com algo que já se sabe e que, a despeito de ser desagradável admitir, nalgum momento será revelado, ou melhor, reiterado.

O duplo, por sua vez, parece aos olhos de Freud um fenômeno mais complexo e ligado, por um lado, "à situação em que se coloca um eu estrangeiro no lugar do eu próprio", resultando em circunstâncias de "desdobramento do eu, divisão do eu, permutação dos eus" [IBID, p. 168]. Aqui, a questão da apresentação do mesmo no seio da alteridade, que Freud aludira em sua menção às fotografias de Galton, reaparece de forma invertida. O duplo, assim como o estranho que lhe é correlativo, refere-se justamente à expressão do não-idêntico no seio da identidade, fazendo desmoronar a unidade ali imaginariamente suposta e mantida. O duplo é o efeito por meio do qual, sugere Freud, o sujeito é levado, no limite, a reconhecer-se estranho a si próprio⁶¹.

O "motivo do duplo", ao qual seu discípulo Otto Rank teria consagrado um livro, Freud o faz remontar a uma origem metapsicológica precisa. Escreve ele:

"o duplo foi, originalmente, um asseguramento contra o desaparecimento do eu, um 'desmentido enérgico da potência da morte' (O. Rank), e a 'alma imortal' foi verdadeiramente o primeiro duplo do corpo" [IBID, p. 168].

Nesse sentido, Freud articula o duplo à angústia de castração representada pelo real da morte – cujas figuras promovem, na literatura, a sensação do inquietante – e seu aparecimento é interpretado à luz de seu conhecido argumento, referente à gênese narcísica do Eu. Nesses tempos míticos, de plenitude narcísica, cada fragmento da realidade era compreendido como um desdobramento da onipresença do Eu, e a angústia de castração,

⁶¹ Nesse mesmo artigo, Freud explicitaria uma de suas mais conhecidas alegorias acerca do duplo, que advém quando, durante uma viagem de trem, ele reconhece perplexo, num espelho da cabine, sua própria imagem refletida, mas não sem antes tê-la confundido com a presença inquietante de um passageiro que, por engano, teria irrompido no interior de seu habitáculo. CF: FREUD: Op. Cit., p. 183. Esse contexto, de expressão da não-identidade no interior do idêntico, pode ser também referido ao tratamento dispensado anteriormente por Francis Bacon ao quadro de seu predecessor, Velásquez, do Papa Inocêncio X, no qual o grito ali passa a assumir, ainda, as qualidades do estranho, do inquietante, sem, contudo, extraviar-se do já conhecido, do familiar.

que advém num dado momento da organização psicosexual, é tributária do reconhecimento da alteridade. Originariamente assimilado ao próprio, o outro, ao diferenciar-se, parece manter com o eu uma inquietante e paradoxal relação, na qual identidade e não-identidade devem coexistir num mesmo sujeito. Todavia, argumenta Freud,

"essas representações são nascidas sobre o terreno do amor de si ilimitado, aquele do narcisismo primário, o qual domina a vida anímica da criança como do homem primitivo; com a superação dessa fase, o índice que afeta o duplo se modifica: de asseguramento da sobrevivência que ele era, ele se torna o anunciador inquietante da morte⁶²" [IBID, p. 168].

Esse aspecto é crucial e deve ser cuidadosamente retido. Pois, no contexto das qualidades do sentir em sua acepção freudiana, seu núcleo (des)organizador é justamente aquele que advém através de uma experiência de não-identidade, de resistência de um elemento à sua subsunção na esfera do mesmo, representada pelas qualidades do eu. No cânone da literatura fantástica, exemplarmente, tal representação do duplo é a que se dá aos moldes de um Dr. Jackyl & Mr. Hyde, onde a irrupção de uma forma de gozo irreduzível aos preceitos de uma identidade individual faz signo do pavor, do inquietante, e ainda, liminarmente, daquilo que há de fictício no estabelecimento mesmo da figura de uma identidade individual. Nesse mesmo contexto, vale lembrar, a figura da aberração ou, como lembrara Freud, do "repulsivo" é aquela que fere a forma tangível do belo e, não poucas vezes, também a do bem. Ali, a perversão e a degeneração patológica é o que se esgueira sob o véu de uma moralidade inatacável, muitas vezes exemplar e acima de quaisquer suspeitas. O duplo torna-se signo sensível da lembrança da vontade, da tensão inalienável entre *pathos* e *ethos*. Ou ainda, como lembrara Zupancic, signo da satisfação pulsional, "do lugar êtimo e forçosamente *unheimlich* do gozo do sujeito" [ZUPANCIC: Op. Cit., p. 54].

Outro curioso exemplo do qual Freud se serve em sua análise do sentimento *unheimlich* é aquele que ele mesmo designa – numa alusão provável a Nietzsche – do "constante retorno do mesmo" [FREUD: Op. Cit., p. 168]. Novamente intervém em sua *démarche* a narrativa de uma experiência individual, desta feita vivida na Itália, o paraíso

⁶² Formulação essa extremamente aparentada com a que apareceria um ano depois, em *Além do princípio do prazer* – todavia, novamente de forma invertida – onde Freud afirma que "os guardiões da vida foram antes os lacaios da morte", admitindo então a primazia da pulsão de morte na determinação do curso dos eventos anímicos.

dos sublimes enlevos do criador da psicanálise. No curso de uma caminhada pelo centro de uma pequena vila italiana, possivelmente durante uma viagem de férias, Freud, que andava a esmo, subitamente se depara com uma rua estreita cujas casas eram dotadas de janelas facilmente devassáveis pelo olhar curioso do turista. Estranhamente, nessas, só o que se podiam ver eram "mulheres fardadas" e, tomado de pavor, Freud se apressa em deixar essa ruazinha no primeiro cruzamento. Escreve ele:

"Mas depois de durante um momento andar em círculos sem direção, eu me reencontrei subitamente na mesma rua onde eu começara a experimentar aquela sensação, e meu afastamento apressado só teve por consequência me fazer retornar ali uma terceira vez, para um novo desvio. Mas eis que se apoderara de mim um sentimento que não posso qualificar senão de inquietante, e eu fiquei bem contente, renunciando a perseguir minhas explorações, de me reencontrar sobre a *piazza* que eu havia deixado pouco tempo antes" [IBID, pp. 170-171].

O elemento a ser destacado aqui não é outro senão aquele de ser submetido a uma compulsão à repetição de uma experiência de caráter, senão propriamente desprazeroso, ao menos ambivalente. Esse movimento, que Freud não hesita em chamar de "demoníaco", reaparece como elemento clínico de destaque na análise das psiconeuroses, particularmente sob a forma de pensamentos e/ou sentimentos de cunho obsessivo, que parasitam a consciência e o ânimo dos sujeitos com conteúdos incompreensíveis e inquietantes, e cuja origem lhes parece absurda. O exemplo mobilizado por Freud porta ainda a marca do fantástico, expressa pelas figuras femininas fardadas, cuja imprevisibilidade e imponderabilidade parecem responder, em parte ao menos, pela repulsa e pelo estranhamento. Tais figuras cumprem exatamente a função do elemento de não-identidade, daquilo que rompe a agradável sensação de rejubilar-se numa atmosfera acolhedora e familiar. Sob a tensão da guerra, cujas marcas não seriam absolutamente *unheimlich* ao momento da obra de Freud, a farda e a mulher ali figuram de algum modo como véus do sinistro. Se o primeiro desses elementos é explicitamente sugestivo do horror e da morte, do segundo, a mulher, ver-se-á adiante como ele também reaparece no contexto de uma figuração da morte.

I.2 – Surrealismo pulsional

Dessa aventura italiana, Freud recolheria ainda o signo do desamparo. Um "sentimento de desamparo" e de "inquietação" [IBID, p. 171], que decorre da desconfortável sensação de estar sob o jugo de um destino inexorável, e aparentado ainda, talvez, com as vicissitudes do sublime dinâmico, relativo à incomensurabilidade do real e de sua insondável perfídia, cuja clava recai sobre a existência com o peso da necessidade ou, no limite, da fatalidade. Nada mais estranho e aversivo à onipotência do eu, constrangido ao reconhecimento de sua fragmentação interna e de seu rebaixamento no âmbito do domínio da realidade. O golpe ao narcisismo humano é um golpe que na verdade se desdobra em dois: um que tem por alvo a explicitação da finitude, do limite ao gozo pleno, e outro que neutralizando as pretensões de uma coerência identitária, confronta o sujeito com o desamparo, com a contingência à qual sua existência é livrada. Aqui a figura da morte é também aquela que se desdobra sob as formas da anulação do eu e da supressão da vida. O que, liminarmente, reabre para essa discussão de teor estético o horizonte ético para o qual ela ruma, a saber, aquele dos motivos morais, que se impõe a partir da constatação do desamparo.

Nesse momento de seu texto, a despeito dos longos circunlóquios e dos confusos vai e vens de sua argumentação, Freud é capaz de reafirmar o fundamento do sentimento do inquietante como aquele que recobre, "como uma minúscula película (...) nossa relação com a morte" [IBID, p. 176]. Para ele, o peso da proposição segundo a qual "todos os homens devem morrer" torna-se o gatilho para a mais nuclear das angústias, e motivo das elucubrações científicas acerca da perpetuação da vida biológica, assim como das preocupações políticas e religiosas relativas à "manutenção da ordem moral entre os vivos" [IDEM IBID]. A psicanálise, que pouco pode contribuir para a elucidação científica das fronteiras biológicas da vida, teria, todavia, muito a oferecer acerca do debate deflagrado pelos efeitos, sobre a experiência do desejo e da vida moral, das imposições das "flechas do destino" e das vicissitudes imperiosas da natureza sensível humana, aqui transfiguradas no bojo das exigências pulsionais. Como fazer-se sujeito, poder-se-ia perguntar, num cenário trágico, de flagrante assujeitamento ao não-idêntico que parasita a constituição individual e de horror frente à angústia de morte? Como alcançar a liberdade num oceano cuja trágica

necessidade é mimetizada pelas vagas dos imperativos de gozo que fraturam a forma reconciliadora do caráter individual, pelas tormentas de uma vitalidade que se extingue a cada dia, e pela violência com que destino afaga o conjunto das almas, as nobres não menos que as torpes?

Antes ainda de seus parágrafos finais, em que o horizonte ético do debate é novamente aludido, Freud observa, sob a perspectiva estética, que o estranho parece decorrer de imagens grotescas, tais como aquelas de fragmentação do corpo humano – "membros separados, uma cabeça partida, uma mão destacada do braço (...), pés que dançam sozinhos" [IBID, p. 178]. Tudo isso é "extraordinariamente inquietante" e remete ao horror diante do "complexo de castração"⁶³.

Naquela que se transformaria na mais célebre de suas pinturas, Pablo Picasso retrata os horrores da guerra, aqui deflagrados pelo episódio do bombardeio de Guernica, pequena cidade espanhola, pela força aérea de Hitler, em abril de 1937. Hitler, que apoiava as forças revolucionárias daquele que viria a se tornar o maior ditador da história da Espanha, o general Francisco Franco, promove um massacre na pequena vila catalã, cujas fotos, publicadas na revista francesa *Ce Soir*, chegam às mãos de Picasso um mês após os

⁶³ Noutro de seus conhecidos argumentos, Freud já havia remetido a natureza desconfortável da visão de partes do corpo apresentadas separadamente ao tema angústia de castração, dessa feita em sua acepção mais elementar, relativa ao medo da perda do pênis. CF: FREUD: Op. Cit., pp. 164-165.

acontecimentos que as suscitaram. Na ocasião, o pintor espanhol vivia na capital francesa e acolhe o convite para expor uma obra no pavilhão da Espanha na Exposição Internacional de Paris como "uma tentativa de forçar o apoio das potências democráticas em favor da República" [COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA: 2007, p. 81 (vol. VI)], frente às ameaças representadas pela aliança entre o Eixo e o general Franco. Dessa tela de enormes proporções (351 X 782,5 cm), Picasso afirma não ter sido feita "para decorar as moradias. É um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo" [IBID, p. 25]. Ou, ainda de forma mais enfática, "um grito na parede" [IBID, p. 82]. Seus contornos monocromáticos são referidos às fontes fotográficas que lhe serviram de base, e mesmo àqueles utilizados por Goya, em *Os desastres da guerra*.

A combinação de motivos cubistas com elementos surrealistas confere à obra seus contornos estéticos principais, para além dos quais a *Guernica* engendra ainda seu "sentido atemporal" e constitutivo de uma "alegoria universal contra a guerra" [IDEM IBID]. O caráter tenso e claustrofóbico da tela, saturada de elementos dentre os quais se destacam os que decorrem da mutilação – o estranho sentimento, como lembrara Freud, derivado da percepção da morte que se esgueira por trás da imagem do corpo desfigurado – coexiste, todavia, com aspectos da representação do trágico, tal como aquele da expressão de profunda agonia da mulher que carrega o filho morto no colo. Os olhos que se confundem com lágrimas e a força mimética do grito voltado para os céus fazem-se ouvir como figurações do desamparo, ou de um horror inquietante, do qual a obra não retém senão o rastro. Essa imagem, uma "Piedade dolorosa" [IBID, p. 83] e de profunda ressonância com a iconografia cristã, parece, no limite, aludir à própria des-razão do destino, desprovido de quaisquer garantias transcendentais de soberania do bem, da paz, da vida. Picasso mesmo reconhece, em entrevista a um jornalista americano, que o touro alude às trevas e à brutalidade, assim como o cavalo, expressão selvagem e visceral do sofrimento e desamparo humanos. As pálidas imagens luminosas – o lustre e o candeeiro – não parecem oferecer consolo, esperança ou reconciliação com o desastre que ali se esboça.

A observação de Freud, que alude ao estranhamento diante do corpo fragmentado, poderia ser ainda remetida à experiência pulsional. Sob a égide da organização libidinal e dos arranjos identificatórios, o curso do desenvolvimento psicosexual promove o acesso individual a uma imagem articulada do corpo próprio. Lacan, em seu artigo capital, *O*

estádio do espelho como formador da função do Eu, assinala que o processo identificatório é aquele que produz no sujeito uma "transformação", na medida em que ele "assume uma imagem" [LACAN: 1998 (1949), p. 97]. Pois como Freud havia lembrado em seus estudos sobre a sexualidade infantil, a criança usufrui de uma satisfação pulsional perversa e polimorfa, que toma por objeto diferentes regiões e superfícies de um corpo esquadrinhado em zonas erógenas. Nesse sentido, a assunção da imagem de si e o ordenamento da satisfação pulsional sob a égide dos órgãos genitais é uma importante conquista da cultura, como ele afirmara em *Além do princípio do prazer*. Lacan, por seu turno, observa que

"a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em oposição à turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la" [IBID, p. 98. Grifo do autor].

A miragem, essa imagem que retorna do espelho é alcançada, em sua função plena, sob a forma de uma exterioridade. A imagem que o eu reconhece como própria, e que integra a organicidade e a dinâmica corporal que, nos primórdios, é vivida como fragmentária, é uma imagem do eu apreendido como objeto. Curioso notar como Lacan insiste no caráter constituinte da forma – cujos fragmentos são os pedaços do corpo com os quais a libido infantil entrevê sua satisfação – e que é "congelada" pela ação da linguagem, que ordena, nomeando-o, o corpo como unidade passível de uma apreensão simétrica. Mas, para a criança, essa imagem, conforme observa Tania Rivera, "não é exatamente o que o espelho lhe mostra: ela está além e surge, como sujeito, em um lugar incerto e móvel" [RIVERA: 2007, p. 20]. A turbulência de seus movimentos, todavia, é a tensão pulsional que permanece subjacente à coerência identificatória, e cuja ação parcial, fragmentária, descontínua, subsiste no inconsciente. Noutro trabalho, Rivera, ao comentar essa passagem do artigo freudiano, *O estranho*, salienta que

"a imagem convoca a imagem corporal, constitutiva do sujeito, que é ao mesmo tempo narcísica e mortífera, pois reinsere de maneira insidiosa a castração, remetendo ao que não é visível, pois é exatamente o que falta à imagem, ao mesmo tempo em que a sustenta" [RIVERA : 2006, p. 321].

O retorno da fragmentação corporal sob a forma da imagem exterior é revivido como angústia de castração, assinala Freud. Talvez por remeter à perda da "potência", como lembra Lacan, ou à finitude do gozo e a inexorabilidade da morte. Mas dificilmente se pode deixar de pensar na angústia como relativa à perda da conquista simbólica sobre o desregramento da pulsão e do imaginário, ou no horror, na inquietação diante de um vislumbre do objeto da pulsão parcial, do caráter polimorfo da satisfação pulsional que o recalque procura deter. Reaparece ali, como assinala Stéphane Huchet a propósito de Picasso, o índice da "desconstrução do corpo" [IN RIVERA & SAFATLE (orgs): 2006, p. 113]. Pode-se suspeitar que, nessa anotação de seu artigo sobre *O estranho*, Freud quase deixa entrever, por oposição à inquietude da dispersão pulsional e da fragmentação do corpo, uma apreensão latente do belo, compreendida classicamente, como captura da unidade da forma. A forma de arte que ele mais apreciava era, de certa maneira, especular, figurativa. O fragmento que não se integra na *gestalt* de uma imagem humana, traz à tona a inquietante assimetria de sua dispersão pulsional, informe, não-identitária. Caso tivesse insistido um pouco mais nos desdobramentos estéticos dessa sua intuição, Freud talvez tivesse afinal compreendido porque era tido como "santo padroeiro" pelos surrealistas⁶⁴, esses artífices de uma estética que ele se dizia incapaz de entender.

A tese central, arduamente esboçada, de que o Unheimlich "provém do Heimlich recalcado" [FREUD: Op. Cit., p. 182] é mantida até o final do artigo. Mas Freud reconhece que, a partir do momento em que a investigação se aprofundasse no âmbito da teoria estética, essa tese seria susceptível de ter sua validade interpelada. De fato, como se procurou aqui argumentar, o Unheimlich não parece ser passível de uma redução plena ao já sabido, ao pensamento inconsciente e recalcado, pois que ele se refere também ao impensável, ao paradoxo, e à ambivalência do afeto que decorre da natureza disruptiva das pulsões. A solidão, o silêncio e a obscuridade, os três elementos com os quais Freud arremata seu recenseamento a propósito do inquietante aparecem, no apagar das luzes de *Das Unheimliche*, como aqueles que fazem reaparecer a dimensão do desamparo. Reacendendo, ainda, a questão ética, relativa à exigência de um posicionamento diante da morte e do incondicionado. E se tudo isso é verdade, esse tumultuado artigo de 1919 talvez

⁶⁴ Cf: comentário de Freud a Stefan Zweig, a propósito da visita que lhe prestara o "jovem espanhol", Salvador Dalí. FREUD & ZWIG, *Correspondance*, p. 128.

tenha sido o mais evidente esforço de Freud em compreender a natureza estética daquilo que se revela como o avesso da doutrina estética do belo, qual seja, o sublime.

I.3 – A morte do belo

"Tinge belo palor do rosto a alvura,
quais violas sobre lírios delicados;
Encara o firmamento a virgem pura;
Olham-na o sol e o céu, como apiedados.
A mão fria a levantar procura
para Tancredo e, em vez de sons quebrados,
neste doce penhor de paz lhe oferece.
Assim expira, e adormecer parece".
Tasso, *A morte de Clorinda*, 1593 (Fragmento) .

Não deixa de ser interessante e, mais do que isso, importante notar que a obra freudiana, a despeito de sua suposta e canônica sub-divisão em duas "tópicas" distintas, é dotada de uma organicidade que se traduz, mormente, num conjunto de indagações às quais seu artífice tenta dar consequência, e que se distribuem ao longo de praticamente toda sua extensão. Tal dinamismo pode se fazer reconhecer, por exemplo, na importância de determinados temas que, eventualmente, acostumou-se vincular privilegiadamente a uma dentre as duas tópicas, mas que sob uma aproximação mais pormenorizada revelam-se diluídos em momentos cronologicamente diferentes e, porventura, com os mesmos contornos e as mesmas qualidades distintivas. Um dentre esses temas é referente ao estatuto metapsicológico da morte.

Classicamente compreendido como objeto privilegiado e inaugural da segunda tópica, o tema da morte nela recebe efetivamente os contornos pulsionais e conceituais que, desde muito antes, respondiam por sua apreensão "demoníaca" ou "inquietante". Se, conforme se procurou demonstrar precedentemente, a questão da morte e do retorno ao incondicionado é efetivamente um assunto primordial da "carta de princípios" da segunda tópica freudiana – *Além do princípio do prazer*, de 1920 – ela é ali também pivô de um importante debate com a filosofia schopenhaueriana, cujo impacto acerca da presença do sublime nas investigações freudianas também se procurou destacar. Desde então, a pulsão de morte, consolidada como um pólo elementar da constituição subjetiva alcança, também no âmbito das repercussões estéticas da obra freudiana, lugar de destaque.

Mas é num texto de importância aparentemente secundária, datado de 1913, e ofuscado pelos lendários escritos sobre a técnica psicanalítica que Freud reúne entre 1912 e 1914, que se poderão encontrar elementos da mais alta relevância para a elucidação do tema da morte em sua obra e, em sua esteira, também acerca do sublime. Um escrito que guarda com *Das Unheimliche* o parentesco de sua gênese, também motivado pelo inesgotável apreço de Freud pelas reveladoras descobertas psíquicas com que lhe brindavam seus escritores prediletos. "O tema dos três escrínios", causado por motivos shakespearianos, mas para o qual também concorrem elementos das obras de Homero, Offenbach, Apuleio e dos irmãos Grimm.

Em fragmentos das obras de William Shakespeare, Freud se depara com o enigmático motivo das escolhas, cuja indeterminação aparente contrasta com algo que sugere configurar-se como da ordem de uma determinação de caráter fatalístico, referente a um efeito – uma escolha – que sempre se repete, e que, inequivocamente, suscita o sentimento do estranho. Em *O Mercador de Veneza*, três pretendentes disputam a mão de uma bela jovem, Portia, e são confrontados com três escrínios, respectivamente de ouro, prata e chumbo. Bassanio, o último dos três, escolhe louvar as qualidades do metal do escrínio preterido por seus dois concorrentes, o chumbo, e ganha a mão da noiva, cuja afeição, todavia, já era sua. Freud interpreta a simbologia em jogo nessa alegoria, afirmando tratar-se de um "tema humano", referente à "escolha de um homem entre três mulheres" [FREUD: 1987 (1913), p. 369]. O "velho Rei Lear", ao ignorar o "despretensioso e mudo amor de sua terceira filha", Cordélia, em benefício das loas e exaltações que lhe prestam as duas mais velhas - que recebem como dom o próprio reino do pai – encontra como resultado de sua escolha nada menos que sua própria ruína. Freud não chega aqui a constatá-lo, mas poder-se-ia fazê-lo, através de sóbrias linhas schopenhauerianas, que os apelos de glória, ornados, no discurso de suas eleitas, pelo nobre metal da beleza, parecem ter ofuscado no velho monarca a percepção da verdadeira face do caráter daquela que ele preterira. Sob o chumbo de sua mudez, resplandecia a dignidade e o amor que Cordélia lhe devotava.

Cinderela e Psiqué são também, nas narrativas que lhes trouxeram à vida, as filhas mais jovens, as terceiras dentre três irmãs, e também aquelas que serão as escolhidas pelos heróis que nelas, contudo, não se furtam ao louvor de sua beleza. Aqui, a escolha, como

lembra De Michele, não é estranha ao *Kálon*, "aquilo que agrada, que atrai admiração, que atrai o olhar" [IN ECO: 2004, p. 41]. O elemento comum a todas essas narrativas, eis, contudo, aquele que Freud quer desvendar: "por que deve a escolha recair na terceira?" [FREUD: Op. Cit., p. 370]. Freud escreve:

"Deve impressionar-nos que esta excelsa terceira mulher tenha, em diversos casos, certas qualidades peculiares, além de sua beleza. São qualidades que parecem tender no sentido de algum tipo de unidade e não devemos por certo esperar encontrá-las igualmente bem assinaladas em todos os exemplos" [IDEM IBID].

O predicado misterioso, com o qual parece se decidir o caráter excelso da escolha acertada, deve ser vislumbrado para além do belo. Freud o distingue, em seus esforços interpretativos, como aquilo que se esgueira por dentre o mutismo – o silêncio –, ou o ocultamento. A "palidez" que Bassanio entrevê no semblante de Portia é aquela que se confunde – num desdobramento suscitado pela própria polissemia do termo, que não escapa à análise de Freud – com a simplicidade, e que reveste com os cromatismos do escrínio de chumbo nada menos que a excelência moral. Aqui, no momento em que o elemento sensível parece apontar para sua contraparte supra-sensível, Freud consigna, sob a visível influência de suas descobertas psicanalíticas, sua interpretação do fenômeno com base na tese de que "nos sonhos, a mudez é uma representação comum da morte" [IBID, p. 371]. A palidez e o mutismo, não menos, que Freud reencontra em *Os doze irmãos* e *Os sete cisnes*, de Grimm, são ali signos inconfundíveis da presença da excelência moral que, todavia, Freud deixa de lado por nelas somente conseguir enxergar as faces da morte.

No primeiro desses contos, o rei, pai de doze filhos, declara à esposa que se o décimo terceiro que ela acolhe em seu ventre for uma menina, os doze irmãos terão que morrer. Nasce uma filha, e a rainha manda esconderem-se os doze filhos na floresta, para escaparem do desígnio fatal ditado pelo pai. Ao tomar conhecimento do destino traçado para seus irmãos, a filha declara à mãe: "Morrerei alegremente se assim puder salvar meus doze irmãos" [IBID, p. 372]. Num emblemático reaparecimento do elemento fantástico, a irmã, que havia se juntado aos demais na floresta, presenteia cada um dos irmãos com um lírio, do que decorre que eles se transformam em corvos e desaparecem. "Corvos são pássaros-espíritos", observa Freud, e representam a morte dos irmãos, cuja ameaça não fora dissipada. À irmã é dito que deveria permanecer calada por sete anos, sem pronunciar uma

só palavra, para salvar da morte os irmãos. "Ela se submete ao teste, que a coloca em perigo mortal", pondera Freud, "isto é, ela própria morre pelos irmãos, como prometera fazer antes de encontrá-los" [IBID, p. 373]. Freud salienta, como resultado de sua pesquisa pelo predicado de excelência da mulher que os homens devem escolher, que essa unidade que nela se entrevê insinuar-se para além da beleza é aquela da própria morte. A "Deusa da Morte" é a figura que repousa no âmago dessas heroínas, cuja posição assumida nas narrativas examinadas por Freud é uma posição inexoravelmente trágica. Elevadas, cada uma delas, à dignidade de um desígnio moral, sua existência mesma é colocada à prova do sacrifício de sua própria beleza, em benefício do bem ao qual se põem à serviço⁶⁵. Incontestavelmente, é do horror sublime que se trata ali.

[Johan Heinrich Füssli – O pesadelo, 1802]

⁶⁵ Aqui seria interessante cotejar a análise dos contos de Grimm empreendida por Freud, com aquela que faz Lacan de Antígona, em seu seminário sobre *A ética da psicanálise*. A posição trágica da heroína de Sófocles, também obstinada em preservar a honra do irmão morto às expensas da própria vida, é objeto de um extenso comentário do psicanalista francês. O que se faz notório, em ambas as análises, é o quão próximo do tema do sublime seus autores estiveram, e quão temerária parecem ter sido suas posições acerca do tratamento efetivo da questão que, em nenhum dos dois casos, é efetivamente empreendido nessa direção.

A figura inquietante da Deusa da Morte conduz Freud a mais emblemática versão narrativa na qual ela se faz representar, nomeadamente o tema homérico das Parcas, as três Moiras ou, ainda as Normas, em sua versão latina. Três irmãs, "guardiãs da lei natural e da Ordem divina que fazem a mesma coisa reaparecer na Natureza numa seqüência inalterável" [FREUD: Op. Cit., p. 375]. "Deusas do Destino", as moiras são, na mitologia clássica, seres lúgubres que "vigiam a ordenação necessária da vida humana", e guardam o segredo inexorável da "inelutável severidade da Lei e sua relação com a morte e a dissolução" [IDEM IBID]. Homero rende a elas uma menção breve, todavia importante. Na *Teogonia* de Hesíodo, encontra-se uma inserção transitória a respeito das Moiras, em meio à genealogia dos Deuses. Enclausuradas numa caverna recôndita, as três irmãs tratam o destino como a um trabalho de tecelagem respondendo, cada uma delas, por tarefas que representam vicissitudes da experiência humana. Cloto, a fiandeira, segura o fuso e tece o fio da vida. Nos desdobramentos históricos do mito, associa-se à figura de Ártemis, e confunde-se com a deusa responsável pelo nascimento e pelos partos. Láquesis, representando a sorte, puxa e enrola o fio tecido. Reaparece na mitologia greco-romana como Tiquê⁶⁶, deusa da sorte e das contingências do destino. Átropos, "a inexorável", na expressão de Freud, eis finalmente a terceira das irmãs, que representa a deusa da morte. Sua função é cortar o fio da vida e, nas vicissitudes do discurso mítico, reaparece sob o nome de Tânatos. Átropos é efetivamente a figura mítica que capta o interesse de Freud, e cujas feições de horror dissimulam-se sob as máscaras do belo e do amor. Escreve ele:

"segundo nossa suposição, a terceira das irmãs é a Deusa da Morte, a própria Morte. Mas no julgamento de Páris ela é a Deusa do Amor; no conto de Apuleio é alguém comparável à deusa por sua beleza; em *O mercador de Veneza* é a mais bela e sábia das mulheres; no *Rei Lear* é a única filha leal. Podemos perguntar se pode haver contradição mais completa" [IBID, p. 375].

Sua interpretação dessa contradição sobressai pela sagacidade e solidariedade com os princípios de sua metapsicologia do inconsciente. Pois, primeiramente, se faz necessário reconhecer que "as Moiras foram criadas em resultado de uma descoberta que advertiu o homem de que ele também faz parte da natureza e, portanto, acha-se sujeito à inevitável lei

⁶⁶ Lacan recupera em Aristóteles a noção de Tiquê, com a qual empreende uma redefinição do tema das pulsões em sua revisão da metapsicologia freudiana. A Tiquê é contraposta à noção de Autômaton, num exame que tem por meta elucidar a noção freudiana de *widerholungszwang*, Compulsão à Repetição. Cf: LACAN: *O seminário 11*, capítulo V.

da morte⁶⁷" [IBID, p. 376]. Esse golpe narcísico, desferido contra a mais arrogante das pretensões humanas que era a de fazer-se exceção à lei da finitude, ali resulta numa "formação reativa", cujos contornos assumem caracteres narrativos de profundo teor pulsional. Sob a ação do recalque, deflagrada pelo que há de mais real na mais contundente de todas as ameaças de castração, prossegue Freud,

"a imaginação rebelou-se contra o reconhecimento da verdade corporificada pelo mito das Moiras e construiu em seu lugar o mito dele derivado, no qual a Deusa da Morte foi substituída pela Deusa do Amor e pelo que lhe era equivalente em forma humana. A terceira das irmãs não era mais a Morte; era a mais bela, a melhor, a mais desejável e amável das mulheres. Tampouco foi esta substituição, de algum modo, tecnicamente difícil: ela foi preparada por uma antiga ambivalência e executada ao longo de uma linha primeva de conexão, que não poderia ter sido há muito esquecida. A própria Deusa do Amor, que agora assumira o lugar da Deusa da Morte, fora outrora idêntica a ela. Mesmo a Afrodite grega não abandonara inteiramente sua vinculação com o mundo dos mortos, embora há muito tempo houvesse entregado seu papel ctônico a outras figuras divinas, a Perséfone ou à triforme Ártemis-Hécate. As grandes deusas-Mães dos povos orientais, contudo, parecem todas terem sido tanto criadoras quanto destruidoras – tanto deusas da vida e da fertilidade quanto deusas da morte. Assim, a substituição por um oposto desejado em nosso tema retorna a uma identidade primeva" [IBID, pp. 376-377].

Eis como o inventor da psicanálise apresenta, à sua maneira, o conhecido tema filosófico da função encobridora da beleza, cujos encantos são meticulosamente tecidos sob as múltiplas formas dos véus que se põem como anteparo diante do horror da morte. Diante do abismo do real, e sob o abraço, como lembrara Schiller, "sério e taciturno" de um destino que se põe como inescrutável e inexorável, a natureza sensível humana recua, reivindicando como sustentáculo o gênio "amável e gracioso", cuja máscara priva-lhe do vislumbre do horrível, do inquietante, embevecendo-lhe com as "alegrias e folguedos" de sua vitalidade recuperada. Essa passagem é absolutamente reveladora, ainda, quanto à precocidade, na obra freudiana, de uma intuição relativa à Pulsão de Morte, aqui ainda claramente evidenciada em sua flagrante tensão com Eros, o "guardião da vida". Se no curso ulterior da metapsicologia, as Pulsões de Vida seriam freqüente e reiteradamente subsumidas à vitalidade impressa pela satisfação das pulsões sexuais e de auto-

⁶⁷ Não deixa de ser curioso notar a esse respeito, e num artigo tão marcado pela influência da obra de Shakespeare, que Freud não faz, em *O tema dos três escrínios*, nenhuma alusão às cenas iniciais de *Macbeth*, cuja insígnia é a presença das três bruxas, que saúdam o protagonista da peça com falas enigmáticas e eivadas de vaticínios.

conservação, aqui se faz oportuno recolher sua faceta estética: aquela da beleza, o mais flagrante dos predicados conferidos por Apuleio a Eros, o Deus do Amor⁶⁸.

As flechas do destino que o mito representa sob a encarnação das três fiandeiras, refletem ainda claramente o quanto já se colocava na metapsicologia freudiana o tema da repetição – ou, como Freud escreve aqui, do reaparecimento do mesmo, “numa seqüência inalterável” – e cujas feições, tomadas de empréstimo à tétrica atmosfera do habitat das Moiras, não é outra senão aquela referente ao *Unheimlich*. O elemento de formação reativa, que produz um recuo do horrível ao belo⁶⁹, da morte em direção à vida, é também aquele com o qual se traveste em escolha a sujeição a uma flagrante compulsão de repetição. Freud observa que

“a mesma consideração responde à pergunta de como a característica de uma escolha juntou-se ao mito das três irmãs. Aqui também houve uma inversão desejada. A escolha se coloca no lugar da necessidade, do destino. Desta maneira, o homem supera a morte, que reconheceu intelectualmente. Não é concebível maior triunfo da realização de desejos. Faz-se uma escolha onde, na realidade, há obediência a uma compulsão; e o escolhido não é uma figura de terror, mas a mais bela e desejável das mulheres” [IBID, p. 377].

O recurso ao belo e o apego à crença numa liberdade fundada em juízos éticos e estéticos são, em última instância, esforços de preservação da soberania do eu contra os golpes que lhe advêm da necessidade, da imponderabilidade do real. E ainda contra, poder-se-ia acrescentar, suas próprias disposições pulsionais, essas mesmas que, alguns anos depois, reapareceriam, na obra freudiana, já dotadas dos predicados demoníacos da compulsão à repetição de experiências não necessariamente prazerosas e, não raro, mesmo de cunho fatal. Mas o comentário de Freud faz pensar ainda nos desdobramentos pulsionais de uma apresentação do incondicionado – ou do sobre-determinado – diante da qual o eu parece recuar do reconhecimento de seu assujeitamento. A escolha pelos predicados do

⁶⁸ Na versão de Apuleio, Eros usa uma máscara que impede que sua amada, Psiqué, lhe possa distinguir as feições. Todo o regozijo e júbilo desse encontro amoroso são colocados a perder no momento em que, sucumbindo à própria inquietação, a personagem aproveita-se do sono do amante para retirar-lhe a máscara. Eros, todavia, desperta antes e foge, não sem antes proclamar: “para ti, minha fuga será a punição” [APULEIO : 1975 (s/d), p. 85]. A seqüência da narrativa é prenhe do motivo do horror e da perseverança trágica, com a qual a heroína tem de haver, em seus esforços de sobreviver à fúria de Afrodite, ao desespero de seu abandono, e aos esforços de reaver seu amado. Todavia, é flagrante e notório o reaparecimento do motivo da beleza solidária de um véu, cuja profanação é seguida pelo horror e pelo trágico. Procurei esboçar, noutro lugar, as consequências de uma releitura do mito de Eros e Psiqué para a teoria freudiana da feminilidade. Cf : ROCHA, G. M. *Contraltos e contra-baixos – música e feminilidade*, 2010.

⁶⁹ “A mais bela das mulheres, que assumiu o lugar da Deusa da Morte, manteve certas características que beiram o *sinistro*, de maneira que, a partir delas, pudemos adivinhar o que jaz embaixo” [FREUD: Op. Cit., p. 377. Grifo nosso].

belo e do desejável parece aqui reveladora de um modo de apreensão narcísica do objeto, que revitaliza a crença imaginária acerca da soberania egóica, e contra-investe o estranhamento de sua sujeição a uma alteridade demoníaca – o inconsciente e o isso – e mesmo, no limite, vela o horror diante do irrepresentável, do informe, – *Átropos*, etimologicamente, "sem retorno" – ou da morte.

Aqui, a paixão positiva do belo torna-se um precário refúgio contra o descentramento subjetivo e a natureza real da satisfação pulsional, irreduzível aos esquemas fantasmáticos com os quais o eu entrevê apoderar-se de suas escolhas, mas por meio dos quais, não menos, frequentemente ele se descobre ultrapassado por elas. Sob essa vertente ainda, o recurso ao belo torna-se uma espécie de denegação da "Lei inexorável da dissolução e da morte", um estratagema por meio do qual o eu quer afirmar sua "escolha" ali onde ela é comandada por uma causalidade que lhe é absolutamente exterior. Cabe lembrar, todavia, que, conforme apontado anteriormente, o recurso ao belo como estratégia defensiva e como apelo à coesão narcísica e identitária não esgota a função atribuível à beleza na metapsicologia freudiana.

Mais importante, todavia, é conferir a devida importância ao elemento trágico que Freud discerne no curso de sua elaboração acerca das Deusas da Morte. Particularmente aqueles que ele extrai da análise dos contos de Grimm, e que reitera o caráter ético de um predicado humano que só se entrevê nos estertores de manifestação do belo. Essas mulheres, num ato de profunda condição de solidão e desamparo, são aquelas dispostas a pagar, como dissera Lacan, com "seus dons e seus bens" pela prevalência de um desígnio ético, ao qual servem tenazmente e, por que não dizê-lo, apaixonadamente. Para Alenka Zupancic, eis o momento de constatar o reaparecimento, ainda que velado, de um motivo de sublimação. "Sublimar a paixão", escreve a autora, "não quer dizer se desviar dela e ir na direção de alguma coisa mais 'aceitável'". As heroínas de Grimm são – como Antígona – aquelas que realizam um "ato estético" de profundo enraizamento ético, pois são portavozes da exigência de "criação de um real que resta válido e que, a despeito de todas as resistências, vale ser preservado" [ZUPANCIC: Op. Cit., p. 48]. Para a filósofa eslovena,

"Nós temos, portanto, aí um sentido do termo 'sublimação' muito particular, pois que se trata da criação de um espaço ou de uma cena que torna possível a colocação em valor disso que provém do além do princípio de realidade e do 'bem comum'. É por isso mesmo que a sublimação concerne ao ético. Observemos de passagem que

esse sentido da palavra é também muito próximo disso que Kant conceptualiza com o sentimento do sublime" [IDEM IBID].

Ali, onde a investigação freudiana revela sua insidiosa relação com os avatares do sentimento ético, eis um motivo fundamental da escolha, e que parece apontar decididamente para o território da dignidade da Coisa. O silêncio da heroína trágica ressoa como um grito. Um apelo pela liberdade do sentimento ético e pelo reconhecimento de algo que parece fornecer o sentido, senão de sua existência individual, sobretudo de uma causa desejante em virtude da qual a vida se põe como dotada de fundamento. O silêncio e a obscuridade, tal como parece adivinhar Freud nas linhas finais de *O inquietante*, são os elementos que fornecem substrato sensível àquilo que não encontra representação na experiência, mas que apontam justamente para o caráter incondicionado de uma Lei inexorável. No penúltimo parágrafo de *O tema dos três escrínios*, Freud alude a uma cena emblemática de Shakespeare.

"Lear carrega o corpo morto de Cordélia para o palco. Cordélia é a morte. Se invertermos a situação ela se torna inteligível e familiar para nós. Ela é a Deusa da Morte que, como as Valquírias na mitologia germânica, recolhe do campo de batalha o herói morto. A sabedoria eterna, vestida deste mito primevo, convida o velho a renunciar ao amor, escolher a morte e reconciliar-se com a necessidade de morrer" [FREUD: Op. Cit., p. 379].

Lear traz a dignidade da Coisa em seus braços. Outrora a tivera nas mãos e a deixara escapar, obsedado pelos encantos de sua própria glória e vaidade. Agora, capaz de reconhecê-la finalmente, é ele quem vem deitar a existência exaurida nos braços da morte. Cordélia, tal como Freud discernira na mitologia oriental, é a Deusa da Vida e da Morte. Seu sacrifício eleva à condição de existência o sentimento ético do qual seu pai fora privado tão longamente. Lear então pode deixar-se morrer ou, como quer Freud, aceder ao Valhala, o *topos* ético dos imortais, conforme a lenda nórdica. A cena parece tão schopenhaueriana quanto shakespeareana. Laivos à parte, trata-se de motivos profundamente freudianos. Relativos à transmissão de uma experiência ética, seus avatares, seus contornos e seus impasses.

A cena é sublime e ecoa na imagem cunhada por Picasso. Nela se materializa o encontro paradoxal da absoluta falta de sentido ou representação – a morte, a "inexorável" – e do sentimento mais pleno de sentido, o sentimento moral. A morte empírica do objeto

realiza sublimatoriamente sua absoluta imortalidade, pois aquilo de que ele se faz signo é transferido e vem se alojar no sujeito. Esse sentimento, conforme aponta Nancy, nada tem a ver com o "pathos suave da emoção estética", não é redutível à experiência do belo. Eis ali o que o filósofo francês designa como uma "síncope do sentimento" uma "complacência sem satisfação, ambivalente" (prazer e dor). Ou ainda, como parece insinuar Freud pela via da intervenção das Valquírias, uma "sensibilidade do esvaziamento do sensível" [NANCY: 1988, p. 79]. Essa cena não mais se produz sob a égide da coesão egóica. Ao contrário, trata-se de um instante em que o sujeito é surpreendido desabonado de todo sustentáculo imaginário, ou ainda, conforme a singular expressão de Schopenhauer, uma cena em que o eu é apreendido "fora da esfera do si-mesmo". Essa "exposição fora de si", nas palavras de Jean-Luc Nancy, parece coincidir com a passagem ao sublime, "passagem ao limite insensível de si" [IBID, p. 83]. Tal como Freud jamais cessaria de insistir, o que mais interessa no escopo da narrativa da qual tal cena é o apogeu é o que dela se transmite. Aquilo que, somente por uma via sublimatória, o sujeito é capaz de reconhecer e que o torna responsável, liminarmente, mesmo por aquilo que ele é incapaz de representar.

I.4 – Carne de sublimação

"Moisés é carne de sublimação" [APUD MOLNAR : 1992, p. 243]. Com essa frase enigmática, Freud despede-se de Salvador Dali após uma visita que recebera do artista, no verão de 1938 em sua residência de Maresfield Gardens. A alusão a seu controverso ensaio, *Moisés e o monoteísmo*, no qual Freud então ainda trabalhava, é o que parece contextualizar a sentença. Quase quarenta anos depois, em 1974, Dali assinaria a arte de uma luxuosa edição do ensaio de Freud, para a qual ele contribui com a capa e com mais dez litogravuras. A cobertura dessa célebre edição consiste num baixo-relevo em metal e pátina de prata, e traz uma imagem de Moisés, indisfarçavelmente surrealista, mas discretamente caracterizada por elementos que remetem à escultura de Michelângelo. Aquela, que tanto fascínio causara no precursor da psicanálise. Mais do que os audaciosos apontamentos que Freud empreende em seu longo estudo de 1934-38 – e cujo espectro excede as indagações dessa investigação – é a seu estudo sobre o *Moisés de Michelângelo*, publicado anonimamente em 1914, que se faz necessário pontualmente retroceder.

As razões do caráter anônimo de sua primeira publicação permanecem não esclarecidas. Freud diria a seus colegas mais próximos tê-lo feito por pura diversão. Mas os editores da Standard Edition e os das Oeuvres Complètes, todos eles insinuam a possibilidade de que a insegurança de Freud quanto às suas aptidões crítico-estéticas se tenham feito notar nesse gesto. Com efeito, numa carta a Abraham, de 6 de abril de 1914, Freud faz alusão à "vergonha", quanto a seu ensaio, de seu "diletantismo manifesto" [FREUD : 2005 (1914), p. 129]. Somente dez anos depois de sua primeira publicação no periódico Imago, o texto aparece assinado por ele, numa edição alemã de seus trabalhos reunidos.

O pudor de Freud, injustificado – como o testemunha o cuidadoso recenseamento crítico que ele empreende acerca dos comentários principais a propósito da escultura do mestre italiano – talvez possa ter outra origem. O texto, liminarmente, ainda que não de todo estranho ao debate acerca das origens e desdobramentos propriamente estéticos da obra, tem como seu propósito fundamental assumir o risco de uma interpretação. Ali reside

a particularidade do ensaio de Freud, precisamente no fato de que ao descongelar a imagem secularmente fixada no mármore por seu artífice, Freud nela discerne um conjunto de movimentos que têm por horizonte distinguir uma certa posição que não é somente a da figura retratada, mas do sujeito em questão, nomeadamente, Moisés. Sutil e substancialmente, o ensaio de Freud desliza dos apontamentos de ordem artística e estética para o terreno ético.

Freud, após semanas de observações, anotações e esboços sobre a estátua que repousa na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma, confessa ao leitor seus esforços de "suportar o irado olhar de desprezo do herói", sentido-se identificado "à turba sobre a qual seus olhos estão voltados", e desabonada da fé e da paciência, a rejubilar-se reconquistando seus "ilusórios ídolos"⁷⁰ [FREUD : 1987 (1914), p. 255]. Profundamente afetado pela obra, todavia, Freud se esforça por discernir-lhe elementos estáveis, apoiando-se na literatura crítica, e culminando por extrair-lhe caracteres peculiares, de um *pathos* e também de um *ethos*. A mescla de "ira, dor e desprezo" do herói antigo, Freud a discerne combinada com uma "orgulhosa simplicidade, uma dignidade inspirada, uma fé viva". Concordando com Guillaume, um dos autores consultados, Freud vislumbra no Moisés de Michelângelo os olhos que "encaram o futuro" e que prevêm a "sobrevivência duradora de seu povo e a imutabilidade de sua lei" [IBID, p. 257]. Ele cerca a obra com suas sentenças, como quem procura resumi-la numa exclamação, numa palavra talvez. Lacoue-Labarthe é quem lembra que outra personalidade célebre, Giorgio Vasari, teria, diante da mesma estátua, exclamado : "sublime". Consignando, com isso, "o primeiro uso estético dessa palavra" [LACOUÉ-LABARTHE : 1988, p. 148]. Para o filósofo, em resumo, seria necessário chamar a atenção para "com que precisão e com que rigor o ensaio de Freud se inscreve na tradição estética do sublime" [IBID, p. 152].

Os apontamentos freudianos de ordem propriamente artística, para além de exaltarem o caráter magnífico da expressividade alcançada na obra, se debruçam sobre uma

⁷⁰ A natureza da transgressão que fornece os contornos da obra de Michelângelo aponta ainda, no interior da religião judaica, para a solidariedade entre fé e conduta que, com seu ato, o povo de Moisés avilta. Conforme aponta Branca Facciolla, "a religião judaica enfatiza o comportamento. Trata-se de uma ideologia religiosa que alia claramente a intenção com a ação. Deus está presente em todos os momentos. Portanto, não há qualquer sentido na ação sem que haja intenção, bem como não há qualquer mérito em se ter intenção sem a prática, a ação" [FACCIOLLA : 2005, p. 78]. Efetivamente, a solidariedade entre intenção e ação parecerá, de algum modo, justificar a ira divina e a sanha de destruição que lhe é consubstancial. Mas, como se poderá observar, o Moisés de Freud ali parece discernir outra coisa.

série de indicações que visam justificar a tese de que Michelângelo retrata, em última instância, o conflito experimentado por Moisés diante das manifestações heréticas de seu povo, quando de seu retorno do Monte Sinai. O conflito entre as paixões e, como sugere Lacoue-Labarthe, sua *maîtrise* ou, mais exatamente, entre um ímpeto de virulência física e odiosa e a demonstração de auto-controle e reafirmação da soberania do impulso moral, eis o ponto em que Freud teria feito intervir sua interpretação do sentido da obra. "Michelângelo escolheu esse último momento de hesitação, de calma antes da tempestade" [FREUD : Op. Cit., p. 258]. Lacoue-Labarthe aí enxerga o desenvolvimento de um argumento "absolutamente schilleriano", fundado na noção de dignidade, e que concerne à "liberdade espiritual" de exercer, sobre os impulsos, a soberania moral [LACOUÉ-LABARTHE : Op. Cit., p. 152]. Sob o ponto de vista estético, Freud mesmo vai dizer que o segredo do impacto causado pela estátua é tributário do "contraste artístico entre a flama interior e a calma exterior de sua postura" [FREUD : Op. Cit., p. 264]. E que, correlativamente, também engendrariam esforços de fornecer a forma da conflituosa relação entre seu criador, Michelângelo, e aquele que o contratara, o genioso Papa Julio II.

A obra, à qual Freud parece de algum modo endossar sua resolução sublime, todavia lhe motiva algumas observações que reiteram seu matiz, schilleriano é bem verdade, mas não só. Numa delas, Freud alude à sensação que experimentara diante da estátua de que, em algum momento, Moisés finalmente se levantaria e, dando "vazão à sua ira", encenaria, com toda a violência e crueldade que nos é transmitida pelo livro do Êxodo, os movimentos derradeiros da narrativa bíblica que Michelângelo congelara num instante de suspensão. Todavia, a "calma quase opressivamente solene" do herói prevalece, e Freud parece se solidarizar com a idéia de que "Moisés ficaria sentado assim, em sua cólera, para sempre" [IBID, p. 263]. Diferentemente do sublime kantiano, no qual a elevação moral do sujeito parece não deixar vestígios da natureza que se-lhe contrapõe, o segredo revelado pelo Moisés de Michelângelo é justamente aquele que, como lembrara Schopenhauer, permite um vislumbre acerca da soberania moral que não escamoteia, contudo, a lembrança da vontade. Ou, como formulara Schiller, trata-se de uma cena em que a força moral é aquela que, suspendendo o gesto empírico de descarga da ira e seu consequente efeito de apaziguamento do impulso, escolhe "desarmá-lo" moralmente, revelando com isso, a eticidade do caráter, no limite, a dignidade. Freud escreve :

"Michelângelo colocou na tumba do Papa um Moisés diferente, um Moisés superior ao histórico ou tradicional. Modificou o tema das Tábuas quebradas ; não permite que Moisés as quebre em sua ira mas faz com que ele seja influenciado pelo perigo de que elas se quebrem, e faz acalmar essa ira ou, pelo menos, impedi-la de transformar-se em ato. Dessa maneira, acrescentou algo de novo e mais humano à figura de Moisés ; de modo que a estrutura gigantesca, com a sua tremenda força física, torna-se apenas a expressão concreta da mais alta realização mental que é possível a um homem, ou seja, combater com êxito uma paixão interior pelo amor de uma causa a que se devotou (...) Assim, esculpiu seu Moisés na tumba do Papa, não sem uma censura ao pontífice morto, mas também como uma advertência a si próprio, elevando-se, pois, através da auto-crítica, a um nível superior à sua própria natureza" [FREUD : Op. Cit., pp. 276-277].

Dotado de incomparável habilidade artística, cabe lembrar, Michelângelo faz verter do mármore branco a tonalidade rubra dessa carne de sublimação. Sua obra, como lembrara Lacoue-Labarthe tomando de empréstimo a expressão de Hegel, é aquela que expressa como, porventura, o belo materializa a própria essência do sublime. Tornando-se uma "homenagem, grandiosa mas bela, prestada à arte segundo sua determinação eidética" [LACOUÉ-LABARTHE : Op. Cit., p. 155]. Sem perder de vista todo o substrato pulsional cuja pregnância é indispensável ao efeito ético/estético de seu empreendimento, Michelângelo consuma aquilo que, numa gramática schilleriana, pertence ao domínio do signo sensível do Absoluto. Seu Moisés é a expressão da inversão habitual de uma trajetória que, do belo ao sublime, extrai da forma toda e qualquer possibilidade de apreensão num ente sensível. Se, conforme apontado anteriormente, uma obra tal como o *Nu descendo a escada* de Marcel Duchamp parece consistir num esforço de sensibilizar a própria temporalidade fugidia de um movimento – decompondo-o, pitorescamente, numa modalidade *quadro a quadro* de representação – o Moisés de Michelângelo, inversamente, interrompe, aprisionando-o no instante de suspensão, um movimento complexo ao qual inexoravelmente a forma sensível remete. Ali, paradoxalmente, é a forma que remete ao informe, o belo que se faz signo do sublime.

A interpretação freudiana da obra é aquela que, nas palavras de Georges Didi-Huberman, não recusa as "latências do objeto", num compromisso em que as "vitórias da forma" se afirmariam sobre os "inquietantes poderes da divisão" [DIDI-HUBERMAN : 1997, p. 21]. Ao contrário, a complexidade em jogo numa cena que distintos atos comporta, e que Freud se concentra e decifrar-lhes um a um, teria, por resultado final, uma obra de arte que não quer "impugnar a temporalidade do objeto" [IDEM IBID]. Mas apreender, nos limites de um signo sensível, o que há de ilimitado no horizonte para o qual a obra quer

apontar. Freud insistiria mais de uma vez no aspecto físico do herói retratado, em sua tensão muscular que parece levar ao limite o esforço de impor limites à "flama interior". A deflexão do impulso, característica elementar da disposição sublimatória, aqui realmente se faz notar como aquela que parece algo extrair da própria carne do herói, um quinhão de sua natureza.

Um aspecto, todavia, importante e que possivelmente poderia reiterar os parentescos entre esse ensaio freudiano e o tema do sublime refere-se à questão da lei mosaica. A abstenção do ato de revolta contra a adoração do Bezerro de Ouro, a conservação das Tábuas da Lei, que Freud afere como elemento de destaque na versão alterada do mito proposta, em tese, por Michelângelo, parece, de certo modo, incongruente com a posição teórica do inventor da psicanálise. Pois, particularmente no que se refere a seus apontamentos sobre o cristianismo, Freud alia-se, na expressão de Betty Fuks, aos "demolidores de ídolos" [FUKS : 2000, p. 90]. Poder-se-ia, portanto, dele esperar alguma dose de solidariedade à ira de Moisés, e aos golpes por ele brutalmente desferidos sobre os que se regozijavam de seus "ilusórios ídolos". Ora, é bem verdade que, num devaneio consciente, Freud confessa esperar o levante iminente do herói, senão por solidariedade, possivelmente em virtude de saber como poucos avaliar a avassaladora pressão que as pulsões exercem sobre as forças de ligação que visam contê-las. Mas, ao fim e ao cabo de seu argumento, é mesmo a versão mais espiritualizada de Moisés aquela que ele parece elogiar. Moisés conserva as Tábuas da Lei e, com isso, parece sinalizar para a primazia dos acordos simbólicos e discursivos sobre o *pathos* da vingança. No escopo de conservação de suas leis, uma delas motivou, desde Kant pelo menos, importantes desdobramentos acerca do sublime.

A lei mosaica que proíbe a representação imagética da divindade, associada, como lembrara Fuks, ao "tetragrama impronunciável" - YHVH – parece dar lugar, lembra a autora, à invenção de uma "Ausência radical" [FUKS : Op. Cit., p. 100]. O esgotamento das potências do sensível para a representação do supra-sensível, traduzido esteticamente em termos de um esgotamento das representações moduladas pela noção de "efígie", impacta também o plano discursivo, na medida em que em o nome de Deus é indizível, "fora-do-discurso" [IDEM IBID] e referido a algo que, mesmo que perpassado pela linguagem, é inassimilável à quaisquer formas identitárias. O que poderia fazer pensar que, no Moisés de

Freud, a conservação da lei seja talvez a insígnia da conservação de um mandamento que equivale à própria dignidade do real, o incognoscível, o irrepresentável, sem os quais, todavia, nenhuma liberdade é possível. A ira de Moisés, transformada em ato nesse contexto, mais corresponderia à realidade pulsional de um *pathos*, à forma assumida pela natureza sensível diante da impossibilidade de assimilar a diferença, a heterogeneidade que uma modalidade de satisfação alheia, estranha, provoca à integridade imaginária do Eu. Assim, a atitude assumida pelo herói parece mimetizar a presença mesma do conteúdo sublime que ele carrega consigo. A beleza que Lacoue-Labarthe aponta na versão cunhada por Michelângelo – inevitavelmente realçada pela interpretação freudiana – é divisada no que há de quase invisível na obra: o elemento ético nela imantado ou, como lembrara Freud, o compromisso do herói com a *causa* que lhe subjaz à decisão, seus olhos “voltados para o futuro”, ciosos de uma tarefa ainda inacabada, nomeadamente, aquela de conduzir um povo, libertando-o, sobretudo, dos grilhões que resplandecem, como o ouro do bezerro, nos confins de seu espírito.

Se, no plano ético, o Moisés de Michelângelo fornece elementos para pensar as relações entre a causa do desejo e os motivos morais, no estético a questão que se abre é relativa à representação do vazio, da ausência e da opacidade. O pequeno opúsculo de Freud, aparentemente despretensioso mas ao mesmo tempo tão inspirado, inscreve-se, como apontara Lacoue-Labarthe, na tradição do sublime, mas à sua própria maneira. Pois parece evidente considerar que Freud, tendo relido o episódio bíblico sob uma perspectiva que modifica substancialmente seus vetores éticos – lembre-se, ainda, que a ira de Moisés é solidária da ira de Deus, diante de quem, num primeiro momento ele se propõe a mitigar a fúria, mas à qual, finalmente, identifica-se e reproduz em ato – discerne o esforço subjetivo de exercer a liberdade moral à qual se vê livrado. Moisés, tornado personagem de Freud, não realiza o desejo do Outro. Nem se coloca, diante desse Outro, como puro instrumento de sua satisfação pulsional, de seu gozo. Sua posição ética não parece definir-se pelos vetores de uma identificação, nem tampouco pela condição de objeto de gozo do Outro. O que não significa estar ele, desse Outro, absolutamente separado. O Moisés de Freud é aquele capaz de distinguir, no Outro a quem se dirige, as vertentes da causa e do *pathos*. Daí se descortinando, como parece querer demonstrar Freud, sua verdadeira condição de sujeito. A lei a que obedece o Moisés de Freud é aquela que se põe como causa, des-

identificada – a duras penas, diga-se de passagem – da forma odiosa da paixão divina. E se é o conteúdo do pathos divino que Moisés ousa recusar, ei-lo a demonstrar o caráter informe de uma lei que assume, ali, a forma do mais paradoxal dos mandamentos : um mandamento esvaziado de conteúdo, refratário à toda sensibilização oriunda da paixão alheia, mas voltado, cumpre reafirmar, ao imperativo de uma lei que se põe como causa, e que, no caso em questão, parece ter em seu horizonte um elemento ético privilegiado, acerca do qual Freud, todavia, nada argumenta. Qual seja, o perdão. De forma quase irresistível, é como se o Moisés de Freud se tornasse signatário da sentença mais extemporânea que a ele os escritos sagrados poderiam atribuir. Aquela do Cristo, inapelavelmente sublime : "Perdoai-lhes, Senhor, pois que não sabem o que fazem"⁷¹. Se essa aproximação tem aqui alguma legitimidade, ela liminarmente restitui à enigmática expressão de Freud toda a plenitude que lhe é devida. Moisés, responsabilizando-se até às últimas consequências pela preservação do vazio onde as esperanças de existência de uma cultura viriam se alojar, converte-se, ao fim e ao cabo, em *carne de sublimação*. Sua presença eidética, como lembrara Lacoue-Labarthe, transmite, como legado, o caráter infinito da causa a que se consagrara uma existência finita. Em Maresfield Gardens, no dia seguinte à visita de Dali, o "jovem e talentoso espanhol", Freud, debilitado pela doença, convoca a presença de seus filhos, Anna, Ernst e Martin. E a eles solicita que cuidem de providenciar seu testamento.

I.5 – Eterno enquanto dure

"Há algum tempo", escreveu Freud em 1915, "eu fiz, em companhia de um amigo taciturno e de um jovem poeta já renomado, um passeio através de uma paisagem de verão em flores" [FREUD : 1994 (1915), p. 325]. "O poeta", prossegue Freud em seu relato,

⁷¹ Uma interessante observação incidental poderia ser incluída aqui. De acordo com um estudo de Ze'ev Falk acerca do Direito Talmúdico, "entre os ensinamentos atribuídos a Jesus" encontram-se alguns que refletem as "diferentes fases do argumento cristão diante da Lei Talmúdica" [FALK : 1988, p. 50]. Um desses argumentos, expressa no Sermão da Montanha, parece visar contestar a idéia de que "nenhum ser humano poderia apresentar seu ponto de vista contra o da lei divina". Tal reivindicação, argumenta Falk, "representa por si mesma a aspiração de Jesus a ser reconhecido como legislador supremo". Todavia, conclui o autor, "a resposta rabínica a esta formulação era dupla. Não havia prova de que Jesus era realmente um verdadeiro profeta e, mesmo se fosse, nenhum profeta podia desprezar a Lei de Moisés" [IDEM IBID]. De acordo com a interpretação aqui aventada, quanto ao Moisés de Freud, não se pretende fundá-la numa torção que a revestiria de um caráter mais elevado, nomeadamente, cristão. Mas tão simplesmente apontar, num gesto que contingentemente a aproxima de uma passagem bíblica marcante, seu caráter exemplar acerca da assunção de uma posição ética.

"admirou a beleza da natureza em torno, mas sem com ela alegrar-se. Lhe perturbava o pensamento que toda essa beleza estava votada a passar, que no inverno ela desapareceria, como acontece de resto com toda a beleza humana e com tudo isso que os homens criaram ou teriam podido criar de belo e de nobre. Tudo isso que, de outro modo, ele teria amado e admirado, ora lhe parecia desvalorizado pelo destino de transitoriedade ao qual estava prometido" [IDEM IBID].

Diversas indicações biográficas parecem coincidir no que tange à identidade dos dois interlocutores de Freud nesse episódio. Possivelmente, Lou Andreas-Salomé e Rainer-Maria Rilke⁷². Salomé, que encontrara-se com Freud a primeira vez no congresso psicanalítico de Munique, em 1911, manteve com Rilke estreita amizade e pródiga correspondência. A erudição, vivacidade e interesse pela psicanálise de *Frau* Salomé, se vêem mesclados à amizade que consolida com Freud e que, por vinte e cinco anos alimentaria uma rica e profusa interlocução. Quando de sua morte, em 1937, Freud escreve :

"Era bem sabido que ela atuou como musa e mãe protetora para Rainer-Maria Rilke, o grande poeta, que era um pouco desamparado em enfrentar a vida (...) Ela claramente sabia onde devem ser procurados os verdadeiros valores da vida. Aqueles que lhe foram mais íntimos tiveram a mais forte impressão da genuinidade e da harmonia de sua natureza, e puderam descobrir com espanto que todas as fraquezas femininas e talvez a maioria das fraquezas humanas lhe eram estranhas ou tinham sido por ela vencidas no decorrer de sua vida" [FREUD : 1987 (1937), p. 333].

Nessa desprestenciosa *promenade* de verão, relatada por Freud em seu belíssimo artigo *Sobre a transitoriedade* (*Vergänglichkeit*), o assunto em questão não seria mesmo outro do que aquele referente aos verdadeiros valores da vida. O caráter passageiro daquilo que é "belo e perfeito" dá lugar, pondera Freud a partir da posição de seu interlocutor, a duas consequências fundamentais : um doloroso "desgosto do mundo" e uma revolta contra "o capricho" do destino [FREUD : 1994 (1915), p. 325]. O peso da necessidade, que recai sobre "os esplendores da natureza e da arte" alavancado pela força implacável do tempo, coincide ali com aquele que Freud já teria discernido antes, atribuindo-lhe, figurativamente, os efeitos da obra de Átropos, a inexorável governanta da finitude. O niilismo com o qual o renomado poeta responde ao caráter finito da fruição, do belo e do sublime é exatamente

⁷² Cf. FREUD, *Oeuvres Complètes XIII*, pp. 324-325.

aquele ao qual Freud vem contrapor-se, interpretando-o. O desgosto do mundo de Rilke, traduzido em versos poéticos, é Salomé quem os faz lembrar a Freud, num escrito de 1931. Rilke, escreve ela, "inventa essa definição do Belo onde – a esperança tendo sido quase completamente dissipada – ele ousa assim mesmo formular numa tímida prece em favor dos homens : 'Pois o belo não é/senão o engodo do Terrível ; é justíssimo se nós o suportamos/E, se nós o admiramos tanto, eis que ele desdenha friamente/De nos destruir'" [SALOMÉ : 1994 (1931), p. 118].

O cerne da interpretação de Freud acerca da posição de seus interlocutores – mais adiante, em seu texto, ele os aproxima, sob a rubrica de "dois seres sensíveis" identificando, de algum modo, a posição de Salomé àquela de Rilke – tem como fundamento aquilo que ele designa como uma "revolta contra o luto" [FREUD : Op. Cit., p. 326]. O "pessimismo" de seus companheiros é alimentado, em primeiro lugar, pelo fato de experimentarem, imaginariamente, a dolorosa sensação do desaparecimento dos objetos de sua fruição. Ora, lembra Freud, o trabalho do luto é aquele que inevitavelmente deve ocorrer "diante da perda de qualquer coisa que nós tivermos amado ou admirado". O cerne do luto, todavia, se discerne quando "a libido se fixa em seus objetos e não quer abandonar aqueles que são perdidos, mesmo quando um substituto se encontra disponível" [IBID, p. 327]. A sombra do objeto perdido, como Freud esclarecera em *Luto e melancolia*, recai sobre o Eu fixando-o, imaginariamente, no sofrimento de um apelo pulsional que recusa desprender-se de um horizonte em que sua satisfação não é mais possível⁷³. Contudo, quando levado a seu termo, o luto se extingue no momento em que a libido fica novamente apta a realizar novos investimentos objetivos. A "identificação do eu com o objeto abandonado" [FREUD : 1987 (1917), p. 281] é um elemento fundamental para a compreensão do luto. Na medida em que o apelo infrutífero de satisfação objetal é convertido numa identificação com um traço do objeto perdido, lembra Freud, o Eu, ora modificado, reconhece o caráter irrevogável da perda sofrida e se vê livrado a novos investimentos objetivos⁷⁴.

⁷³ Cf. FREUD, Luto e melancolia IN *ESB XVI*, p. 281.

⁷⁴ O cenário em que se dão tais processos é, contudo, bastante mais complexo. O processo identificatório, deflagrado no curso do processo do luto, também dá origem a uma clivagem no eu e uma consequente idealização do objeto perdido que passa a exercer sobre o eu diversas influências. Nesse contexto, estão dispostos ainda os componentes de um cenário de deflagração do *pathos* melancólico cujos desdobramentos, todavia, excedem o escopo dessa pesquisa. Cf : FREUD, *Luto e melancolia*, pp. 280 e segs.

O que o pessimista parece, por seu turno, recusar é justamente o caráter finito de uma experiência pulsional, consagrando-se à antecipação imaginária da perda do objeto e, no limite, recusando-se mesmo a elegê-los, num gesto de recolhimento narcísico da libido, desde então não mais disponível para investimentos objetivos. A miragem que alimenta a posição do pessimista parece então não ser outra do que a de uma des-sensibilização do Eu, nutrida pela crença imaginária na possibilidade de extinguir todo e qualquer apelo da libido objetiva⁷⁵. O pessimista se defende da ameaça de castração – aqui traduzida pelo efeito traumático que nele faz incidir a constatação do caráter finito e contingente dos objetos e metas de satisfação pulsional – idealizando a desafeção do mundo. Mas o que ele obtém, entretanto, é, não raramente, o exato oposto do que vislumbrara. Torna-se, como Freud parece bem discernir em *Sobre a transitoriedade*, hiper-sensível. O terrível, como se faz notar nos versos de Rilke, parece converter-se numa figura idealizada da perfídia do mundo. O pessimista almeja renunciar a todo gozo e à toda fruição sensível, mas ali mesmo onde ele crê realizar em ato a negação da própria vontade de vida é onde possivelmente ele se surpreende confrontado com a soberania do *pathos* da pulsão de morte. Movimento esse que não coincide, cabe lembrar, com a dissipação das pulsões eróticas. Ao contrário, o sofrimento é que é erotizado. O desgosto, como já lembrara Edmund Burke em suas *Investigações*, é a paixão de guardar sob os olhos um objeto que só em aparência é apreendido desastosamente. Estão dadas aí as condições para a deflagração da melancolia.

O cenário aqui descortinado é aquele que, desde Kant, aponta para o efeito aniquilador que se ergue diante do sujeito quando confrontado, nas palavras do filósofo, com a onipotência da natureza. No infrutífero esforço de proteger-se dessa realidade inquietante, servindo-se da revolta contra o luto, o sujeito termina por transportar para a interioridade de suas constelações imaginárias os efeitos dessa batalha perdida contra o real, congelando-a, idealisticamente, num cenário de perpétuo sofrimento em que prevalecem as auto-recriminações, o gozo da impotência, a labilidade do humor e a fragilização das experiências inter-subjetivas e no laço social. O melancólico, parafraseando Freud, parece erguer um monumento à sua própria insignificância, ao qual

⁷⁵ Freud parece sugerir que o pessimista esforça-se por não amar, mirando, com isso, a desafeção do Eu. Mas, curiosamente, o raciocínio econômico proposto pela metapsicologia do amor constata justamente o contrário. O Eu se esvazia de libido exatamente quando está amando, pois que ela se transfere ao objeto de satisfação da paixão erótica.

sua existência vai cada vez mais se consagrando. A transitoriedade de sua existência individual, desabonada de quaisquer causas desejantes, converte a vivência do tempo num doloroso instrumento sensível em cujo horizonte, não raramente, a morte se põe como limite desejável. O fundamento do suicídio, Freud o discerne, em *Luto e melancolia*, como uma experiência em que o eu "dirige contra si mesmo a hostilidade relacionada a um objeto" [FREUD : 1987 (1917), p. 285]. Indisfarçavelmente, é o ódio à natureza em sua soberania que se volta contra o sujeito, nutrindo seus impulsos de auto-extermínio.

O argumento freudiano, todavia, e que certamente deve ser pensado no contexto de deflagração da primeira guerra mundial – efetivamente acontecido poucos meses após o episódio sobre o qual o artigo é redigido – é de um teor bastante diferente. Freud, cuja posição ideológica está longe de poder ser confundida com qualquer progressismo otimista, parece esboçar aqui um posicionamento ético bastante singular. Ainda em *Sobre a transitoriedade*, escreve ele :

"O valor de transitoriedade é um valor de raridade no tempo. A limitação na possibilidade de gozo aumenta seu valor. Eu declarei incompreensível que o pensamento da transitoriedade do belo deva perturbar a alegria que nele encontramos. No que diz respeito à beleza da natureza, após cada destruição pelo inverno ela reaparece no ano seguinte, e esse retorno poderia bem, com relação à duração de nossa vida, ser qualificado de eterno. A beleza do corpo e da aparência humanas, nós a vemos desaparecer para sempre no espaço de nossa própria vida, mas essa brevidade da vida acrescenta uma nova atração àquela da beleza. Se existe uma flor que não floresce senão uma noite, sua floração não nos parece menos magnífica" [FREUD : 1994 (1915), p. 326].

A potência de elevação sobre a finitude, eis aqui o cerne do argumento de Freud. Argumento sublime, certamente, mas que não perde de vista o aspecto sensual da experiência humana, cujo valor é incrementado pela limitação temporal em que se inscreve. A alegoria da flor que floresce apenas uma noite, eis novamente o que parece recobrir a dimensão algo irrepresentável da causa do desejo, daquilo em virtude do que o sujeito reafirma suas disposições vitais – pulsionais e morais – e em cujo horizonte o que é belo e nobre aspira imortalizar-se na argila da memória e nos bens e valores da cultura. Ao final de seu escrito, Freud argumenta que o luto, "uma vez superado", livra o sujeito à constatação de que "nossa alta estima aos bens da cultura não terá sofrido da experiência de sua fragilidade" [IBID, p. 328]. Seu elogio parece ainda estender-se ao caráter infinito da experiência do desejo, cuja dignidade ultrapassa a realidade transitória de suas

manifestações individuais e que, exatamente por essa razão, podem conservar-se de forma ainda mais preciosa. O desejo, intrinsecamente ligado à falta, ao vazio e ao irrepresentável, é formulado pela psicanálise como o elemento-causa das experiências que, a despeito de tudo isso, tornam, para um sujeito, as coisas e os seres, por assim dizer, inesquecíveis. Mas, diferentemente do pathos melancólico, em que a permanência do objeto sob os auspícios do afeto e da memória é revestida de uma recusa em consentir com sua transitoriedade, a dignidade do desejo coincide, por assim dizer, com os monumentos que, no interior do sujeito, celebram o legado daqueles que nele suas marcas deixaram e, a partir dos quais, a reafirmação do sentido do próprio ato de desejar é reiterada.

Sobre Rilke, não parecem existir muitos elementos biográficos que circunscrevam sua posição diante da psicanálise. *Frau Salomé*, ao contrário, teria confidenciado a Anna Freud seu pesar por não ter se deparado com a invenção de Freud em sua juventude. Sua *Carta aberta a Freud*, de 1931, consiste numa homenagem a esse seu célebre amigo, que na ocasião contava setenta e cinco anos de idade. Numa passagem absolutamente solidária da atmosfera de *Sobre a transitoriedade*, Salomé expressa, com singular refinamento, sua posição diante dos verdadeiros valores da vida. Deixando entrever o quanto, distante ou não de Rilke, ela se encontrava próxima de Freud :

"Com efeito, que fez, portanto, um homem ousando decidir, escolher, colocar seus valores ? Ele realizara o ato mais rigoroso, o mais engajado, *pois que* se trata de um ato autônomo, que não procedeu de um cálculo, apesar da maneira com que ele advém. Mas, ao contrário, foi um ato sustentado em si, acrescido da onda do *élan* criador, um ato realizado, *sobretudo*, aceitando todos os riscos. Um ato legítimo por seu caráter universal, um ato que reenvia a uma transcendência e que quer dizer : eu pertenço a essa realidade, eu faço corpo com ela, eu não sou somente *confrontado* com ela num combate hostil. Seria isso muito insolente ? Sim, pois o cúmulo da insolência, que nós inventamos para nós, é nosso acesso à humanidade : nós temos posto o homem criando seus valores como a aventura mais sublime da vida" [SALOMÉ : 1994 (1931), p. 135. Grifos da autora].

"Atravessar o oceano sobre um frágil barquinho" [IBID, p. 134]. Eis como Lou Andreas-Salomé pareceu traduzir, à sua própria maneira, aquele que parece ter sido quase um lema ético para Freud : *Fluctuat nec mergitur*. Do desamparo inicial aos motivos morais, eis o vislumbre de uma incomensurável travessia, sujeita aos riscos incalculáveis dos humores da natureza, essa alteridade a um tempo tão estranha, e tão familiar.

Como se pôde observar até aqui, os determinantes mais significativos para o desenvolvimento de sua teoria da sublimação, Freud os encontra num complexo entrecruzamento de elementos extraídos de sua clínica com aportes provenientes dos campos da arte e das ciências humanas e naturais. Tais cenários assumem, em sua obra, configurações distintas mas, habitualmente, caracterizadas pela prevalência ou privilégio de uma dentre essas diversas fontes de pesquisa. Se *O tema dos três escrínios* é marcadamente caracterizado pelo destaque conferido aos aportes literários, *Além do princípio do prazer*, por seu turno, mais contempla o exame de matrizes conceituais de origem científica e, pontualmente, também filosófica. Em *O mal-estar na cultura*, predominam as discussões que têm como base observações de ordem psico-sociológicas, mesmo aquelas oriundas de matrizes de pensamento algo heterogêneas aos horizontes das teses fundamentais de Freud, como foi o caso, anteriormente discutido, da questão do "sentimento oceânico" de R. Rolland. Mas há excessões. Em alguns de seus trabalhos, Freud parece ter conseguido fazer coexistirem algumas das fontes principais de alimentação de sua metapsicologia, alinhando-os e alinhavando-os com notável desenvoltura. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* é um desses trabalhos. Ali, empreendendo o exame metapsicológico de uma narrativa literária, Freud explora suas reverberações clínicas, tomando-lhe o personagem principal como o portador de uma patologia cujo exame seria compatível com pressupostos e métodos psicanalíticos. Esse trabalho, de fundamental importância para o dimensionamento de sua teoria da sublimação, consiste ainda num momento em que, em sua obra, teoria e clínica se articulam de forma exemplar.

II - Psicanálise e experiência narrativa: a sublimação em Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen

*O eterno feminino
nos sublima.
(Goethe, Fausto, p. 354)*

*No dia em que esse ser sublime se cansasse de sua sublimidade, somente então despontaria sua beleza – e
somente então desejarei saboreá-lo.
(Nietzsche, Assim falava Zaratustra, p. 130)*

*A conclusão evidente é que ambos, tanto o escritor como o médico, ou compreendemos com o
mesmo erro o inconsciente, ou o compreendemos com igual acerto.
(Freud, Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen, p. 94)*

II.1 – Jensen e Freud

Datada de 13 de maio de 1907, a primeira carta que Wilhelm Jensen endereça como resposta a uma correspondência de Freud expressa, num tom sucinto e cordial, certa surpresa com o tratamento dispensado pelo psicanalista ao texto literário, mas que não o desprovê, contudo, de interesse para o autor da novela examinada por Freud. Escreve Jensen:

“Honradíssimo senhor,
seu tratamento científico e sua aprovação de minha “Gradiva”, que acabam de chegar até aqui, em minha casa de campo, via Munique, evidentemente me interessaram e regozijaram ao mais alto ponto, e isso me leva a exprimir-lhe meus agradecimentos mais amigáveis por esse envio. Certamente, essa pequena narrativa não teria jamais “sonhado” ser julgada e elogiada de um ponto de vista psiquiátrico, e de fato o senhor lhe empresta aqui e acolá certas coisas que o autor não tinha em mente, pelo menos conscientemente. Mas, no conjunto, por todo o essencial, eu posso dizer numa adesão sem reserva que vosso escrito chegou inteiramente no fundo das intenções desse pequeno livro e a ele fez justiça”. [IN FREUD: 2007 (1907), p. 129].

Outras duas breves respostas de Jensen a Freud encontram-se reproduzidas nas *Oeuvres Complètes de S. Freud* (Presses Universitaires de France), cujo editor adverte para o fato de que as cartas de Freud a Jensen, por sua vez, infelizmente não foram conservadas. Nessa passagem, todavia, a menção de Jensen ao “tratamento científico” que Freud dispensara ao seu texto contrasta vivamente com o tom dos primeiros parágrafos da consagrada obra de Freud, *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907). Pois lá, justamente, Freud adverte seus leitores para o fato de ter “ousado, apesar das reprovações da ciência estrita, colocar-se ao lado da superstição e da Antiguidade” [FREUD: 1987 (1907), p. 17]. Comentário que reivindica, apelando ainda para o caráter inaugural de sua *Interpretação dos Sonhos*, uma legitimação do tratamento epistêmico de fenômenos anímicos até então destituídos de interesse para o discurso científico e mesmo filosófico. Talvez daí o contraste. Jensen parece reconhecer, sem reservas, a legitimidade científica do discurso freudiano. Legitimidade que Freud, contudo, não cessaria jamais de sentir-se no dever de reiterar.

Metapsicologicamente, todavia, a pretensa “casualidade” ou caráter aleatório e indeterminado do material psíquico que nutre a formação de um sonho, assim como, no texto em questão, manifesta na “natureza da criação literária” é exatamente aquilo que

Freud pretende contestar, num gesto, portanto, eminentemente epistêmico, quando afirma, quanto a todo esse material, poder discernir-lhes as “leis” [IBID, p. 19]. Aqui, os mistérios do ato criativo do escritor e também aqueles da trama ficcional que dele decorrem são elevados à condição de objetos de uma investigação que não dissimula sua aspiração determinista, formulada em tom categórico. Escreve Freud: “Há muito menos liberdade e arbitrariedade na vida mental do que tendemos a admitir, e pode ser até que não exista nenhuma” [IDEM IBID]. Sendo entrevistas aqui, no limite, leis e conexões entre elementos da vida anímica desdenhados pela ciência “estrita”, mas desde tempos imemoriais, como observara Freud, suspeitadas pelos antigos e pelos supersticiosos, aos quais os poetas e escritores criativos vêm alinhar-se.

II.2 – Análise clínica da obra literária

O procedimento de investigação metapsicológica da obra do escritor alemão, Freud o discerne a partir da enunciação de duas direções possíveis. Fez-se necessário escolher entre o exame de um caso particular – uma narrativa específica de um autor da literatura – ou a constituição de um grupo de sonhos e demais formações do inconsciente, derivados de obras literárias de diversos estilos e autores. Ao optar pela primeira delas, Freud deixa ainda entrever o parentesco entre a investigação ora proposta e aquela que caracterizara seus estudos clínicos de pacientes submetidos à análise. Eis aí o interesse manifesto de Freud pela subjetividade do narrador, ou mais exatamente pelas relações entre elementos ficcionais e figuras da narrativa com o material psíquico, explícito ou inconsciente, proveniente da subjetividade do narrador. O tratamento dessas articulações – é o que se pode facilmente reconhecer – perder-se-ia absolutamente com a adoção da segunda via metodológica que, Freud mesmo o reconhece, pareceria a princípio “mais eficaz” [IBID: p. 19].

Mas o fato é que, em última instância, o estudo de Freud sobre a *Gradiva* de Jensen consigna e reafirma a aposta de Freud em um método clínico de investigação. Um método que, de certa forma, pressupõe que a elucidação de aspectos da posição do autor/narrador é inseparável da configuração e das articulações internas de sua narrativa propriamente dita. O material discursivo, o arcabouço signifiante da obra, examinado *en bloc*, é o que

fornece subsídios às proposições de Freud. Proposições tais como a da indistinção entre sonho relatado e sonho "ficcional". O discurso que se organiza a partir das relações entre a narrativa onírica e elementos das associações do sonhador, examinado a partir da noção de inconsciente sistemático, é um discurso cujas propriedades independem do caráter empírico ou ficcional de sua origem. O sonho engendra a realização do desejo inconsciente. Freud, após tê-la demonstrado em *A interpretação dos sonhos*, agora entrevê legitimar essa proposição no terreno da arte, da narrativa ficcional. A subjetividade inconsciente revela-se a partir do exame do mesmo material, extraído ora dos estudos clínicos e psicopatológicos, ora do território estético. E se, quanto aos primeiros, é a experiência do sintoma que articula fundamentalmente a ação do inconsciente, a investigação do fenômeno artístico fará advir, sob a tutela da sublimação, as leis desse mesmo sistema em operação nos procedimentos estéticos. Como a teoria da sublimação se faz subsidiar pela análise empreendida por Freud da novela de Jensen, é o que cumpre aqui averiguar.

Gradiva – uma fantasia pompeana consiste, entretanto, numa novela fantástica dotada de qualidades literárias, mas cujo autor certamente não figurava entre os mais célebres de seu tempo. O texto foi apresentado a Freud por Jung que eram, na ocasião, fervorosos interlocutores. Antes de sua publicação, em 1907, Freud apresenta uma comunicação sobre seu estudo da obra de Jensen na reunião de 13 de fevereiro de 1907 da *Sociedade psicológica das quartas-feiras* e, de forma resumida, também numa sessão de debates literários promovida por seu editor vienense, Hugo Heller [FREUD: 2007 (1907), p. 41]. Heller, cujo "interesse pela psicanálise não era o de um diletante", conforme observa Sérgio Rouanet, foi membro assíduo da Sociedade das quartas-feiras desde sua criação, em 1902 [ROUANET: 2003, p. 11]. O livro de Jensen – a despeito de não compor a famosa lista dos dez bons livros, que Freud enviara a Heller numa carta, no inverno de 1906 – certamente integra, no caso de Freud, e para tomar de empréstimo as palavras de Rouanet, a lista dos livros "aos quais devemos algo de nosso conhecimento da vida e da nossa concepção de mundo" [IBID, p. 12].

II.3 – Freud crítico literário?

Phillipe Willemart afirma, a propósito da leitura freudiana da *Gradiva*, que a despeito do fato de que a posição de Freud ali se aproxima daquela do "crítico" é-lhe,

todavia, "muito difícil se afastar de sua aproximação psiquiátrica e entrar no registro da ficção 'fantasmática' onde o verossímil não mais dá o tom" [WILLERMART: 1998, p. 50]. Quanto ao primeiro desses aspectos, da solidariedade entre a posição de Freud e aquela do crítico literário, provavelmente ela se justifica na medida em que as inter-relações que Freud estabelece entre elementos conceptuais e elementos propriamente literários não são estranhos àquelas que se verificam em estudos de literatura comparada. Como esclarece Tânia Carvalhal,

"a literatura comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não". [CARVALHAL: 2003, p. 48].

Amalgamando, em seu estudo, proposições psicanalíticas, elementos de história e crítica de arte e das civilizações e análises literárias, Freud efetivamente abre, ao interrogá-lo, o texto de Jensen a outros sentidos e desdobramentos. Contudo, talvez seja justamente por não se tratar de uma aproximação (*approche*) propriamente psiquiátrica que a investigação analítica freudiana entra decididamente no registro fantasmático. Aquilo que Willemart parece indicar a partir do recurso à noção de verossímil (*vraisemblable*) e que, por sua vez, caracterizaria um corte entre o discurso científico e o discurso da narrativa ficcional é apropriado por Freud de forma absolutamente original. Pois se se poderia afirmar, por um lado, que no exercício da psicopatologia fenomenológica o verossímil é assimilado a elementos empíricos, extraídos do exame clínico das alterações das funções psíquicas, o mesmo não pode ser afirmado dos procedimentos clínicos adotados pela psicanálise. É justamente por descobrir, a partir da investigação das formações do inconsciente, que a realidade psíquica – marcadamente atravessada pela atividade fantasmática – não é menos verossímil do que a realidade observável fenomenologicamente, que Freud se fez capaz de, distanciando-se do regime de certeza empírica da ciência positiva, examinar criticamente, clinicamente, portanto, a obra literária.

II.4 – *Gradiva*, “aquela que avança”.

O interesse psicanalítico da novela de Jensen versa ao que tudo indica, acerca das vicissitudes de um amor de infância, experimentado e recalçado pelo arqueólogo Norbert Hanold, e que retorna sob forma bastante peculiar. Inadvertidamente, Hanold descobre num museu de antiguidades em Roma um baixo relevo que contém a imagem de uma jovem. Certas particularidades dessa imagem, associadas ao nome “*Gradiva* – aquela que avança” [FREUD: 1987 (1907), p. 21] conferido pelo arqueólogo à protagonista da peça – cuja cópia ele adquire pouco tempo depois na Alemanha – são, na novela, motivos a partir dos quais uma verdadeira obsessão acerca dessa personagem vem se manifestar em Hanold. O desenlace da trama se dá em Pompéia, para onde o arqueólogo, após um sonho emblemático, se dirige na busca de elucidar o enigma que se lhe impõe a partir do impacto daquela figura sobre seu psiquismo. Certos aspectos da intrincada – e por vezes obscura – trama de *Gradiva* serão aqui privilegiados, em detrimento de um restabelecimento exaustivo de toda a narrativa e sua análise eivada, por sua vez, de pormenores que extrapolam o escopo do presente estudo.

Um primeiro desses aspectos sobressai da descrição dada pelo narrador à figura da jovem *Gradiva*. Retratada em movimento, a jovem de semblante plácido está quase inteiramente coberta por um xale ou um manto, cujos drapeados são bastante típicos da escultura do período clássico. Com um sutil movimento da mão esquerda, contudo, ela deixa descobertos seus pés, como que a facilitar-lhe o andar. Escreve Jensen:

“O pé esquerdo estava à frente, e o direito, disposto a segui-lo, só tocava o chão na ponta dos artelhos, enquanto que a planta e o calcanhar elevavam-se quase verticalmente. Esse movimento exprimia ao mesmo tempo a leveza ágil de uma jovem caminhando e um repouso seguro de si, o que lhe dava, ao combinar uma espécie de vôo suspenso com um andar firme, aquele encanto particular” [JENSEN: 1987 (1903), p. 12].

O detalhe, a particularidade da posição do pé direito da jovem, assim como a sugestão do movimento que daí decorre, capturam o interesse de Hanold e são elevados à condição do traço real a partir do qual a nomeação dessa figura advém-lhe: “*Gradiva*”⁷⁶... ela

⁷⁶ O movimento característico do andar da jovem remete Hanold ao prenome, reservado pelos poetas antigos, ao Deus da Guerra: Mars Gradivus. Daí o deslizamento que dá origem ao nome com o qual ele batiza sua obra recém adquirida: *Gradiva* – aquela que avança. Cf. JENSEN: 1987 (1903), p. 13.

tem o andar mais bonito entre todas as moças da nossa cidade" [IDEM IBID, p. 13]. Deve-se notar ainda que a insinuação de que essa mulher projeta-se em "vôo suspenso", associada à sua "tranquila indiferença em relação aos acontecimentos externos" conferir-lhe-á, progressivamente no decorrer da narrativa, contornos de uma idealização que a subtrai da realidade factual e cotidiana projetando-a, nesse mesmo movimento, numa dimensão absolutamente onírica e fantasmática. O movimento, por seu turno, de elevação, predicado dessa heroína cuja sensibilidade parece refratária à causalidade dos acontecimentos mundanos, flerta indubitavelmente como uma atmosfera sublime relativa à sua presença.

Freud vai notar que não é senão em vão que Hanold passa a procurar obstinadamente no andar das transeuntes de sua vizinhança os rastros dos pés de sua Gradiva. O malogro dessa empreitada resulta, para o arqueólogo, em "desânimo e consternação" [FREUD: Op. Cit., p. 22]. Em algumas dessas oportunidades, contudo, Hanold recebia de volta, das mulheres que observava, "uma espécie de encorajamento", certamente motivada pelo interesse nelas despertado por esse jovem de "aspecto bastante sedutor" [JENSEN: Op. Cit., p. 17]. Se o narrador destaca ainda que Hanold "não compreendia o sentido desses olhares", convém sublinhar que certa inaptidão e insensibilidade a tudo que se referia ao plano da vida erótica timbravam a personalidade do arqueólogo, contrastando, todavia, com a vivacidade e inquietude de seu espírito científico. No limite, não vai ser por outra razão do que aquela relativa ao reaparecimento de algo relativo ao erotismo infantil do protagonista dessa novela que Freud vai nutrir o desejo de ali discutir e fazer avançar elementos de sua própria Gradiva, a psicanálise. E isso na medida em que, ao fim e ao cabo de sua investigação, ele reivindicaria não só a confirmação de suas mais substanciais proposições metapsicológicas, como também a ampliação de seus horizontes heurísticos para o território das manifestações e procedimentos estéticos.

II.5 – Intelecto e imaginação.

Em suas elucubrações acerca da origem da jovem retratada naquele baixo relevo, Hanold fica convencido tratar-se de alguém de origem helênica, "educada e nutrida pela educação grega" [JENSEN: Op. Cit., p. 15]. Ao mesmo tempo em que parece desconfiar

que, para além de seu interesse arqueológico acerca dessa figura, ali também existia "outra coisa completamente diferente à margem da ciência que ensinava" [IBID, p. 15]. E é justamente essa outra coisa que vem se insinuar no sonho "horroroso e aterrador" que se impõe a Hanold certa noite. Nesse, o arqueólogo testemunha junto ao foro de Pompéia, a erupção do Vesúvio. Nesse cenário apocalíptico eis que lhe aparece Gradiva, surpreendentemente indiferente a tudo que se passava. Hanold grita, para adverti-la do perigo que se aproxima. Mas a jovem segue seu caminho, em seu andar peculiar, até o templo de Apolo. Ali ela se debruça sobre os degraus do pórtico e parece adormecer. "Seu rosto descoloriu-se, como se ela tivesse se transformado em mármore", escreve Jensen [JENSEN, Op. Cit., p. 18]. Sob o olhar estupefato de Hanold, as cinzas e a poeira do Vesúvio vão cobrindo lentamente toda a extensão do corpo de Gradiva, "como um véu de gaze cinzenta". O sonho termina com a imagem das colunas do templo de Apolo, submergindo nas cinzas do vulcão.

O cenário do sonho, fortemente impregnado de uma atmosfera kantianamente sublime – a onipotência da natureza diante da qual o sujeito se vê convocado a elevar-se – culmina com uma imagem de forte teor dramático, onde a heroína aparece de algum modo reconciliada com as potências aniquiladoras que a acometem externamente. A natureza indômita, com a qual ela liminarmente se confunde, reveste-a suave e progressivamente com seu manto. Freud observa que o impacto desse sonho sela a convicção de Hanold na origem pompeana desta pela qual ele estava já então obcecado, e que o arqueólogo parece desde aí padecer de uma espécie de loucura. Essa, por sua vez, se manifesta no fato de que ele continuaria "por muito tempo a acreditar na realidade de seu sonho" [FREUD, Op. Cit., p. 22] e que, por menos verossímeis que parecessem suas estranhas convicções sobre a origem e as particularidades da vida de Gradiva, ele não cedia em fiar-se nelas. Nesse ponto, Freud introduz uma interessante ponderação sobre certas particularidades da história de Hanold que vale a pena ser transcrita na íntegra:

"Veremos que ele foi predestinado pela tradição da família a dedicar-se à arqueologia e que, quando se achou só e independente, se absorveu inteiramente nos estudos, afastando-se por completo da vida e seus prazeres. Só o mármore e o bronze eram para ele verdadeiramente vivos, só esses materiais exprimiam o propósito e o valor da vida humana. Mas a natureza, talvez com um intuito benevolente, instilava em seu sangue um corretivo de caráter nada científico: uma imaginação vivíssima que se mostrava em seus sonhos e também no estado de

vigília. Essa divisão entre imaginação e intelecto o predispunha a tornar-se ou um artista ou um neurótico; ele estava entre aqueles cujo reino não é desse mundo” [FREUD, Op. Cit., pp. 23-24].

De fato, Freud tem razão em apontar que o mármore, no qual não mais pela primeira vez sua Gradiva se convertia, era para Hanold, paradoxalmente, o móbil da expressão mais viva dessa figura tão enigmática. Freud não leva muito adiante sua interpretação do primeiro sonho do arqueólogo, mas há ali algo mais que talvez pudesse ser analisado. Sobretudo tomando-se em consideração a suspeita que Freud faz recair sobre a casualidade dos traços constitutivos das formações do inconsciente, talvez fosse o caso de observar-se o cenário que reveste a aparição da jovem e que, aliado aos demais elementos que a delineiam na fantasia do arqueólogo, sugerem tratar-se de uma figura curiosamente “apolínea”. Sobretudo pela beleza e pela perfeição da forma que, desde a aparição do baixo-relevo obsedavam a sensibilidade daquele que o adquirira.

Mas, assim como as colunas do templo de Apolo submergem nas cinzas que lhe atingem, é curioso notar também como a diva que adormece em suas escadas também é acometida por uma curiosa transformação. O véu de cinzas que lhe recobre o corpo e que lhe descolore o rosto parece, a princípio, realçar-lhe a beleza escultural e a perfeição iconográfica das formas. Mas não é, senão, o informe que essa cena tem por horizonte, pois a camada de cinzas é o que, no limite, conduz esse objeto até as fronteiras da opacidade, aos limites, além dos quais, sua apreensão formal não mais pode ser decidida⁷⁷. Nesse sentido, o sonho parece, sob uma perspectiva estética, estabelecer uma curiosa balança entre o belo e o sublime.

A desafeção, a indiferença, o caminhar elevado – prenúncio mesmo de um vôo – a perfeição extática, absorta e irredutível da forma, tudo isso sugere ainda certa aliança fantasmática entre o feminino e o inescrutável, o intangível e o inominável. Tal figura, quanto mais ela avança em sua ocupação do território fantasmático do jovem arqueólogo, mais ela se revela dotada de propriedades eminentemente esculturais. Hanold parece acrescentar à *belle indifférence* das históricas de Freud, uma versão ainda mais radical.

⁷⁷ Efetivamente, as famosas *múmias de Pompéia*, em exposição no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, consistem em corpos calcinados, cujas expressões, nalguma medida reconhecíveis, coexistem com uma desfiguração marcante, e que tem o efeito, todavia, de apresentar e velar a um só tempo o horror da verdade de sua origem.

Aquela de uma sublime indiferença dos monumentos⁷⁸. Não há como deixar de notar-se aqui a interferência do processo sublimatório, as modificações introduzidas no curso da pulsão sexual e a recuperação de certo objeto, cujos contornos imaginários o sonho entrevê desenhar. E se aqui a presença do sublime parece indicadora de um movimento de recuperação supra-sensível de um objeto extraído do sensível – correlativo ao reaparecimento, elevado à dignidade da obra de arte, de um enigmático objeto-causa da paixão erótica – todavia, e dito de outro modo, é aos fundamentos do *objeto a* que o sonho de Hanold parece, fundamentalmente, remeter. O "umbigo" do sonho de Hanold, correlativo ao momento de seu desenlace, é aquele em que esse objeto, naquele momento ora tão familiar, se reveste de algo que o impregna de opacidade, que o torna, por assim dizer, quase irreconhecível, assumindo uma configuração informe, não-predicável ou, numa palavra, *unheimliche*.

Freud, ao comentar as vicissitudes da vida psíquica do protagonista da novela de Jensen – numa citação quase textual da descrição dada pelo próprio autor da obra a seu personagem central – também assinala ali as particularidades da clivagem subjetiva, a divisão entre "imaginação" e "intelecto". Se Hanold pode ser dito predisposto à vocação artística, isso não se deve a outra razão senão, como assinala Freud, àquela dos desvios que a "vida e seus prazeres" tiveram de submeter-se em benefício da consolidação de uma carreira na ciência arqueológica. Mas a "imaginação" que ali se acentua, e cujo desenvolvimento poderia resultar numa aptidão artística, é justamente o solo em que se dão os processos sublimatórios. O sonho de Hanold, tomado em sua textualidade própria, revela-se como uma pequena literatura, um exercício ficcional no interior do qual o desejo entrevê recuperar aquilo que se sacrificou em nome do privilégio de um intelecto científico. A clivagem e o conflito psíquicos, tão marcantes na metapsicologia freudiana, prevalecem nesse primeiro sonho. Pois, sob o véu das cinzas do Vesúvio esconde-se uma escultura viva. Um objeto que atrai o olhar do arqueólogo, mas somente para despertá-lo para os enigmas que, inconscientes, dão testemunho dos demais elementos constitutivos de sua subjetividade pulsional. O que o sonho deflagra, de forma irreversível, é a erupção do desejo recalcado. Nesse momento da elaboração metapsicológica, cabe lembrar, a posição

⁷⁸ Para Recalcati, contudo, "o apolíneo preserva a barreira da beleza. O horror da vida não a aniquila porque o belo é uma proteção, ele protege a vida" [RECALCATI : 2005, p. 100].

de Freud a respeito da relação entre sonho e desejo era contundente. Em suas palavras, "é evidente que os sonhos têm de ser realizações de desejos, uma vez que nada senão o desejo pode colocar nosso aparelho anímico em ação" [FREUD: 1987 (1900), p. 517]. Não há como deixar de notar que o sonho de Hanold poderia ser compreendido também esteticamente, como uma pequena e inconsciente obra de arte por ele assinada.

II.6 – A beleza sublime das estátuas vivas.

Hanold parte em viagem à Pompéia, com a finalidade de perseguir as "pegadas de Gradiva" [FREUD: 1987 (1907), p. 26]. Durante sua estadia, tumultuada pelo turbilhão de sentimentos que experimentava, o jovem cientista teria ainda de se deparar com três fatores absolutamente singulares, mas igualmente perturbadores: o calor exasperante do verão italiano, as moscas e os casais em lua-de-mel. Coisas que, para o arqueólogo, comprometiam-lhe "a capacidade de trabalho e de pensamento, todos os impulsos superiores e todos os sentimentos sublimes" [JENSEN, Op. Cit., p. 36]. Dessas três fontes de perturbação, as duas primeiras parecem melhor ancoradas em motivos quase exclusivamente fisiológicos de desprazer. Mas um desconforto, não menos visceral, experimentado diante do irresistível apelo que os caprichos naturais e artísticos da Itália meridional exerciam sobre as paixões eróticas humanas, esse não poderia ser compreendido como efeito de pura fatalidade orgânica.

Em meio aos inúmeros casais jovens que escolhiam a província de Nápoles para desfrutarem suas luas-de-mel no verão, Hanold se vê perplexo diante do estranhamento que particularmente lhe era causado pelas mulheres que via nas ruas. Não lhe eram compreensíveis as razões pelas quais seus parceiros as teriam escolhido, pois que em "nenhuma delas encontrava nenhum detalhe que desse prazer ao olho por sua forma agradável ou que exprimisse uma alma terna ou espirituosa" [JENSEN: Op. Cit., p. 27]. Mas aqui novamente os traços de sua fantasia se deixariam insinuar, pois que o narrador observa que, para Hanold, "não se pode comparar o sexo feminino contemporâneo com a sublime beleza das obras antigas" [IBID, p. 27]. O sexo feminino contemporâneo lhe aparecia fundamentalmente recoberto pelas cinzas do recalçamento, e Hanold nele recusava, num só e mesmo golpe, os apelos da forma e da paixão. Recusa que deixava

entrever, contudo, um horizonte de endereçamento para o desejo. Esse, então sublimado sob a tutela das paixões estética e científica, pareceu reivindicar do "delírio" as modalidades de retorno a seu objeto inconsciente.

Efetivamente, o arqueólogo parecia permanentemente mirar nas mulheres o detalhe, o traço, o elemento que lhe facultasse o estabelecimento de uma "identidade perceptiva" com algo que, a despeito de ser-lhe desconhecido, parecia evidente faltar-lhe na experiência. Tal empuxo à antiguidade, ao passado, não se poderia pensá-lo sem levar em conta a experiência do inconsciente. Em sua *Interpretação dos sonhos*, Freud daria melhor acabamento à noção de identidade perceptiva que remonta, efetivamente, ao *Projeto de uma psicologia* (1895). Trata-se, a rigor, de uma atividade regressiva – no sentido tópico – do aparelho anímico, que se traduz num esforço de, a partir de uma percepção externa, "recatexizar a imagem mnêmica da percepção, isto é, restabelecer a situação da satisfação original" [FREUD: 1987 (1900), p. 516]. Ao acrescentar que "uma moção dessa espécie é o que chamamos desejo" [IBID, p. 516], Freud discerniria, de um só golpe, o determinismo que o inconsciente impõe, a partir da fixação pulsional de um traço extraído dos primeiros objetos e experiências de satisfação, sobre os investimentos ulteriores no terreno da vida erótica. Uma particularidade do "caso Hanold", contudo, deve ser sublinhada. Pois ali, o traço que parece deflagrar o movimento pulsional que põe em cena o desejo só parece ser recuperável na beleza "sublime" das estátuas vivas. Curiosamente, seria na obra de arte que esse sujeito iria reaver o móbil de seu desejo. E isso, por sua vez, testemunharia o estiolamento das vias da satisfação objetal direta e, conseqüentemente, um recrudescimento do recurso aos canais sublimatórios.

A identidade perceptiva, enquanto mecanismo que visa estabelecer uma espécie de dinâmica psíquica de reconhecimento do objeto visado pela pulsão, é, todavia, impossível de ser estabelecida, a não ser numa situação excepcional, qual seja: aquela da alucinação. Nas origens do desenvolvimento psicosssexual, Freud observa que o bebê, cujo aparato simbólico ainda é insuficiente para traduzir as percepções em signos mnésicos sobre os quais as operações da linguagem vêm se estabelecer, literalmente *alucina* o objeto da satisfação, alucina a imagem do seio materno. O reaparecimento, observa ele, de uma carência fundamental, como o é exemplarmente aquela da fome, promove no aparelho anímico um movimento de regressão aos traços perceptivos do objeto da pulsão, cuja

resultante é sua apresentação sob forma alucinatória. Mas é justamente aqui que reaparece a distinção metapsicológica da noção de *Das Ding*. Inicialmente identificada à parte variável do objeto nos protocolos de sua inscrição psíquica, *A Coisa* refere-se, no limite, à impossibilidade estrutural de estabelecimento de uma identidade completa entre o objeto que é dado na experiência sensível e aquele cujo reaparecimento depende dos arranjos entre os traços mnésicos e a cadeia das *vorstellungen*. Dessa defasagem, lembra Freud, decorre a possibilidade mesma da entrada em cena, no psiquismo infantil, dos processos de pensamento e simbolização, por meio dos quais a alucinação primitiva é ultrapassada e que, desde então, passam a caracterizar uma relação objetual sempre mediada pela função da linguagem. O sucedâneo, por seu turno, desse esquema primevo de organização psíquica de caráter alucinatório, não é outro senão aquele em que a fantasia inconsciente – derivada das experiências fundamentais de dor e satisfação, mas atravessada pelo caráter ficcional, linguageiro, do funcionamento do inconsciente – obtém a primazia nos processos de investimento objetais regidos pelo inconsciente.

A experiência do jovem personagem de Jensen com o universo de seus motivos pulsionais remete, curiosamente, às vicissitudes dessa importante condição metapsicológica. As mulheres contemporâneas, acerca das quais seu juízo de gosto é reiteradamente desabonador, são aquelas a quem parece faltar um traço, um predicado, ou, como Freud o expressaria no final de seu artigo, "uma coisa mínima" sem a qual o desejo parece não estabelecer quaisquer apelos ao objeto. Vestígios dos determinantes inconscientes da escolha desse objeto reaparecem, alucinatoriamente, nos sonhos de Hanold. Ou em seu "delírio", nas impressões difusas que lhe advêm das transeuntes, nos lampejos em que sente como se tivesse notado algo, mas tão fugazmente que não foi possível determinar a origem da percepção ou sua realidade efetiva. Gabriela Goldstein lembra, a propósito dos versos de Baudelaire em *A mulher que passa*, a obsessão característica de Hanold, antes de seu périplo pompeano, pela "mulher enigmática e furtiva na multidão, da qual ele pretende reter o impossível, o inexoravelmente fugaz" [GOLDSTEIN: 2005, p. 64]. Freud, por seu turno, ao salientar o desinteresse do personagem pelas "mulheres vivas" [FREUD: 1987 (1907), p. 52], nota que, desde o início, o caráter vivo da estátua de Grádiva motivara no arqueólogo um "juízo de natureza aparentemente estética" [IBID, p. 57], e relativo ao aspecto atual, contemporâneo da

escultura. O anacronismo que aqui se insinua – admirar numa escultura clássica seu aspecto atual e, paralelamente, visar na aparência feminina contemporânea o detalhe que atualiza experiências libidinais pretéritas – evidencia de forma ampla aquilo que Freud designava por atemporalidade do inconsciente. Algo que só pode ser compreendido na medida em que os apelos de satisfação pulsionais aglutinam, numa só e mesma experiência com os objetos, o mais arcaico e o mais atual. Não é de se surpreender, então, que Hanold, por entrever roubar do tempo a perenidade reivindicada por seu desejo, encontraria no mármore e no bronze seus maiores aliados.

Numa passagem marcante, Hanold aparece sentado numa das muralhas de Pompéia, ao fim da tarde, contemplando a "profusão de beleza" que era cingida pela vista do monte Epomeo erguido sobre o azul do mediterrâneo. Mas ali, onde "o sublime se aliava à graça", insinuava-se também um "desejo indistinto". Escreve Jensen:

"Não havia, no entanto, sobre essas muralhas abandonadas, nem jovens casais, nem moscas para importuná-lo, mas a natureza mesma não estava em condições de oferecer-lhe o que lhe faltava, quer dentro dele quer fora. Passeou seus olhos com uma calma próxima da apatia sobre aquela profusão de beleza e não lamentou num um pouco quando o pôr do sol a fez empalidecer e se apagar" [JENSEN: Op. Cit., p. 38].

A apatia que acomete o arqueólogo talvez coincida aí com a sensação de esgotamento da satisfação substitutiva que a graça e o sublime poderiam oferecer aos apelos de um desejo que, mesmo indistinto, advém real e contundente. Do processo sublimatório, o que aqui se deixam entrever são seus limites.

II.7 – Delírios ou sonhos?

A essa altura da narrativa, evidenciam-se as ligações existentes entre o "círculo de idéias da ciência arqueológica" e as "lembranças infantis recalçadas" e carregadas e afetos aos quais as primeiras se conectavam [FREUD: 1987 (1907), p. 58]. Freud afirmaria, então, sem rodeios: "A motivação científica servia de pretexto para a motivação erótica inconsciente, estando a ciência inteiramente a serviço do delírio" [IDEM IBID]. Cumpre esclarecer, contudo, que Freud não parece dotar aqui a noção de delírio da especificidade que dela se poderia esperar, por exemplo, no contexto dos fenômenos psicóticos. Em sua

análise do "caso Schreber", por exemplo, ele iria asseverar com base em sua tese de um retraimento narcísico da libido objetal peculiar ao fenômeno psicótico, que o paranóico reconstrói, ao delirar, seu "mundo subjetivo" [FREUD: 1987 (1911), p. 94]. A experiência do desligamento radical da libido em relação a seus investimentos objetais, teria como contrapartida, indica Freud, um hiperinvestimento narcísico que não encontra, contudo, como nas neuroses de transferência, "um substituto para a ligação perdida" no âmbito das formações do inconsciente [IBID, p. 96]. Escreve Freud:

"A formação delirante, que presumimos ser o produto patológico é, na realidade, uma tentativa de restabelecimento, um processo de reconstrução" [IBID, p. 95. Grifos do autor].

Ou seja, o delírio, como tentativa de recomposição de uma posição subjetiva impactada pela falha das operações simbólicas e de rearranjos significantes, consiste, conclui Freud, num processo em que "aquilo que foi internamente abolido retorna desde fora" [IDEM IBID]. Lacan, em seu seminário sobre as psicoses reitera, a seu modo, essa tese, quando aponta que o remanejamento da realidade na experiência psicótica refere-se ao fato de que "uma parte da realidade é suprimida", e isso na medida em que há "um buraco do simbólico" [LACAN: 1985 (1956), p. 180]. Daí sua tese clássica acerca do fenômeno psicótico, estenografada pela proposição – que, como se pode notar referencia-se efetivamente numa indicação de Freud – relativa a um retorno no real daquilo que foi suprimido do simbólico.

Mas caberia aqui considerar-se que Hanold, ao contrário de Schreber, não exatamente recria seu mundo subjetivo. "O herói de Gradiva", conforme observa Roland Barthes, "é um amante excessivo: alucina o que os outros apenas evocariam" [BARTHES: 2003 (1977), p. 203]. Se, por um lado, Freud assevera que seu "delírio" deve ser compreendido como uma sobreposição de elementos oriundos de uma formação do inconsciente – o sonho, nomeadamente – no âmbito da experiência cotidiana da vigília, por outro lado parece evidente que as convicções e propósitos científicos do arqueólogo parecem funcionar efetivamente como elementos substitutivos das moções pulsionais que neles se fazem representar. Assim como, no curso da novela, sua obsessão por Gradiva irá revelar-se como determinada por uma série de processos de substituição e deslocamentos significantes substancialmente mais peculiares às formações do inconsciente e às neuroses

de transferência do que ao delírio psicótico. A cura do arqueólogo, à qual Freud vai se referir ao final de seu estudo, coincidiria com a revelação e subjetivação do desejo recalçado e não, como no caso específico da psicose, com qualquer fenômeno de estabilização nos quadros, como sugere Lacan, de uma metáfora delirante.

É bem verdade que o transtorno psicótico de Schreber sucede, à semelhança de Hanold, à ocorrência de um sonho do qual esse sujeito desperta em estado de perplexidade. Mas Freud, em sua extensa e minuciosa análise do caso, afirmará em certo momento que:

"As pessoas que não se libertaram completamente do estágio do narcisismo – que equivale dizer, têm nesse ponto uma fixação que pode operar como disposição para uma enfermidade posterior – acham-se expostas ao perigo de que alguma vaga de libido excepcionalmente intensa, não encontrando outro escoadouro, possa conduzir a uma sexualização de suas pulsões sociais e desfazer assim as sublimações que haviam alcançado no curso de seu desenvolvimento. Esse resultado pode ser produzido por qualquer coisa que faça a libido fluir regressivamente" [FREUD: 1987 (1911), p. 84].

No "caso Hanold", ao contrário, o que se pode notar como resultante dessa "vaga de libido" é não uma derrisão, mas um recrudescimento das vias sublimatórias e mesmo certo caráter de dessexualização que lhe seria peculiar. A paixão pela escultura e pela ciência assim o atesta. Ou seja, mesmo reconhecendo que há algo de enigmático e perturbador em certas decisões e atitudes do arqueólogo a partir daquilo que nele foi despertado pela Gradiva, o fato é que esse sujeito não sucumbe às convicções que lhe poderiam ser sugeridas pela trama imaginária de seus sonhos e devaneios. Ao contrário, ao procurar elucidá-las no escopo de sua viagem à Itália ele estaria, de certo modo, apostando no caráter revelador do desejo inconsciente que se insinua em seus sonhos e seus sintomas.

Mas se aqui todos os elementos conceituais em cena poderiam sugerir que os protocolos da sublimação seriam efetivamente peculiares aos processos psíquicos reunidos sob a égide do par recalçamento/formações do inconsciente, e estranhos, como sugere Freud, aos mecanismos de rejeição e projeção característicos dos fenômenos de introversão narcísica da psicose, é Lacan quem vai, numa passagem de seu seminário sobre as psicoses, deixar sugerido um outro encaminhamento para o assunto. Escreve ele:

"Dizem-nos formalmente que o eu, não sendo mais bastante forte para encontrar pontos de ligação no meio exterior a fim de realizar sua defesa contra a pulsão que está no isso, encontra um outro recurso, que é o de fomentar essa neoprodução que é alucinação, e que é uma outra maneira de agir, de transformar seus instintos

duais. Sublimação à sua maneira, mas que tem grandes inconvenientes" [LACAN, Op. Cit., p. 125].

O assunto é demasiadamente complexo para ser aqui tratado sucintamente. Mas é importante reiterar que o fenômeno alucinatório não é de todo estranho ao universo da neurose, e é exatamente esse o caso em questão no personagem da novela de Jensen. A rigor, uma alucinação é um fenômeno admissível toda vez que o aparelho anímico, não encontrando uma representação verbal que forneça o suporte para o investimento pulsional, retroage ainda mais e deflagra o investimento de um traço mnésico sensorial. Aquilo que, fundamentalmente, contra-investe o empuxo alucinatório do funcionamento psíquico são justamente as operações significantes, em cuja extensão os processos pulsionais repartem seus investimentos⁷⁹. Hanold é um sujeito cujo acesso ao inconsciente se dá substancialmente por meio de suas *formações*: seus sonhos, suas inibições e fixações libidinais, e mesmo o caráter exacerbadamente sublimatório - "sintomático" - de sua relação com a atividade científica. Sua obsessão pela decifração do enigma representado por Gradiva não deve ser confundida com um delírio, com uma operação radical de clivagem das operações anímicas que culminam com um desligamento substancial da realidade e dos processos discursivos e sociais.

Cabe, ainda, ao menos assinalar que Hanold, assim como Schreber, são "personagens" com os quais Freud jamais trocou uma palavra sequer. E cuja subjetividade teria sido dissecada pelo método analítico com base, substancialmente, naquilo que havia sido escrito por e a propósito desses indivíduos. Não menos digna de nota ainda é – a

⁷⁹ Um momento emblemático, na obra freudiana, acerca dessa distinção pode ser encontrado em *O mecanismo psíquico do esquecimento* (1898). Ali, Freud narra o episódio em que, durante uma conversa corriqueira, esquece o nome do pintor pré-renascentista Signorelli. Ele, que acabara de recomendar a seu interlocutor que visitasse, na catedral italiana de Orvieto, os afrescos do Fim do Mundo e do Juízo Final, não obstante se vê incapaz de lembrar o nome do autor dessas obras de arte. No exato momento em que esquece o nome, observa Freud, ele afirma ver diante de si "como maior nitidez sensorial do que seria comum" [FREUD : 1987 (1898), p. 259] o auto-retrato do artista em seus detalhes, assim como o retrato de Frei Angélico da Fiesole, seu predecessor na obra. Resumidamente, pode-se observar que o esquecimento do nome Signorelli coincide com o recalçamento da representação verbal que é suporte, no nível pré-consciente, das imagens mnésicas que advêm à consciência. A supressão dessa representação, por efeito do recalque, tem como resultado um fenômeno de deslocamento do investimento pulsional que gera o hiper-investimento das imagens mnésicas, cuja apresentação consciente, dotada de vividez sensorial extrema, engendra uma sensação alucinatória. Freud mesmo aponta que, quando finalmente se lembra do nome esquecido, as imagens imediatamente esvanecem. No capítulo XII de meu livro, *Olho clínico – ensaios e estudos sobre arte e psicanálise* (págs. 198-206), abordei mais detidamente esse assunto. Acerca do assunto, vale conferir também : DUNKER, C.I.L. A imagem entre o olho e o olhar IN RIVERA, T. & SAFATLE, V. (orgs.) *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo : Escuta, 2006.

propósito da sugestão de Lacan – o fato de que Schreber, no curso de seu padecimento psicótico, escreve suas memórias. Se, por um lado, dever-se-ia considerar que o simples recurso de um sujeito à experiência literária talvez não seja, por si só, evidência necessária e suficiente de um procedimento sublimatório – que deve ser tratado em sua particularidade processual, metapsicológica, e não como pura evidência empírica – por outro lado, seria Freud ele mesmo a asseverar, na conclusão de sua investigação, a possibilidade de haver “mais verdade no delírio de Schreber do que outras pessoas estão, por enquanto, preparadas para acreditar” [FREUD: 1987 (1911), p. 104]. O que evidencia o quanto a verdade era aquilo que, na perspectiva da psicanálise, não poderia jamais ser pensada fora do contexto de relações entre um sujeito e sua experiência pulsional.

II.8 – Uma experiência de cura?

O curso subsequente da novela de Jensen é marcado pela irrupção de novos sonhos, aos quais se entremeavam estranhas aparições de Gradiva nas ruínas de Pompéia. Hanold, ao perseguir essas aparições e interpelar sua protagonista em mais de uma ocasião parece, pouco a pouco, dar-se conta de certa familiaridade que se estabelece entre essa entidade aparentemente resultante de suas alucinações com reminiscências de sua própria infância, e do seio das quais emerge a lembrança de uma jovem com quem ele costumava brincar. Zoe Bertgang, filha de Richard Bertgang, um zoólogo eminente, com o qual Hanold também iria se reencontrar em Pompéia. Os sonhos subsequentes, assim como diversos elementos peculiares das conversas entre Hanold e Gradiva, aos quais ainda se acrescentavam indícios factuais e pormenores ligados à sua passagem por determinadas localidades pompeanas, tudo isso culmina, nas palavras de Freud, como “o desvanecimento do delírio e o ressurgimento da ânsia de amar” [FREUD: 1987 (1907), p. 90]. O desenlace da trama culmina com a revelação de que Gradiva confundia-se, na verdade, com a moça cuja paixão infantil fora recalcada por Hanold, e que é reacendida no epílogo da novela.

Não é o caso aqui de empreender-se um exaustivo desenvolvimento de todas as associações, sobretudo lingüísticas, que restabelecem a complexa trama lógico-associativa através da qual Gradiva e Zoe Bertgang se conectam no psiquismo de Norbert Hanold. Seu autor, W. Jensen, contudo, parece de fato deixar o leitor ao sabor desse empreendimento,

do qual, é bem verdade, provém uma grande parcela do interesse e curiosidade despertados pela narrativa. Mas, na esteira dos apontamentos precedentes, relativos à paixão de Hanold pelas estátuas vivas, Freud não deixaria escapar a observação de que o predicado "viva" seria reencontrado justamente no momento em que se revela a identidade da paixão recalcada do arqueólogo:

"Por trás da impressão de que a escultura era 'viva' e da fantasia de que a modelo era grega, estava sua lembrança do nome 'Zoe', que significa 'vida' em grego" [FREUD, Op. Cit., p. 57].

Novamente aqui, o procedimento sublimatório seria aquele a responder pelo elemento pulsional que, caracterizando manifestamente o conteúdo do juízo estético – o caráter *vivo* da escultura – mantinha, inconscientemente, a mais estreita conexão com o objeto do desejo recalcado. Conexão que Freud aponta no nível mesmo dos desdobramentos do significante "Zoe". Conexões dessa mesma espécie seriam, nessa esteira, apontadas quanto ao sobrenome da amada – *Bertgang* – que teria concorrido inconscientemente para a origem, de acordo com Freud, do nome – Gradiva – escolhido por Hanold para designar aquela que figurava em sua obra predileta. "Bertgang quer dizer, mais ou menos, alguém que brilha ou esplende ao avançar" [IBID].

Quase ao final de seu estudo, Freud pondera que o desfecho escolhido pelo autor da novela, qual seja, o da consumação de uma história de amor, poderia ter sido outro. Nada impediria, assevera o psicanalista que o arqueólogo recuasse de sua paixão ora revelada, sob a justificativa de que só era "capaz de se interessar vivamente por antigas esculturas femininas de mármore ou bronze", e que "nenhuma serventia possuía para ele suas contemporâneas de carne e osso" [IBID, p. 89]. Mas se tal desenlace lhe parece ser passível de ser comparado àquele que se depreende de uma cura analítica, isso se deve não somente ao fato de que o sujeito em questão torna-se consciente daquilo que fora recalcado, mas fundamentalmente acede ao "despertar dos sentimentos" [IBID, p. 91] que, em virtude dos conflitos experimentados, não eram passíveis de livre expressão. Liberto de seu delírio, sua "fantasia arqueológica" [IBID, p. 89], o jovem Hanold pôde enfim ser reconduzido à esfera do amor. Amor que, acrescenta Freud, é um termo no qual se combinam "todos os diversos componentes da pulsão sexual" [IBID, p. 92].

Mas se, no limite, a cura de Hanold não se separa de uma certa re-apropriação de aspectos de um erotismo, senão absolutamente recalcado, pelo menos manifestamente deslocado para objetos substitutivos peculiares aos processos sublimatórios, poder-se-ia aqui indagar-se acerca de alguns pormenores metapsicológicos da constituição do transtorno, seus desdobramentos e sua "cura". O que, dizendo de outra forma, significaria discernir – no entrecruzamento de fatores estéticos, psicopatológicos e metapsicológicos – mais alguns elementos que permitam circunscrever aí o lugar e a especificidade da noção de sublimação.

II.9 – Freud e Félicien Rops

"Mesmo se os Deuses se vão, Mulher permanece. O amor da Mulher permanece, e com ele o amor fecundante da Vida"
(Félicien Rops, 1878).

Em certo momento de sua análise do "esquecimento" de Hanold, relativo à suas lembranças carregadas de afeto de Zoe Bertgang, Freud retoma o tema das particularidades do recalçamento e do retorno do recalcado. Ali ele observa que, no caso em questão, é justamente aquilo que foi escolhido como "instrumento do recalçamento" que vai constituir-se como "veículo do retorno" dos conteúdos e afetos recalçados [FREUD, Op. Cit., p. 42]. Ou seja, no cerne das "fantasias" de Hanold sobre a Gradiva podiam-se já entrever "derivados de lembranças recalçadas de sua amizade infantil com Zoe Bertgang" [IBID]. Não deixa de ser interessante notar que Freud recorre aí a uma obra de arte, uma pintura, para exemplificar sua proposição. Trata-se de uma "água-forte de Félicien Rops" na qual, escreve Freud:

"Um monge ascético, fugindo certamente das tentações do mundo, volta-se para a imagem do Salvador na cruz, mas esta vai submergindo nas sombras, e em seu lugar ergue-se, radiante, a imagem de uma voluptuosa mulher nua, também crucificada" [FREUD, Op. Cit., p. 43].

Rops, considera Freud, "parece ter sabido que quando o que foi recalcado retorna, emerge da própria força recalçante" [IBID]. Félicien Rops (1833-1898) foi um artista belga, pintor e ilustrador que se tornaria, na segunda metade do século XIX, o ilustrador mais

requisitado e bem remunerado da França, onde havia então se radicado. Tendo realizado, dentre outros, trabalhos de ilustração de obras de Baudelaire e Mallarmé, o pintor simbolista parece aqui despertar a atenção de Freud para uma dentre as mais célebres de suas obras, a *Tentação de Santo Antônio*, de 1878.

O reaparecimento do elemento recalcado, sexual, justamente ali onde deveria triunfar a ascese parece efetivamente amalgamar, sob a pena de Freud, o recurso a essa obra de Rops e o drama experimentado pelo protagonista da novela de Jensen. A ascese de Hanold, por sua vez, materializada em sua absoluta dedicação à ciência arqueológica é, progressivamente, contraposta ao substrato erótico de sua, por assim dizer, curiosidade científica. Assim como, pode-se suspeitar, Freud deixa entrevista a sugestão de que, sob a aparência sublime e desinteressada da Gradiva, existia uma versão efetivamente mais "nua

e voluptuosa” do objeto de desejo do arqueólogo e, poder-se-ia acrescentar, do próprio desejo em sua efetividade inconsciente. Hanold seria então o protagonista de um conflito que se equilibra precariamente no bojo de uma curiosa interpolação entre espírito científico e sensibilidade estética. Sua fascinação pelos predicados artísticos do baixo relevo que tanto lhe inquietava era, de certa forma, absolutamente compatível com a importância desse objeto no âmbito de suas indagações arqueológicas. Quanto ao elemento sublimatório, poder-se-ia aqui seguir uma indicação de Michel Silvestre relativo ao “modo pelo qual o sexual é colocado em suspenso” [SILVESTRE: 1992 (1978), p. 17]. Ou seja, ele parece depender diretamente das formas de extração de um gozo cujo caráter explícito Freud aponta recorrendo à intuição de Rops, mas que se reorganiza, sob os auspícios de uma dedicação à ciência e à contemplação artística, em moldes socialmente e subjetivamente menos susceptíveis do peso da censura.

O que se faz interessante notar são as particularidades da própria constituição do objeto que se oferece à fantasia e às formações do inconsciente como móbil enigmático de um desejo que se expressa sob a roupagem da curiosidade sublimada. Apoiado sobre o fazer artístico do pintor belga, Freud vai deixar entrever que nas qualidades e pormenores próprios à caracterização desse objeto se dissimulam os elementos que poderiam elucidar a verdade inconsciente de sua origem e de seu substrato pulsional. Sob a inércia aparente de um Gradiva inquietantemente viva, insinua-se a atividade de Eros ou, nomeadamente nesse caso, “Zoé”, esse outro nome que Freud empresta ao horizonte visado pelas pulsões eróticas do personagem de Jensen.

A mulher nua e voluptuosa retratada por Rops, se não se assemelha propriamente à Gradiva pelo caráter explicitamente sexual de sua aparição, não deixa, contudo, de sugerir com essa um outro parentesco. Tendo assumido na cruz o lugar do Cristo, essa figura torna-se passível das mais emblemáticas vicissitudes dessa iconografia, inclusive aquela de ser eternizada sob as formas do mármore ou do bronze. Possivelmente por entrever nessa imagem do artista belga uma interessante clivagem entre o caráter idealizado e sacralizado em jogo na adoração sublimada e sua contrapartida libidinal, profanadora – não sujeita, portanto, ao pacto moralizante que os objetos socialmente valorizados poderiam oferecer – é que Freud faz a ela recurso, com vistas à elucidação da complexa relação do personagem Hanold com seu desejo. Lembre-se que, na novela, a posição do arqueólogo parte de um

notável e quase absoluto desinteresse pelo erotismo e pela sexualidade propriamente dita, atravessa um período de manifesto desconforto e repulsa com suas manifestações – marcante em seu confronto com os casais em lua-de-mel de Pompéia – e culmina com um reconhecimento de um desejo, e mesmo de um amor, por aquela que se revela sob as vestes da Gradiva, Zoe Bertgang. Particularmente o segundo desses momentos, claramente evidenciador do conflito entre o desejo e a censura, parece ser aquele que Freud mira na obra de Rops e não hesita em reivindicar como recurso heurístico de sua exposição.

II.10 – Conflito obsessivo e sublimação

Metapsicologicamente, diversos elementos do conflito e suas vicissitudes em jogo na experiência do personagem Hanold são reunidos no escopo da doutrina freudiana quando ela versa sobre o fenômeno da neurose obsessiva. Em *O recalque* (1915), Freud afirmaria que, num primeiro momento, a posição obsessiva é susceptível de uma ação do recalque "inteiramente cercada de êxito", na qual "o conteúdo ideacional é rejeitado fazendo com que o afeto desapareça" [FREUD:1987 (1915), p. 180]. Freud tem ali, contudo, o cuidado de distinguir diferentes caminhos a partir dos quais uma formação substitutiva pode advir. A alteração nas operações do Eu, que decorre do processo de formação substitutiva, esclarece Freud, não necessariamente resulta aqui na formação de um sintoma. A neurose obsessiva consiste num transtorno em que "substituto e sintoma não coincidem" [IBID, p. 181]. Na medida em que as operações do recalque vacilam em preservar a consciência da invasão do afeto e das representações às quais ele estaria vinculado, os elementos pulsionais retornam "como ansiedade social, ansiedade moral e auto-censuras ilimitadas" [IDEM IBID]. Em *A disposição à neurose obsessiva* ele de fato reitera que "os neuróticos obsessivos têm de desenvolver uma supermoralidade a fim de proteger seu amor objetual da hostilidade que espreita por trás dele" [FREUD: 1987 (1913), p. 408]. Nesse sentido, a ambiguidade contida na pintura de Félician Rops é notória. Pois sua apreensão mais imediata é circunscrita pelo caráter obsceno do objeto da pulsão, e que retorna no interior mesmo do circuito dos objetos que visavam substituí-lo, por ação do recalque. Mas pode-se admitir ali, no horror do personagem diante daquela Gradiva absolutamente desprovida de qualquer véu, um elemento arcaico e relativo à teoria

freudiana da instauração da diferença sexual: o horror diante da visão da castração na mulher. Se, por um lado, Freud mesmo salienta que as vicissitudes do Complexo de Édipo na mulher incluem uma hostilidade em relação à mãe – à quem se atribui a culpa por ter privado a menina do pênis – no caso do menino, a hostilidade torna-se uma marca da relação ambígua que ele mantém com o objeto do sexo oposto. A mulher é desejada como objeto sexual, mas é, por assim dizer, também odiada enquanto suporte de uma imagem que remete ao horror da castração.

Mas o fato é que, em relação à posição obsessiva, Freud se interrogava sobre qual a natureza do elemento primariamente sujeito ao recalque. O que se faz explícito, por exemplo, nessa passagem de *O recalque*:

"Ficamos inicialmente em dúvida quanto ao que devemos considerar como sendo o representante pulsional sujeito ao recalque – se se trata de uma tendência libidinal ou hostil. Essa incerteza surge porque a neurose obsessiva tem por base uma regressão, devido à qual uma tendência sádica foi substituída por uma afetiva. É esse impulso hostil contra alguém que é amado que se acha sujeito ao recalque" [FREUD: 1987 (1915), p. 180].

O impasse aqui parece remontar à solidariedade que Freud teria insistido em postular entre os sintomas obsessivos e uma "fixação disposicional" da libido no erotismo anal-sádico pré-genital. [FREUD: 1987 (1913), p. 401]. Considere-se, contudo, que seja qual for o elemento prevalente visado pela operação do recalque – um impulso sádico de destruição do objeto, ou erótico de possuí-lo – a "luta estéril e interminável" [FREUD: 1987 (1915), p. 181] na qual a neurose obsessiva consiste é relativa aos permanentes esforços empreendidos pelo Eu no sentido de deslocar, sob a ação da censura, os vetores da satisfação desses apelos pulsionais.

Norbert Hanold é alguém cuja "supermoralidade" dá lugar a diversas manifestações de ansiedade e auto-censuras – sobretudo aquelas ligadas, a partir de certo momento da novela, aos impasses e vacilações quanto ao desejo de continuar sendo arqueólogo⁸⁰ - mas cujo sintoma não é propriamente abordado por Freud, a não ser sob a figura previamente

⁸⁰ "Não só a sua ciência o tinha abandonado, como ele tinha também perdido todo o desejo de reencontrá-la; só se lembrava dela como uma coisa longínqua e, em seu sentimento, ela tinha sido uma velha tia, seca e aborrecida, em suma, a criatura mais árida e supérflua da Terra (...) o que a ciência professava era uma visão arqueológica sem vida, e o que ela falava, uma língua morta para o uso dos filólogos. Ela não permitia apreender com a alma, o sentimento, o coração, pouco importa o nome". [JENSEN: 1987 (1903), pp. 44-45].

apontada e discutida do "delírio", da inquietante soberania que suas fantasias passam a exercer sobre sua conduta. Na base do conflito que nele se instaura, o que parece se insinuar é um deslocamento do elemento hostil da pulsão em duas direções, quais sejam, o erotismo exibido pelos casais em férias e as ofertas da ciência arqueológica. O primeiro desses horizontes, o erotismo dos casais, esse tornava ameaçadoramente explícito aquilo que Hanold ainda não podia admitir como motivo em sua própria subjetividade. Sua submissão aos apelos e protocolos da arqueologia vai, por seu turno, se revelando pouco a pouco naquilo em que ela se prestara aos deslocamentos exigidos pelo Eu. No instante em que o desejo reaparece, fraturando a "casca ressecada dos frutos da árvore da ciência" [JENSEN: 1987 (1903), p, 45] a vocação arqueológica vem tornar-se susceptível do ódio e da descrença. Ali esse sujeito entrevê a perspectiva de abandonar sua "velha Tia", curiosa designação que materializa, uma vez mais sob a rubrica do feminino, esse elemento que até então comandara os propósitos da vida do arqueólogo. Certamente aí também se insinuando o paralelo que se entrevê entre as vicissitudes do complexo edípico, a sublimação e os esforços de consolidação da experiência do amor objetual.

Mas é nesse ponto, justamente, que a incidência da via sublimatória pode se fazer notar. E ela o faz sob particularidades distintas. A primeira delas, referente à natureza das formações substitutivas no escopo da neurose de Hanold. Ali onde, por exemplo, poderia advir uma clivagem paradigmática do amor objetual na dupla via da mulher sexualmente desejada e moralmente rebaixada, que Freud assevera responder à fantasia sexual do obsessivo, mas à qual se contrapõe uma outra mulher, dotada de todos os predicados morais e socialmente valorizados – e com a qual, usualmente, tais sujeitos se casam, a despeito de não serem capazes de as desejarem sexualmente – no "caso Hanold", contudo, uma espécie de solução intermediária se apresenta. O arqueólogo, ao invés de eleger "mulheres vivas", diferentes objetos femininos com os quais esses distintos componentes do amor objetual pudessem ser satisfeitos, os faz convergir e imbricarem-se nessa estátua viva representada pela Gradiva. Esse deslocamento tem, sobre a experiência libidinal do arqueólogo, um efeito notável: Gradiva não é, lembrando aqui as sábias palavras de Kant, nem exatamente uma pérola, nem um grão de cevada. Pois que ela consiste num objeto que não é passível da depreciação exigível pela satisfação objetual, mas também não é exatamente um ídolo intocável que satisfaz puramente aos componentes inibidos em seus objetivos da pulsão

sexual. É bem verdade que Hanold parece ter se esforçado para mantê-la nessa condição idealizada, icônica, sublimada. Mas o apelo que Freud faz à obra de Rops sintetiza o fracasso desses esforços e adianta ao leitor as vicissitudes ulteriores da trama ficcional, disso que ele chama, singelamente, de uma "cura pelo amor".

Se, como Freud afirma em *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna*, a "capacidade de sublimação" consiste numa aptidão da pulsão sexual em "trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro" [FREUD: 1987 (1908), p. 193], tem-se que o fascínio de Hanold pela Gradiva revela-se como portador de uma satisfação substitutiva para os componentes propriamente objetais da libido, ao mesmo tempo em que todos os aspectos sublimes – moral e socialmente idealizados – também ali se realizam. Ou seja, Hanold é um obsessivo para o qual a via sublimatória se oferece como alternativa à clivagem psíquica, e cuja resultante, na esfera objetal, é aquela em que prazer estético e curiosidade científica realizam, de forma deslocada, a satisfação pulsional. Gradiva, assim como a voluptuosa protagonista da tela de Rops, representa o acordo entre a profanação entrevista pelo desejo sexual e a sacralização iconográfica exigida para seu apaziguamento. Numa só e mesma figura, a irredutibilidade do desejo a qualquer lei que lhe seja exterior vai se entrelaçar às "normas severas e objetivos da civilização" [FREUD: 1987 (1908), p. 207] ali traduzidas na forma convencional da obra de arte.

II.11 – O retorno de Eros

Até aqui, procurou-se demonstrar a pluralidade de temas e motivos que a novela de Jensen fornece às elaborações metapsicológicas de Freud, com destaque para aqueles em que o problema da sublimação já se coloca. E se tal conceito, desde sua formulação por Freud, serviria aos propósitos de esclarecer aspectos das relações entre subjetividade e fazer artístico, cumpre aqui indicar e problematizar certos matizes da novela examinada no que diz respeito ao tema do feminino. Como se poderá observar, os modos de apresentação, expressão e narrativa que se articulam a partir da experiência da feminilidade no texto do escritor alemão serão – não por acaso – aqueles em que as vicissitudes da sublimação melhor se deixam apreender.

Pode-se suspeitar, por exemplo, que se as *Tentações de Santo Antônio* de Rops representa, para Freud, algo de absolutamente central na leitura e interpretação dos elementos em jogo na novela de Jensen, ali é a mulher que aparece, numa cena em que seu resplandecimento erótico não se dá disjunto dos signos do pecado, do horror e mesmo do escárnio. Escárnio que se insinua no semblante de uma figura demoníaca, que fita Santo Antônio por detrás da cruz. Ou, ainda mais explicitamente, quando a rubrica cristã "INRI", que estenografa a soberania do Salvador sobre seu povo não pode ser discernida em seu lugar de costume. Nesse mesmo lugar Rops aloja, como se fossem azulejos, as letras que compõem o nome "EROS"⁸¹. Toda essa atmosfera imagética, marcada ainda pelo declínio daquele que figurava como emblema da Lei, torna-se particularmente sugestiva quando aquilo de que se tratava, para Freud naquele período de sua metapsicologia, era substancialmente de reafirmar o caráter transgressor e disruptivo da sexualidade inconsciente.

Parte significativa poder-se-ia dizer, da vitalidade expressiva da tela de Rops se condensa no aspecto profanador de seus ícones. Pois se os esforços da doutrina, da elevação ascética e da lei simbólica afirmada pelo discurso religioso têm, como contrapartida, uma sensualidade polimorfa e anômica – essa, que o nome Eros parece representar – o que o autor ali dá a ver é um instante de retorno, de reaparição dos elementos que subjazem aos apelos identificatórios desse indivíduo para quem tudo no quadro parece convergir. E se, efetivamente, a sexualidade repudiada ali reaparece na forma explícita e profanadora de seu objeto, talvez a contundência quase epifânica com a qual ela ressurge seja ainda dotada de outros predicados expressivos. A mulher nua, essa "carne de sublimação" desprovida de todo véu, insinua-se como aquilo que é, a um só tempo, perturbadoramente desejado e temido.

Nas páginas finais de sua novela, Jensen deixa entrever aspectos da trama que parecem corroborar certas intuições clínicas de Freud. Gradiva, por exemplo, revela-se como aquilo em que Zoe Bertgang precisou se transformar para despertar o interesse de Norbert Hanold. A astúcia dessa mulher em empreender semelhante transformação de

⁸¹ Aqui não deixaria de ser interessante observar que a figura de Eros seria efetivamente adotada por Freud, a partir de 1920, como uma rubrica para a aliança entre as pulsões sexuais e de auto-conservação, e por oposição às Pulsões de Morte. Eros é o nome do conceito que viria designar, para Freud, as vicissitudes da libido e os esforços narcísicos de auto-conservação identitária; mas que iria indicar também as forças de ligação do aparelho psíquico aos objetos, tais como as que as aptidões de amar e trabalhar reivindicariam.

forma tão singular não se separa, efetivamente, do caráter histórico de sua posição expresso, por sua vez, na tenacidade com que persegue todos os elementos que a poderiam elevar à condição de objeto fantasmático para o arqueólogo. Freud mesmo diria, a propósito, que Gradiva "aceitou o papel de um fantasma redivivo por uma fugaz hora", mas somente pelo fato de que "estava decidida a converter seu amigo de infância em seu marido, após descobrir que a força motivadora do delírio deste era o amor que ele lhe devotava" [FREUD: 1987 (1907), p. 74]. Tal como apontado anteriormente por Alenka Zupancic, Zoe Bertgang parece adivinhar que a roupagem da Gradiva é o que lhe facultaria, quanto a Hanold, "entrar na janela de seu fantasma e tornar-se objeto de seu desejo" [ZUPANCIC: 2002, p. 14]. Os parágrafos que Roland Barthes consagra à Gradiva em seus *Fragmentos de um discurso amoroso* são também notórios quanto a esse ponto. Ali, ele observa que Zoe Bertgang

"consente em representar o papel de Gradiva, em não romper imediatamente a ilusão e em não acordar bruscamente o sonhador, em aproximar insensivelmente o mito e a realidade, de modo que a experiência amorosa assume um pouco a mesma função de um tratamento analítico" [BARTHES: 2003 (1977), p. 203].

O longo intervalo temporal que se interpôs entre a afeição juvenil dos dois protagonistas e o momento de seu reencontro em Pompéia é, em certo momento, expresso por Gradiva-Zoe, quando ela afirma parecer estranho que "alguém tenha primeiro que morrer para encontrar a vida" [JENSEN: 1987 (1903), p. 97]. *Acostumar-se a estar morta*, essa sentença tão emblemática que ela profere a Hanold na primeira cena de seu reencontro, é um índice da mortificação de seu desejo, solidária então da perda de condição de objeto para o desejo do Outro. É importante notar ainda que, na medida em que Zoe *consente* em protagonizar um personagem fantasmático para reaver seu amor perdido, ela sustenta, também ali, de acordo com Barthes, sua própria demanda amorosa. "Diríamos ao amante – ou a Freud: era fácil para a falsa Gradiva entrar um pouco no delírio de seu amante, pois que ela também o amava" [BARTHES: Op. Cit., p. 205]. Zoe parece, pois, consentir em assumir os predicados de um objeto que seu amado naquele momento só apreende por via de um circuito sublimatório. Ela entra nesse circuito sutilmente, como aponta Barthes, e de modo a nele fazer operar as transformações em que o alvo da pulsão vai sendo

progressivamente redirecionado para o âmbito de uma satisfação direta, sexual. Zoe-Gradiva, nesse instante, é aquela que se deita placidamente diante do Outro, e consente em que ele a esculpa com as cinzas de sua fantasia até que, como se poderá notar mais adiante, a irrupção de uma fratura nessa imagem reabra, para o apelo amoroso que aí se esgueira, uma outra via.

Zoe é alguém que, ao instilar vida numa personagem pretensamente morta há séculos, o faz na medida em que desafia aquilo que os acontecimentos subseqüentes de sua juventude lhe sugeriam: o desaparecimento de toda a afeição que Hanold lhe devotara, e que ele agora só manifestava com os objetos da ciência arqueológica. A jovem pareceu então adivinhar que seria justamente no seio desses objetos inertes da ciência, para os quais migrara toda a sensibilidade do arqueólogo, que ela teria a chance de, tornando-se um deles, fazê-lo "reviver". Aqui, o que ela pareceu também adivinhar é que a via sublimatória, por meio da qual Hanold visava inconscientemente o reencontro com um certo objeto, seria justamente aquela por meio da qual seu reaparecimento no âmbito do desejo do arqueólogo poder-se-ia realizar. Tal reencontro, cumpre observar, se dá justamente no momento em que o recurso sublimatório – devotado a proporcionar um caminho de satisfação às pulsões cujo percurso original esteve até então intransitável – se depara com seus limites. Nesse sentido é que se pode arriscar a suposição de que Zoe Bertgang não hesita em encarnar os belos predicados sublimatórios que ora comandavam a experiência desejante de Hanold, mas somente para, ao fim e ao cabo da travessia fantasmática de seu pretendente, poder deles prescindir. Jensen dá a ver com maestria como, ao final da novela, a queda fantasmática de um objeto que responde pelo nome de Gradiva, cede lugar àquilo que Lacan não hesitaria em designar como um encontro com o real, o re-despertar de uma paixão des-sublimada, por uma mulher que, até em seu nome próprio, vem trazer o protagonista da trama de volta à vida.

II. 12 – Fetichismo: dialética da castração e veneração

Outro aspecto vivo e saliente da narrativa a propósito da Gradiva refere-se às peculiaridades de seu modo de andar e, sobretudo, o efeito que ele desperta sobre Hanold. Aspecto este já mencionado no curso dessa investigação e que ora exigiria uma

aproximação mais detida. Freud chegaria mesmo a afirmar tratar-se ali de um "singular fenômeno de fetichismo" [FREUD: 1987 (1907), p. 53]. A exaltação da sensibilidade do arqueólogo acerca da posição dos pés e do andar daquela mulher é precoce na narrativa e causador até mesmo do nome com o qual ele batiza sua escultura. Em diversos outros momentos da novela esse elemento reaparece, particularmente nos parágrafos finais, em que a identidade de Zoe Bertgang é revelada num diálogo entre os dois protagonistas. Nessa cena, a jovem permanece quase todo o tempo sentada sobre um bloco de pedra enquanto Hanold, atônito, permanece "olhando os dois pés de Gradiva que, agora, como que tomados de impaciência, balançavam ligeiramente" [JENSEN: 1987 (1903), p. 92].

Freud, em sua análise, faria remontar o traço fetichista do arqueólogo às lembranças de infância recalçadas, suas brincadeiras juvenis com Zoe, quando

"sem dúvida já então a moça andava daquela forma singular e graciosa, apoiando-se nos dedos e flexionando a planta dos pés quase perpendicularmente ao solo. Foi por retratar um andar semelhante que a escultura antiga adquiriu uma tão grande importância para Norbert Hanold" [FREUD: 1987 (1907), p. 53]

No interior da argumentação metapsicológica, tais esforços de "atribuir o fetichismo a impressões eróticas da infância" [IDEM IBID] já havia sido empreendido anteriormente. No primeiro dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud reitera uma tese atribuível a Binet de acordo com a qual "o fetiche é um efeito secundário de alguma impressão sexual recebida, via de regra, na primeira infância" [FREUD: 1987 (1905), p. 156]. Numa nota de rodapé acrescentada em 1920, Freud esclareceria esse ponto ao dizer que quando a fixação ao fetiche se manifesta como um modo peculiar de satisfação sexual, ali já seria possível retroceder a "uma fase submersa e esquecida do desenvolvimento sexual" [IDEM IBID] na qual, em tenra idade, a criança teria experimentado o desejo de ver os órgãos genitais adultos. O fetiche seria então comparável a uma "recordação encobridora" [IDEM IBID], um "precipitado" que denota um episódio cronologicamente anterior, no qual uma "dissuasão precoce da atividade sexual em virtude do medo" desviara o sujeito do "objetivo sexual normal" estimulando-o, com isso, a buscar ali um "substituto" [IBID, p. 155]. Vladimir Safatle nota que não se pode perder de vista, na teoria freudiana

do fetichismo, que "há algo antes da imagem congelada pelo fetiche" [SAFATLE: 2010, p. 49]. Com efeito, Freud asseveraria ainda nos *Três ensaios* que:

"Certo grau de fetichismo, portanto, está habitualmente presente no amor normal, especialmente naqueles seus estágios em que o objetivo sexual normal parece inatingível ou sua consumação é impedida" [FREUD: 1987 (1905), p. 155].

Observe-se, todavia, que no "caso Hanold" uma interessante manifestação de seu erotismo fetichista é despertada por nada menos do que uma obra de arte. Uma estátua, cujo movimento dos pés, ainda que sugerido pelos elementos de sua composição, é substancialmente forjado de modo imaginário por aquele que por ela se obseda. E se Freud tem razão ao apontar que nas lembranças de infância com Zoe Bertgang já se insinuariam os traços dessa apreensão particular do objeto sexual, é ele mesmo quem vai sugerir que tais cenas, dotadas de um estatuto encobridor, seriam passíveis de serem remontadas a elementos ainda mais precoces, ligados à curiosidade sexual infantil e aos obstáculos que se interpõem ao curso da satisfação das pulsões eróticas. Aqui, o que se insinua é um interessante parentesco entre fetichismo e sublimação, na medida em que a metapsicologia estabelece como fundamento para ambos um impedimento ao curso regular da libido objetual que, por sua vez, impõe a condição psíquica de descortinar o acesso ao objeto por outra via.

Antes, contudo, de desdobrar mais esse aspecto, cumpriria examinar os acréscimos que Freud empreende sobre o tema do fetichismo em seu artigo de 1927. Lá ele observaria que "o fetiche é o substituto do falo da mulher (da mãe) no qual acreditou a criancinha e ao qual – nós sabemos porque – ele não quer renunciar" [FREUD: 1994 (1927), p. 126]. Aqui, o fetiche é problematizado a partir das teses metapsicológicas referentes à sexualidade infantil e as vicissitudes do Complexo de Castração. A teoria sexual infantil referente à universalidade do pênis e a angústia de castração experimentada pela criança do sexo masculino diante da visão da ausência do pênis na mãe são, efetivamente, os pivôs dessa aproximação do conceito de fetiche. Nos protocolos de constituição da experiência do fetichismo Freud vai afirmar que a percepção da ausência do falo da mãe "permanece", mas acompanhada de "uma ação muito enérgica que é empreendida para sustentar sua negação (*Verleugnung*)" [IBID, p. 127]. Nesse sentido é que Safatle aponta para o fato de que o

fetice consiste, liminarmente, num engenhoso recurso para empreender a suspensão do conflito psíquico, mas que coexiste também com um "modo pelo qual o objeto é elevado à condição de objeto de desejo" [SAFATLE: Op. Cit., p. 77]. Pois na operação da Verleugnung, "o complexo representativo é clivado, sendo apenas uma parte recalcada e a outra idealizada" [IBID, p. 83]. O fetiche aparece então como um substituto paradoxal, pois que substitui aquilo que não existe – o falo da mãe. Mas, como lembra Safatle, "só posso substituir algo inexistente se eu for capaz de desmentir sua inexistência" [IDEM IBID]. Desse modo, o conflito psíquico entra em suspensão, pois o fetiche é um recurso para, a um só e mesmo tempo, aferir e negar a existência do falo na mulher ou, como Freud pretendia mostrar, simultaneamente afirmar e negar a castração.

Ao que tudo indica, o fetichismo seria, portanto, um modo de vinculação libidinal com o objeto para o qual é reivindicado o estatuto paradoxal de sua presença/ausência.

"Sim, no psíquico a mulher tem, contudo, um pênis, mas esse pênis não é mais a mesma coisa que ele era antes. Alguma outra coisa vem em seu lugar e foi, por assim dizer, nomeada para ser seu substituto, sendo agora o herdeiro do interesse que estava voltado para aquele de antes" [FREUD: 1992 (1927), p. 127].

Esse deslocamento do interesse libidinal, deflagrado pela "repugnância diante da castração" culmina, acrescenta Freud, com a criação de um "memorial", um "signo do triunfo sobre a ameaça de castração e de proteção contra ela" [IDEM IBID]. Reside aqui, pois, o cerne do argumento de Freud, voltado para os aspectos imaginários e simbólicos do fetiche, e em virtude dos quais, já em 1905, ele diria que tais substitutos do objeto sexual são, em alguma medida, "assemelhados aos fetiches em que os selvagens acreditam estar incorporados os seus deuses" [FREUD: 1987 (1905), p. 155]. No parágrafo final de seu ensaio sobre *O fetichismo*, Freud não hesitaria em dizer com todas as letras que o fetichista "venera o fetiche"⁸² [FREUD: 1992 (1927), p. 130].

Lacan, em seu seminário de 1956-57 sobre *A relação de objeto*, é quem melhor elucida esse intrincado arranjo metapsicológico ao reafirmar, de saída, o fato de que o fetiche, para a psicanálise, "é um símbolo", ele consiste em algo que "tem essa propriedade de estar aí simbolicamente" [LACAN: 1995 (1957), p. 157]. Mais precisamente, assevera o

⁸² Impossível aqui, dado o contexto, deixar de indicar na emblemática tela de Félicien Rops, certa atmosfera de veneração, e mesmo, na articulação entre seus elementos expressivos, uma mescla entre erotismo e pavor, da qual as feições de Santo Antônio liminarmente participam.

psicanalista francês, o fetiche é algo que se "encarna num objeto que podemos considerar como respondendo, de uma maneira simbólica, ao falo como ausente"⁸³ [IDEM IBID]. Efetivamente, pode-se suspeitar de que a indicação de Freud acerca do traço fetichista na experiência objetual de Norbert Hanold entrevia, entre outras coisas, evidenciar a função de substituição a que aquele baixo relevo do período clássico havia sido alçado, na medida em que respondia fantasmaticamente aos apelos por um outro objeto, a ele psiquicamente vinculado. E se essa escultura já se faria notória por aquilo que nela se fizera simbolizar – as lembranças carregadas de desejo de Zoe Bertgang – cumpre não descuidar ainda do fato de que ali Hanold se veria capturado por um detalhe.

Esse objeto, venerado pelo arqueólogo – mas cuja cópia ornamentaria durante décadas a parede sobre o divã do consultório de Freud – era ainda o receptáculo de um traço cuja função deve ser buscada noutro lugar. A essa altura, o que se pode notar é que o baixo-relevo da Grádiva era o portador de um detalhe, um objeto imaginariamente decomposto sob o privilégio de um de seus traços, e que, para além do fascínio provocado por sua beleza, resplandecia pelo enigma do qual era o portador. E cuja decifração parecia literalmente bloqueada pela veneração desse traço sob o qual toda uma trama desejante permanecia à espera de uma ocasião para encenar-se. Lacan é quem parece ter compreendido com profundidade a natureza daquilo de que se trata aqui ao asseverar que "o que é amado no objeto de amor é alguma coisa que está mais além" [LACAN: Op. Cit., p. 157]. Mas em que consistiria, poder-se-ia perguntar, esse "mais além" em relação ao qual parece cumprir o fetiche – que opera como um véu que, simultaneamente, encobre e deixa transparecer – uma função tão particular?

II.13– Nas fronteiras da satisfação fetichista: o desejo mais-além da imagem

A partir da leitura de Freud empreendida por Lacan, sugere-se que o fetiche é erigido na condição de anteparo, de véu que se interpõe entre o sujeito e um objeto então desubstancializado, esvaziado de qualquer empiricidade anterior à incidência das

⁸³ Safatle, todavia, pondera essa interpretação ao afirmar que, sob a perspectiva freudiana, "o fetiche não pode ser compreendido como símbolo" [SAFATLE: Op. Cit., p. 88]. O estatuto metapsicológico do fetiche seria mais afeito àquele da "estrutura das lembranças encobridoras", que bloqueiam a recordação traumática da ausência do pênis na mulher. Para Safatle, o conceito lacaniano de *semblant* seria mais indicado para a retomada do tratamento conceitual do fetiche. Avançar mais sobre esse ponto, contudo, é algo que aqui excede as metas dessa pesquisa.

contingências de seu advento. E se o fetiche poderia ser, a princípio, um objeto qualquer, uma vez realizado, encarnado, ele não pode mais separar-se de sua imagem, daquilo que reivindica a satisfação comandada pela cena fantasmática do sujeito. Nesse sentido é que, a partir de Lacan, poder-se-ia afirmar que o fetiche *vela* a apreensão do objeto em sua função simbólica, para a qual a dialética freudiana entre presença/ausência do pênis teria valor constitutivo. Mas sem descuidar com isso da pregnância imaginária de seus apelos e de seus comandos sobre os circuitos da satisfação pulsional.

Sob esse segundo aspecto é que cumpriria evidenciar, como o faz Lacan, o caráter de "imagem projetada" ao qual o fetiche responde. Um "objeto inerte" e, com isso, "plenamente à mercê do sujeito para suas relações eróticas" [LACAN: Op. Cit., p. 162]. Mas se, como sugerira Freud, ali onde se produziu a mais contundente ameaça de interdição ao gozo é onde o sujeito vai esculpir um monumento para proteger-se e, adiante, venerar seu triunfo, cabe ponderar que é também o efeito dessa solução aquele que o aprisionaria sob os comandos do fetiche. Onde ele se poderia crer, portanto, soberano em suas relações eróticas, efetivamente ele se surpreenderá assujeitado, à mercê, portanto, do monolítico – e, muitas vezes, bizarro – apelo desse objeto, através do qual toda a multiplicidade e polimorfismo da vida erótica se vê reduzido à pura e compulsiva repetição. Nesse sentido é que o fetiche pode ser compreendido como aquilo que, numa terminologia lacaniana, bloqueia o acesso ao objeto enquanto *objeto a*.

Para Safatle, o fetiche "é o que resta quando um objeto é esvaziado de toda determinação individualizadora. Resta o gozo por uma imagem infinitamente reproduzível, impessoal, dessensibilizada" [SAFATLE: Op. Cit., p. 54]. Mas aqui, talvez, o que se poderia perguntar é em que medida o caráter de *imagem projetada* no qual o fetiche consiste não seria exatamente aquele que resulta, ao contrário, em sua hiper-sensibilização. Pois se o fetiche é aquilo que efetivamente bloqueia a apreensão do *objeto a* – do objeto em sua função de pura contingência, esse sim, esvaziado de toda determinação sensível e individualizadora – eis que ele é predicado com tamanha consistência imaginária, que vem a se tornar o suporte de uma relação congelada, fixada, entre a pulsão e os atributos da forma. Nesse sentido é que, por assim dizer, o fetiche é *peçoal e intransferível*, superpondo à experiência da contingência e do *objeto a* a figura monolítica da necessidade, expressa numa recusa subjetiva em suportar a divisão que advém do campo do Outro. O fetiche é

aquele que se embriaga da beleza desse objeto inerte, siderando-se com ele a tal ponto de a ele alienar a plenitude de suas expectativas de gozo. Talvez por isso, sob uma perspectiva da clínica psicanalítica, o discurso do fetichista é habitualmente estéril, circular e aparentado à retórica da veneração, de um enunciado que tem em seu horizonte sempre a mesma coisa.

Freud observaria que a privacidade da satisfação fetichista – ou, como diria Eliane Schermann, o fato de que ele está ancorado na “intimidade do segredo” [SCHERMANN: 2003, p. 99] – ancora-se ainda no fato de que “o fetiche não é reconhecido por outros em sua significação” [FREUD: 1992 (1927), p. 127]. Ou seja, o fetiche é um objeto fundado sobre uma operação simbólica, mas fixado imaginariamente e extraído, portanto, da cadeia de circulação dos objetos socialmente reconhecíveis. Efetivamente, como observa Mariza Chamizo, “o fetiche é uma condição do gozo sexual, um detalhe acoplado ao objeto escolhido” [apud SCILICET: 2008, p. 134]. Quando Freud salienta que a fixação ao fetiche se dá num momento anterior àquele em que a operação de castração simbólica poder-se-ia concluir – operação que, em última instância, o fetichista denega – o que ele parece indicar é que o fetichista parece então ser aquele que prefere a plenitude substancializada e imaginária da satisfação fixada no objeto inerte, do que um regime de gozo sujeito aos limites da castração, mas liberado ao desejo, à metonímia, portanto, dos objetos com os quais alguma satisfação é possível. Nesse sentido, o fetichismo é um excelente contra-exemplo do alcance da tese freudiana de que a castração é mesmo a condição subjetiva da experiência do desejo.

Quanto a isso, os parágrafos finais da novela de Jensen são paradigmáticos. A despeito de todas as evidências de que aquela que tinha diante de si era Zoe Bertgang, sua companheira de infância, Norbert Hanold parecia incapaz de desfazer-se do comando dos signos que persistiam em aprisionar a jovem à imagem e semelhança da Gradiva. “A semelhança com Gradiva era perfeita”, salienta o autor da novela, e tudo parecia levar a crer que o arqueólogo não poderia encontrar outro caminho do que aquele de seu complexo e contundente devaneio. A despeito, naquela altura, de todos os elementos de realidade que pareciam se contrapor à crença obstinada no fantasma redivivo de Gradiva, Hanold não conseguia desprender-se, lembra Freud, de seu “delírio”. Mas eis que o desfecho da novela assume, subitamente, outro rumo. Escreve Jensen:

"[Norbert] notou então pela primeira vez um detalhe na verdade ínfimo que distinguia a viva do baixo-relevo. Faltava a esse último uma coisa que a outra possuía e que se mostrava muito nitidamente nesse momento: era uma pequena covinha na face, onde se passava qualquer coisa mínima, difícil de determinar" [JENSEN: 1987 (1903), p. 98].

O impacto dessa coisa mínima, contudo, é o móbil do desfecho da trama, comparável, por Freud, a uma cura analítica. Liberto de seu aprisionamento na imagem da Gradiva, Norbert se aproxima, beija Zoe e conclama sua "vida amada e presença amável" [IBID, p. 101] para uma futura viagem de núpcias na Itália e em Pompéia. É curioso ainda notar como Freud não faz nenhum comentário sequer acerca dessa passagem tão determinante. Pois ali, esse elemento recortado da totalidade obsedante da imagem, nela instaura um furo, descompletando-a. Ali, finalmente, Hanold se faz capaz de enxergar além dos pés de Gradiva, aqueles que a presença dos véus e drapeados de sua túnica faziam ainda mais realçar. Esse elemento mínimo, indeterminável, que o protagonista entrevê no rosto de Zoe Bertagang é o que parece desobstruir, todavia, seu acesso ao desejo. Um mero detalhe que, por oposição àquele em que o fetiche consiste, cumpre a função de restituir à imagem a opacidade sem a qual o desejo não pode operar. Ali, a barreira da satisfação idealizada é ultrapassada, e os horizontes imaginários de apreensão do objeto abrem-se novamente ao irrepresentável, ao indeterminado, a uma incomensurabilidade *mínima*, mas decisiva. O que, por seu turno, novamente vem sugerir, pontualmente, o impacto da função do sublime nas vicissitudes das experiências pulsionais. Pois, como lembra Safatle, "o fetichismo talvez seja a tentativa mais astuciosa de negar essa potência de corrosão interna de toda identidade" [SAFATLE: Op. Cit., p. 66]. Ultrapassar a barreira da negação fetichista significa, portanto, deparar-se com as fraturas que o desejo impõe à rigidez formal da satisfação fantasmática. Significa desestabilizar a consistência imaginária do Eu, fixada nos predicados determináveis de uma identidade. Aqui, os processos em jogo na experiência da arte flertam com o domínio da cura analítica, e isso na medida em que põem em cena a função subjetiva de um tratamento da experiência pulsional com o objeto que se dá pela vertente do real, por uma confrontação com o vazio da Coisa. E também por um processo de extração do gozo fixado nas formas inertes da fantasia inconsciente, fixação

essa em virtude da qual o acesso ao desejo padece dos empecilhos da repetição até o limite de seu bloqueio absoluto, cujo cenário o fetichismo emblematicamente circunscreve.

Com Lacan, a noção de travessia fantasmática – de algum modo presente na trajetória do arqueólogo da novela examinada por Freud – parece ganhar contornos conceituais mais precisos, quando ele afirma que

"O objeto pode então assumir o lugar da falta e ser também, como tal, o suporte do amor, mas na medida em que ele não seja, justamente, o ponto onde se agarra o desejo (...) Sobre o véu pode se estampar, isto é, instaurar como captura imaginária e lugar de desejo, a relação a um mais-além, que é fundamental em toda instauração da relação simbólica" [LACAN: Op. Cit., pp. 158-59]

Por meio da operação psíquica deflagrada por aquela pequena covinha na face – esse traço com que, poeticamente, Jensen parece apreender a função do vazio da Coisa – Hanold pode enfim alojar seu desejo e sua demanda de amor. A diferença que essa percepção introduz no arranjo fantasmático do arqueólogo parece responder pelo atravessamento daquilo que Gradiva representava na economia de seu desejo, agora descortinado e verdadeiramente possível. Safatle aponta que "no pensamento lacaniano, a distinção estrutural entre sublimação e perversão" poderia ser discernida por um "ponto de torção no qual o objeto sai da cena fantasmática e a imagem idealizada se transforma em imagem de estranhamento" [SAFATLE: 2006, p. 293]. Nesse ponto, prossegue ele, "a negatividade da Coisa pode vir à luz sob a forma de objeto" [IBID, p. 290]. O hiato que se estabelece efetivamente entre a pregnância da imagem da Gradiva e o reconhecimento derradeiro de que ali se trata de um outro objeto, esse é efetivamente instaurado por um traço *unheimlich*. Tal "rasura da imagem", como aponta Safatle, é o que dota essa torção fundamental de toda sua potência de estranhamento. Ali coexistem, sem se excluírem, a familiaridade dos traços mnésicos de um objeto de amor recalcado, junto com aquilo que há de irreconhecível ou irrepresentável na incidência desses mesmos elementos sobre a economia pulsional de Hanold.

Hanold teria sido alguém, conforme Freud conclui ao final de seu estudo, marcado pelo "desejo de ser aprisionado pela jovem que amava, de obedecer a seus desejos e submeter-se a ela", um desejo "de caráter passivo e masoquista" [FREUD: 1987 (1907), p. 95]. Na medida, todavia, em que à vertente fetichista de sua economia pulsional subjazia

uma apreensão fálica da mulher, não é de se surpreender que ali sua posição não encontrasse outro esteio do que aquele da submissão. Lacan assinala, quanto a isso, na esteira das vicissitudes do fetichismo, uma "identificação do sujeito ao falo imaginário, que o faz ser para a mulher um puro objeto" [LACAN, Op. Cit., p. 163]. E se Freud tem razão em asseverar que a novela de Jensen oferece em seu desenlace um "modelo de cura pelo amor" [FREUD: 1987 (1907), p. 92], o que ele parece indicar é que Norbert Hanold acede, enfim, a uma posição no cerne da qual seu desejo pode ser revitalizado. Afinal, a ciência – a "velha tia", cujos caprichos foram aqueles aos quais o arqueólogo se submeteu durante boa parte de sua existência – tornar-se-ia então um objeto intercambiável, susceptível de coexistência com outros objetos, e um em particular, Zoe, uma mulher com quem o véu da interdição de uma satisfação propriamente erótica parece ter sido finalmente ultrapassado. A partir desse momento, sublimação e amor objetal não necessariamente consistiriam em vias de satisfação pulsional que se excluem mutuamente.

II.14 – Sublimação, idealização e arranjos pulsionais

Em seu estudo, Freud diria que seus esforços de obter de Wilhem Jensen quaisquer elementos que corroborassem ou ampliassem o escopo de suas formulações resultaram em respostas lacônicas e "um tanto bruscas" [FREUD:1987 (1907), p. 93]. Pode ser, contudo, que haja nisso certo exagero. Pois se é verdade que as cartas que recebera do escritor vêm cingidas por tom algo reservado, e que sugerem ainda esforços de manutenção dos enigmas do processo criativo e seus resultados, por outro lado há pelo menos uma indicação, bastante explícita, e que mereceria atenção mais pormenorizada. No dia 25 de maio de 1907, Jensen escreve a Freud de sua casa de campo na Baviera, a propósito do protagonista de sua novela, Norbert Hanold:

"Ele não é senão aparentemente um homem prosaico; ele é na realidade dominado pela fantasia mais excitável e mais extravagante; assim como ele não é, em seu foro interior, um desprezador da beleza feminina, o que transparece do gozo que lhe solicita o baixo-relevo (...) ele porta em si o desejo latente de um "ideal" feminino (na falta de uma melhor designação)" [IN FREUD: 2007 (1907), p. 131].

A indicação de Jensen, que não é absolutamente estranha ao escopo de certas observações de Freud recoloca, contudo, a questão do estatuto da idealização na determinação das vicissitudes anímicas do personagem analisado por Freud. No artigo de 1914, *Para introduzir o narcisismo*, Freud se esforça por distinguir os mecanismos da sublimação e da idealização. Dessa última ele afirma tratar-se de um processo que diz respeito "ao objeto", um objeto que "sem qualquer alteração em sua natureza é engrandecido e exaltado na mente do indivíduo". Razão pela qual não seria impreciso asseverar que "a supervalorização sexual de um objeto é uma idealização do mesmo" [FREUD: 1987 (1914), p. 111]. A sublimação, por seu turno,

"é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato de que a pulsão se dirige no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade" [IBID, p. 111].

Aqui a distinção entre os dois processos recairia substancialmente no fato de que, enquanto na idealização é o objeto o elemento a ser destacado – ou, como Freud esclarece em *Pulsões e seus destinos*, "a coisa em relação à qual a pulsão é capaz de atingir sua finalidade" [FREUD: 1987 (1910), p. 143] – na sublimação é a finalidade ou o alvo (*ziel*) das pulsões aquilo que é defletido. A indicação de Jensen, por sua vez, parece de certa forma obedecer a essa distinção metapsicológica uma vez que ela não só reitera o caráter excitável, sexual, das demandas do arqueólogo, como também lhe reafirma o movimento de super-valorização do objeto que abriga seu ideal feminino, Gradiva nomeadamente.

Mas pode ser que as coisas não sejam aqui tão simples assim. Pois, por um lado, paralelamente à idealização em jogo na experiência com a Gradiva, Freud mesmo atesta uma outra corrente erótica, que parece desprover o objeto de sua totalidade ideal em benefício de um traço. Esse – os pés – reivindicam para si quotas importantes da satisfação objetal, e isso a tal ponto de Freud neles suspeitar a ocorrência de um gozo fetichista. Por outro lado, um substancial processo de dessexualização comandara a tônica das escolhas objetais do arqueólogo, notória em sua misantropia e mesmo em sua absoluta dedicação aos apelos da ciência e, pouco mais tarde, também da arte. Na origem mesma de sua captura no campo gravitacional daquele baixo-relevo, notava-se a insistência com que ele buscava inseri-lo nas categorias do ordenamento arqueológico, referente às origens e propriedades

peculiares às mulheres daquele período histórico. Cumpriria aqui, portanto, arregimentar mais algumas observações que permitam discernir a especificidade funcional dos processos sublimatórios em jogo na novela examinada por Freud, comparativamente aos fenômenos de idealização e fetichismo cuja ocorrência fora ali também atestada.

Ora, se na metapsicologia o processo sublimatório é comandado por uma mudança de alvo – uma dessexualização, insiste Freud – no esteio da qual, como atesta Vladimir Safatle, a "transformação da libido" é intercambiada em "realização social" [SAFTLE: 2006, p. 281], no fetichismo, ao contrário, a hiper-sexualização do objeto é flagrante, e isso a tal ponto em que se poderia perguntar se ela não resvala mesmo na super-valorização a que Freud se refere ao problematizar a noção de idealização. Talvez não seja por acaso que, tanto no fetichismo quanto na idealização, o objeto parece convocado a comparecer de modo algo destacado da contingência que o insere na cadeia dos objetos do desejo, e fixar-se – tal como um "monumento", diria Freud – na condição absoluta de veículo exclusivo da satisfação pulsional. Aqui, é quase como se fosse possível suspeitar-se de que toda idealização seria, em certa medida, perversa. A questão, todavia, é complexa e se faz necessário nela observar algumas sutilezas, todavia, fundamentais.

Para Safatle, o fetichismo poderia ser ainda compreendido como "a *imagem do processo* de dissolução do todo em uma de suas partes" [SAFATLE: 2010, p. 79. Grifos do autor]. Sob a perspectiva do argumento freudiano fundamental, Safatle aponta ainda que a operação fetichista

"consiste na elevação de uma parte do corpo a zona erógena privilegiada e totalizante, recusando assim a economia polimórfica e desordenada das pulsões parciais. É esse caráter totalizante e sem falhas que será transferido ao fetiche" [IBID, p. 87. Grifos do autor].

De onde se pode concluir que o fetichismo consiste numa perversão singular. No lugar do polimorfismo perverso da disposição pulsional humana, o fetichismo dá lugar a uma *perversão uniforme*. Uma perversão cujo conteúdo é a paixão da forma como unidade absoluta, no interior da qual o sujeito especulariza sua satisfação pulsional numa modalidade fixa e imutável. O fetichismo, sob essa perspectiva, parece fornecer a modalidade derradeira da satisfação idealizada, compatível com a reificação da imagem do objeto ou, como lembrara Freud, sua "exaltação", sua "veneração". Sob a vertente

constituída por esse par – idealização/fetichismo – a satisfação pulsional fixa a imagem do objeto de modo a torná-lo um anteparo contra o vazio da Coisa. Sua nuance estética, como lembrara Freud, é que ele se torna um *monumento*. Um monumento que celebra essa satisfação perversa em que consiste a operação da *Verleugnung*, a negação da castração.

A sublimação, por sua vez, ao operar uma mudança nas metas da satisfação pulsional, defletindo-as das vias de descarga propriamente sexuais, torna-se um processo sujeito aos riscos da idealização fetichista. Pois, como Freud observa em sua doutrina das pulsões, é exatamente quando opera no campo sexual que a pulsão descortina, quanto ao objeto, a propriedade de que ele seja absolutamente contingente, de não obedecer a quaisquer determinantes exteriores a sua adequação quanto às finalidades da satisfação pulsional. Nesse sentido, a satisfação sublimatória da pulsão é sujeita aos riscos de uma reificação, senão do objeto pulsional, mais propriamente de suas "metas". Em sua análise da *Gradiva* de Jensen, Freud parece sugerir em que medida o caráter sublimatório da submissão de Hanold às exigências de uma trajetória intelectual, de uma absoluta dedicação à ciência, é o índice que parece apontar para o estiolamento do polimorfismo da satisfação pulsional – correlativo à contingência que comanda a eleição de seus objetos – e que fixa os apelos pulsionais em metas e objetivos visivelmente idealizados.

Mas é fundamental não perder de vista uma outra vertente da atividade sublimatória. Pois ela se refere aos motivos, na metapsicologia, dos esforços de fornecer tratamento ao tema do excesso pulsional. Como Freud lembrara no *Mal-estar na cultura*, a sublimação é um conceito que deriva da constatação de que a satisfação pulsional por vias diretas de descarga sexual e motora não esgota a totalidade do apelo pulsional. Nesse sentido é que ela deve ser compreendida em sua distinção fundamental, como conceito por meio do qual se apreende a noção de causa do desejo, e que aglutina a vasta riqueza de seu substrato ético e estético. A sublimação, que concede às finalidades da satisfação pulsional a liberdade de assumirem uma variabilidade infinita de configurações, preserva a contingência em jogo no âmbito da experiência pulsional humana, conservando ainda, quanto a seus objetos, sua natureza informe, residual, irreduzível. Se a teoria freudiana da sublimação, conforme se pretendeu demonstrar aqui, é em grande medida tributária da experiência filosófica do sublime, ela o é na medida em que se refere a uma elevação do objeto à dignidade da Coisa. O objeto da sublimação, se ele é passível de ser tratado

esteticamente sob a égide de um monumento, ele é um monumento que celebra a castração como condição do desejo. Um monumento que celebra a impossibilidade de reconciliação entre a função do desejo e sua colonização pelas promessas de felicidade da imagem reificada ou pelas utopias da satisfação plena.

Quando Freud faz apelo às Tentações de Santo Antônio, de Félician Rops, eis que ele parece discernir ali uma verdadeira condensação de elementos que vêm incidir diretamente no âmbito de suas preocupações metapsicológicas mais fundamentais. No gesto do artista belga, em que o herói se vê confrontado com o que parece haver de mais fundamental na experiência com a alteridade, sugere-se o desafio de não sucumbir nem aos apelos maciços de identificação, nem aos horrores de aniquilação engendrados por aquelas figuras inapelavelmente constitutivas da trama edípica. Eis uma obra de arte que certamente aguardava a ocasião de sua interpretação. Que Freud empreende sutilmente, como a sugerir que sua força se concentra nos enigmas que engendra e no movimento interminável de decifração a que ela conclama.

Quanto os enigmas da Gradiva de Jensen, se Hanold é alguém de quem é exigida certa reconciliação com o erotismo defletido sublimatoriamente, não lhe seria também menos imperativo, no curso da experiência do amor objetal, recuar de sua erotomania fetichista, essa que lhe impedia de reconhecer o verdadeiro objeto entrevisto por seu desejo. Aqui, para concluir, seria não menos imperativo afirmar que se a sublimação pareceu consistir primariamente num obstáculo ao reconhecimento e assunção do desejo inconsciente, não é menos verdade que, ao final da trama, talvez não seja senão por meio dela que Hanold pôde reconhecer, nessa coisa mínima esculpida no rosto de sua amada, a verdadeira e irrepresentável face do amor.

CONCLUSÃO

Si vis vitam, para mortem
Freud, 1915.

Essa pesquisa pretendeu demonstrar em que medida a teoria freudiana da sublimação, a despeito de suas matrizes metapsicológicas aparentemente elementares e estáveis, é dotada de uma complexidade e de um alcance muito maiores do que aqueles que se insinuam à primeira vista. Originariamente, a sublimação pareceria tão somente um recurso heurístico dotado das prerrogativas de dar conta da variabilidade dos modos e experiências de satisfação que se pode observar na atividade pulsional humana. A disposição sublimatória esteve, desde suas origens, no solo do debate acerca do estatuto da sexualidade, vinculada à noção de desvio do alvo da pulsão, de deflexão de impulsos que visam de forma tão completa quanto possível, como o expressa Freud, a satisfação direta, a descarga das quantidades pulsionais. Inicialmente, portanto, a sublimação aparece como um operador conceitual que subsidia a noção freudiana de *latência*, circunscrevendo uma temporalidade própria no devir da organização libidinal em que se manifestam, na experiência infantil, as disposições morais mais elementares: os sentimentos de vergonha, repugnância, culpa e moralidade. A irrupção de tais sentimentos, cujo efeito reafirma a pressão do recalçamento contra as manifestações perversas e polimorfas da disposição pulsional, pareceriam ter como destino certo a configuração de um panorama psicopatológico, o da neurose nomeadamente, na esteira da qual a irrupção do sintoma realizaria, de forma deslocada, a satisfação inexpugnável das exigências pulsionais.

Mas eis que essas mesmas disposições, uma vez articuladas à sublimação, fornecem à subjetividade uma via secundária de expressão da tensão subjetiva inconsciente. E essa estrada, vicinal certamente, Freud a pavimenta com os melhores materiais que se pode esperar encontrar: os bens da cultura, a arte, o espírito inquiridor da ciência, as aptidões estéticas, discursivas e criativas. Eis o momento em que a metapsicologia da sublimação, ultrapassando o domínio estritamente clínico e psicosssexual de sua origem, passa a flertar com motivos de natureza indiscutivelmente filosóficos, privilegiadamente inseridos num

debate acerca das funções do belo e do sublime. Freud, sem se dar conta talvez da gravidade dessa afirmação, postula que a sublimação é um veículo por meio do qual as mais elevadas virtudes humanas podem advir a partir das piores, mais arcaicas e perversas disposições.

Eis o momento, ainda, em que o conceito de sublimação inadvertidamente se abre a duas aporias fundamentais: a primeira delas, de natureza estritamente metapsicológica, e vinculada à problemática idéia de tratar-se ali de uma forma processual da "dessexualização", de uma espécie de depuração da natureza elementar da libido em prol de valores socialmente condicionados. Essa aporia, conforme se procurou demonstrar aqui, conduz a um esvaziamento da tensão interna sobre a qual se articularia toda a metapsicologia. Pois na doutrina freudiana não há um só momento em que as vicissitudes subjetivas ou inter-subjetivas da experiência não se ancorem numa idéia de um conflito permanente, insolúvel e inalienável entre disposições pulsionais e vínculos sociais. Sob esse ponto de vista, a dessexualização suposta no processo sublimatório conduz a algumas graves conseqüências: um enfraquecimento da noção de clivagem subjetiva, corolário principal da tese freudiana do conflito psíquico; e um empobrecimento da noção metapsicológica de Pulsões de Vida – Eros – que consiste numa possibilidade efetiva de compatibilizar, sem elidir o conflito, tendências eróticas e enlaçamento social⁸⁴. Quanto a esse ponto, procurou-se aqui demonstrar em que medida o debate idealista acerca do belo e do sublime permite redefinir a noção de dessexualização, a não mais ser compreendida como extração pura e simples do gozo engendrado pela pulsão, mas como um procedimento em que a *forma* da satisfação passa ter privilégio sobre a finalidade. Para tanto, a analítica do belo kantiana fornece subsídios fundamentais. Mas mesmo a estética do sublime aí comparece, ancorada na proposição de que o informe é um conceito que, em alguma medida, pressupõe uma consideração dos esquemas formais que é, todavia, levada aos seus limites.

A outra aporia, pela qual Freud certamente é menos responsável, refere-se a uma superposição inadequada e sem mediações entre a sublimação e um certo esquema de

⁸⁴ Desse segundo aspecto Freud parece dar-se conta, em *O eu e o isso*. Ali, numa breve nota de rodapé ele sugere que a dessexualização sublimatória, neutralizando as forças de ligação das Pulsões de Vida, livraria o aparelho anímico à soberania da pulsão de morte que, colocada a serviço do Supereu, daria lugar a diversas manifestações psicopatológicas.

apreensão do sublime. A dessexualização da pulsão, levada às suas últimas conseqüências, poderia culminar com a identificação do processo sublimatório – e, conseqüentemente, do sujeito do inconsciente – ao ideal do sujeito das virtudes, purificado de todo gozo sensível, e absoluto em suas relações com o domínio das representações da liberdade e da soberania moral. Ou, noutra vertente que também se procurou evidenciar aqui, tal superposição também poderia resultar numa equiparação entre a dessexualização levada ao limite e o sublime radical, expresso na forma da extinção da vontade de viver. E isso na medida em que a "ingratidão do mundo", como afirmara Schopenhauer, é o pagamento que o indivíduo recebe em troca dos árduos quinhões de sua natureza, dos quais ele abdica para ingressar nesse mesmo mundo. Eis um ponto assaz complexo, e do qual essa pesquisa procurou tão somente explorar alguns de seus desdobramentos. Começemos pelo primeiro desses aspectos.

No idealismo alemão, o sublime é um modo de tratamento da experiência estética dotado de profundas ressonâncias éticas, e no interior do qual a discussão sobre o trágico comparece de maneira capital. Já na obra de Kant, a inacessibilidade da natureza como apresentação de idéias e a emergência do sublime como apresentação negativa do incondicionado é o que revela a faceta trágica de sua obra expressa, substancialmente, pelo caráter irreconciliável dos planos da natureza e da liberdade. Kant, todavia, enseja ultrapassar essa dicotomia tendo em seu horizonte a manobra de um resgate, no plano supra-sensível, do déficit sensível que o sentimento do sublime viria reparar. A lei moral se descortina então como o signo de uma reconciliação, de um triunfo da eticidade sobre a natureza indômita, incognoscível e irrepresentável.

É bem verdade que, tendo estado tão próximo de postular a irreducibilidade do real a quaisquer esquemas normativos, Kant, todavia, dota a experiência moral da forma transcendental de um imperativo categórico, subsumindo, ao que parece, todo resíduo sensível, toda particularidade do *pathos* às diretrizes formais da conduta moral. Freud, por seu turno, verifica, assim como Kant, o desamparo da condição humana diante da onipotência do real. Real esse que, seja pela vertente da experiência pulsional, seja por aquela que diz respeito à imponderabilidade da natureza pensada como natureza externa, promove o descentramento subjetivo diante do esquema de contingências aos quais ele se vê livrado. Mas é justamente aí que a singularidade de sua *démarche* se deixa entrever. Pois

a elevação sublimatória não se fundamenta numa moralidade a priori, mas ela se mantém profundamente ancorada na opacidade do solo pulsional. Se, nalguns momentos, a conduta humana é predicada com as qualidades – tal como Freud o expressa num artigo de 1915, *Nossa relação à morte* – do que é "tão belo e tão familiar" [FREUD: 1994 (1915b), p. 144], noutros momentos, quiçá a maioria deles, a moralidade tem de ser extraída daquilo que se apresenta como estranho, como alheio ao eu. O recurso de Freud às fotografias de Galton, aqui retomado de forma um pouco ampliada, é o que permite entrever a opacidade mimética contida no seio de uma identidade individual. A experiência de Galton, lembrada no contexto de interpretação de um sonho, de tematização das propriedades expressivas do inconsciente, permite apreender o desregramento pulsional que dá sustentáculo à tese de que um sujeito, sob a perspectiva do inconsciente, é irredutivelmente heterogêneo a si mesmo. E que é por nada menos do que essa heterogeneidade que ele deve se por como responsável.

Aqui, por um lado, a irredutibilidade de posições entre a psicanálise e filosofia kantiana é reafirmada. Por outro, pode ser entrevisto o quanto o encaminhamento do debate ético na metapsicologia é profundamente atravessado por elementos estéticos, tal como se passa no âmbito da filosofia moderna. Desde a questão originada na *Traumdeutung* relativa às condições de representabilidade do inconsciente – irredutíveis formal, espacial e temporalmente aos procedimentos de síntese da representação – passando pelos modos paradoxais de configuração narrativa e particularidades expressivas que Freud discute em *Das Unheimliche*, e mesmo tendo em conta os recursos à poética do trágico, sobretudo os empréstimos de Shakespeare em *O tema dos três escrínios*, tudo isso convergiu aqui para uma demonstração do caráter, arrisca-se dizer, profundamente vanguardista esteticamente para alguém que costumava colecionar objetos de arte clássica e antiguidades milenares, e que se dizia incapaz de compreender o surrealismo. Um dos objetivos dessa tese, ao explorar o universo estético de Freud, foi de algum modo ponderar a crença habitual de que o inventor da psicanálise manteve-se fiel e programaticamente alheio ao modernismo estético. Eis uma verdade, por assim dizer, psicobiográfica, que é cabalmente contrariada pelas idéias e proposições metapsicológicas. O que seria quase o mesmo que dizer que o

gosto estético de Freud, no tanto em que ele nos seria pretensamente conhecido, fora substancialmente *unheimliche* às bases de seu pensamento estético⁸⁵.

Nessa medida, pode-se concluir que, nesse entrecruzamento de motivos éticos e estéticos, a sublimação torna-se um recurso que Freud maneja de modo a estabelecer contrastes e mediações entre as dinâmicas do belo e do sublime. A primeira dessas categorias, o belo, Freud a discute de forma resumida, porém explícita, em alguns momentos de sua metapsicologia. A segunda delas é quase programaticamente elidida, insinuando-se, como no *Tema dos três escrínios*, mas abordada – de forma não assumida, porém explícita – em *O estranho*. Sob uma perspectiva sublimatória, o belo vem responder à demanda de contornos formais exigida pela fantasia inconsciente, num processo em que os elementos discursivos e imagéticos fornecem à pulsão um esquema para seus modos de investimento. A narcose do belo, à qual Freud alude, aponta para a dinâmica do prazer, de uma satisfação libidinal deslocada de sua finalidade fundamental – a descarga motora, direta – e vinculada ao prazer da forma. Eis o prazer estético que, como Freud lembrara em *O poeta e o fantasiar*, re-atualiza, transformando-os, os caminhos de uma satisfação inconsciente e mais arcaica. A função do belo de fornecer à pulsão a forma de sua satisfação tem, entretanto, como contrapartida no terreno psicopatológico, as diversas modalidades de sua fixidez. Pois a fantasia inconsciente se revela dotada de uma certa rigidez, que constrange o sujeito à repetição de suas modalidades de satisfação com os objetos visados pela pulsão. O belo, compreendido funcionalmente, passa a operar ali como aquilo que vela o caráter contingente do objeto da pulsão, fornecendo o combustível para a repetição de seus esquemas de apreensão. O fetiche, tal como problematizado na parte final da tese, parece consistir na figura em que o extremo dessa dinâmica se revela. Se o fetiche

⁸⁵ A título de curiosidade, caberia lembrar que nos anos em que a coleção de antiguidades de Freud começava adquirir seus primeiros contornos, na duas primeiras décadas do século passado, a experiência estética daquele momento histórico abria-se a inovações tais como o primitivismo. Eis um aspecto da escultura moderna que, então atravessado pela noção de regressão – aos elementos da infância e mesmo àqueles dos primórdios da civilização – buscava reencontrar aspectos elementares dos modos de configuração formal da estética primitiva, abrindo-se a influências da escultura egípcia, indo-chinesa (budista, sobretudo) e mesmo africana (os fetiches, e demais objetos de uso ritualístico). Artistas do quilate de Brancusi, Gauguin, Derain, Epstein e Mondigliani foram expoentes do primitivismo, cujo impacto se fez notar no programa estético do surrealismo e mesmo depois, em movimentos estéticos da segunda metade do século XX. Cf: RUHRBERG ET ALLI: Op. Cit., pp. 420-423. Nada existe na biografia de Freud que autorize afirmar-se aqui qualquer incursão primitivista de sua parte, estritamente falando. Mas é interessante notar que uma porção significativa de sua coleção de objetos era constituída justamente por objetos de arte egípcia, pré-colombiana e de origem indo-chinesa.

é, em última instância, o objeto que bloqueia o acesso ao objeto como *objeto a*, isso não se dá senão na medida em que ele revela o apogeu da sideração pulsional submetida à forma estanque, refratária a quaisquer deslizamentos. O feticchista nega a castração, paradoxalmente, revestindo o objeto de sua satisfação de uma positividade sensível, imagética, irreduzível.

O sublime, por sua vez, parece abordado sob o viés da discussão freudiana acerca do fenômeno do *inquietante*, daquilo que suscita, com lembrança dele no texto homônimo de 1919, "angústia e horror". E Freud parece claramente perceber em que medida o sublime e o belo exigem um tratamento conceitual que os articule, insistindo em dar ênfase aos deslizamentos permanentes que se dão de um campo ao outro, do familiar ao estranho, e vice-versa. Eis uma passagem de seu argumento em que se fazem ouvir fortemente os ecos das doutrinas estéticas modernas, também caracterizadas pelo tratamento combinado entre o belo e o sublime. Schopenhauer, exemplarmente, aponta a transição do belo ao sublime como a que se dá "mediante um acréscimo especial", a relação hostil com o plano da vontade humana. Ou mesmo Schiller, que trata esses dois planos da experiência estética como duas superfícies quase indistinguíveis, até que, em suas palavras, "a emoção sublime rasga a teia do belo" apontando ao espírito sua saída do mundo sensível. Freud alinha-se à sua maneira a essa tradição, reiterando as tênues fronteiras que separam e articulam os dois campos, sob a rubrica do par *heimlich/unheimlich*. Nesse ponto, torna-se tentador aventar a possibilidade de subscrever seu tratamento da experiência estética como dotado de propriedades manifestamente dialéticas – quicá mesmo aparentadas com uma dialética negativa – pois marcadas por um processo de afirmação e negação de uma mesma propriedade, mas que, em nenhum momento, parecem reunir-se na homogeneidade de uma síntese. Essa investigação, todavia, absteve-se de entrar nesse debate por razões de método. Originalmente, contudo – cabe informar ao leitor – tratava-se de um projeto que visava cotejar, sob a perspectiva dos fundamentos de sua estética, as obras de Freud e Adorno.

Ainda quanto ao sublime, é notório o modo pelo qual Freud parece tematizá-lo sob uma perspectiva que tem em seu horizonte um tratamento metapsicológico da experiência da morte. Suas objeções ao *sentimento oceânico* de Romain Rolland, fundamentadas na idéia de um retorno narcísico ao sentimento de onipotência do eu aponta, em última instância, para um movimento, operado pela problemática idéia de comunhão com o Todo,

de recusa da morte. Tal como Freud o expressa em *Nossa relação com a morte*, "no inconsciente, cada um de nós está convencido de sua imortalidade" [FREUD: Op. Cit., p. 145]. Por outro lado, é na medida em que aponta o quanto a idéia de um sentimento do Todo é irrepresentável que, tal como se buscou discutir aqui, Freud poderia ter dado ao problema do sentimento oceânico um outro encaminhamento, tratando-o sob a perspectiva da sublimação. Observe-se, quanto isso que:

1 – A regressão ao narcisismo ilimitado engendrada pelo sentimento oceânico é, no limite, impossível. A clivagem anímica, precocemente instaurada no curso dos eventos mentais, cria um estado de coisas de tal forma configurado que, ali onde o desejo visa restabelecer uma unidade indissolúvel com o objeto, ele deverá se deparar com a falha, a contingência e a negatividade própria às suas experiências pulsionais (que motivaram, nessa tese, boa parte dos esforços de retomada do conceito de *Das Ding*). Freud fornece ali uma notável apresentação desse estado de coisas, ao fazer menção à alegoria de Roma, que consiste num processo de apreensão do real que é levado aos limites de sua impossibilidade. Ou, para dizê-lo kantianamente, um processo no qual as capacidades da imaginação para fornecerem, sob a síntese da forma, uma apresentação da diversidade do sensível em todas as etapas de sua configuração histórica é estrangida ao fracasso. E ali, no lugar em que Rolland vem alojar a experiência de um sentimento do absoluto, talvez seja exatamente onde se dá a entrever os limites da apreensão freudiana do sublime. Ali Freud prefere atestar, como resultado do processo sublimatório, a angústia diante da morte, expressa numa configuração defensiva do eu contra a impossibilidade de reconhecimento de sua própria finitude ou contra, ainda, a impossibilidade de encontrar uma representação capaz de fornecer a forma derradeira das configurações inconscientes do desejo e da satisfação pulsional.

2 – A questão reaparece, a partir de outras bases, em *O tema dos três escrínios*. Mas de forma estruturalmente assemelhada. Freud ali se dá conta de que, sob o véu das promessas de amor ilimitado da bela mulher que encanta o herói das narrativas de Shakespeare ou Grimm, o que se esgueira é a face dissimulada de Átropos, a guardiã da "inelutável severidade da Lei e de sua relação com a morte e a dissolução". Sob a rubrica de uma formação reativa, eis como Freud interpreta, esteticamente, o recuo do horrível ao belo, por meio do qual a escolha do objeto de desejo "não é uma figura de terror, mas a mais bela e

desejável das mulheres". Ali, o que se procurou apontar foi em que medida esse cenário estético é o mesmo em que se desvela um drama de teor profundamente ético. As expectativas de soberania narcísica do eu, entrevistadas por sua narcose diante da beleza do objeto, é um contra-investimento que visa protegê-lo contra a natureza estranha que impregna esse mesmo objeto. No qual ele se vê refletido, deparando-se, em última instância, com sua própria heterogeneidade, sua submissão a essa alteridade inominável, o inconsciente. Freud ali o aponta de maneira quase prosaica, ao reiterar que, ao escolher a mais bela das mulheres, o sujeito inconscientemente se empenha em crer-se soberano numa escolha que, em grande medida, obedece a uma causalidade que lhe é absolutamente inacessível e exterior. Dessa análise provém ainda, a reiteração da figura da mulher como signo, senão da morte propriamente dita, da negatividade, do *unheimlich*, do irrepresentável. No limite, da experiência de castração.

3 – Nesse ensaio, ainda, a magnífica interpretação que Freud faz de *Rei Lear*, restaura o teor ético de sua discussão aparentemente literária, estética. A cena da morte de Cordélia reflete em que medida a morte empírica do objeto realiza sublimatoriamente sua imortalidade. Ao mesmo tempo em que eleva à dignidade da coisa o sentimento ético, verdadeiro objeto das expectativas de imortalidade engendradas na narrativa shakespeariana. E quando, do eu desse mesmo personagem, Lear, consomem-se, como lembrara Lacan, suas últimas miragens, eis onde Freud parece apontar para o paradoxo do sentimento ético, na interpenetração da mais absoluta falta de sentido (a morte), com aquela de uma plenitude pulsional do sentido, o amor. Eros e Átropos, eis o entrecruzamento no bojo do qual o encaminhamento dos fundamentos éticos da psicanálise encontra seu lugar.

. Lacan, em seu *Discurso aos católicos* é que vem lembrar em que medida "a moral consiste primordialmente – como Freud o viu, articulou e, acerca disso jamais variou, ao contrário de inúmeros moralistas clássicos, ou tradicionalistas, ou socialistas – na frustração de um gozo colocado em lei aparentemente ávida" [LACAN: 2005, p. 32]. A co-dependência entre o sentimento ético e os complexos mecanismos e protocolos de subjetivação da morte parece mesmo consignar um tema fundamental na metapsicologia freudiana. Como se pode perceber, em *Sobre a transitoriedade*, Freud explicitamente submete o sentimento da liberdade de fruição estética e ética à impossibilidade de estabelecimento de um gozo perene, estável e absoluto. Contrapondo-se, à posição daqueles

que não admitem a possibilidade de afirmação dos valores humanos na medida em que ela se revela marcada pelo signo da finitude, Freud ali inverte o teor do argumento, postulando que fruição e sentido são correlativos, justamente, ao valor de "raridade no tempo". Quanto a isso, as linhas finais do artigo marcam decisivamente sua posição: reconstruir tudo aquilo que a inexorabilidade da natureza e a barbárie humana tiverem destruído. E zelar pela preservação do mais digno museu do qual foi capaz a humanidade, sua memória. Memória que, no curso da história humana, assume ainda as formas do patrimônio artístico, científico e cultural. Eis, talvez, as substâncias por Freud tão valorizadas das ditas formas socialmente cultivadas.

A ética freudiana mostrou-se, finalmente, profundamente ancorada nas articulações entre o desamparo inicial e os motivos morais. Articulação essa marcadamente sensível à elucidações que provêm da filosofia do sublime. As possibilidades de assunção de uma posição ética parecem, na metapsicologia, diretamente vinculadas, insiste-se, à subjetivação dessa falta elementar e irreduzível que Freud nos dá a conhecer sob a rubrica de *Das Ding*. Assim com o são as possibilidades de aliança e acordos dos homens entre si. Em seu *Discurso aos católicos*, Lacan insiste em mostrar como Freud, "sem pedantismo e sem espírito de reforma", nos aponta para o lugar da Coisa como aquele em que poderíamos "amar ao próximo como a nós mesmos, pois nele [o próximo] esse lugar é aí o mesmo" [LACAN: Op. Cit., p. 61]. Onde as paixões da idolatria e dos objetos reificados poderiam comandar a consistência aos vínculos e alianças humanas, Freud aponta outra via, a do vazio. Ou, quem sabe, de uma comunidade humana onde o que fundamentalmente se compartilha é exatamente aquilo que ninguém possui. Os homens, tal como ele escreve em *O futuro de uma ilusão*, estão destinados a extrair sua sobrevivência de suas próprias colheitas. Dispondo, em seus celeiros, dessa ferramenta fundamental, a sublimação. Por meio da qual se tornam capazes tratá-los, como se fossem pérolas, seus grãos de cevada.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. (1993). **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70.

ADORNO, T.W. (2007). **La psychanalyse révisée**. [Trad. Jacques Le Rider]. Paris: Éditions de l'Olivier.

APULEIO (1971). **O asno de ouro**. São Paulo: Cultrix.

ARANTES, P. (2003). Dialética e psicanálise IN SAFATLE, V. [Org.] **Um limite tenso – Lacan entre a filosofia e a psicanálise**. São Paulo: Ed. Unesp.

BAAS, B. (1992). **Le désir pur – Parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan**. Louvain: Éditions Peeters.

BAAS, B. (1994). **L'adoration des Bergers ou de la dignité d'un clair-obscur**. Louvain/Paris: Éditions Peeters.

BARBOSA, R. (2004). **Schiller & a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BARBOSA, R. (2005). A especificidade do estético e a razão prática em Schiller IN **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 112, Dez/2005. p. 229-242.

BARBOSA, R. (2007). Kant trágico IN ALVES JÚNIOR, D. G. (Org.). **Os destinos do trágico : arte, vida, pensamento**. Belo Horizonte : Fumec/Autêntica.

BARTHES, R. (2003). **Fragmentos de um discurso amoroso**. [Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar]. São Paulo : Martins Fontes.

BAUDRILLARD, J. (2007). **El complot del arte – Ilusión y desilusión estéticas**. Buenos Aires : Amorrortu editores.

BELTING. H. (2006). **O fim da história da arte**. São Paulo : Cosac Naify.

BURKE, E. (1998). **Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau**. Paris: Vrin.

CABANNE, P. (2002). **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva.

CACCIOLA. M. L M. O. (2004). O conceito de interesse IN **Terceira Margem – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. UFRJ [Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras], Ano IX, n. 10, 2004.

CARVALHAL, T. F. (2003). **O próprio e o alheio – ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo : Ed. Unisinos.

CARVALHO, A. C. (2003). **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte : Ed. UFMG.

CHAMIZO, M. (2008). Fetiche IN **Scilicet – Os objetos e a experiência psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra-capá.

CRUXÊN, O. (2004). **A sublimação**. Rio de Janeiro: JZE.

COURTINE, J.F. (1988). Tragédie et sublimité IN COURTINE ET ALLI, **Du sublime**. Paris: Belin.

DANTO, A. C. (2003). **The abuse of beauty – Aesthetics and the concept of art**. Chicago : Open Court.

DANTO, A.C. (2005). Kazimir Malevich IN **Unnatural Wonders – essays from the gap between art and life**. New York: Farrar, Strauss & Giroux.

DANTO, A.C. (2005). **A transfiguração do lugar-comum**. [Trad. Vera Pereira]. São Paulo: Cosacnaify.

DELEUZE, G. (2007). **Francis Bacon – Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

DERRIDA, J. (2010) Parergon IN MORLEY, S. (Org). **The Sublime – Documents of Contemporary Art** : London/Whitechapel Gallery ; Cambridge – Massachusetts/The MIT Press.

DIDI-HUBERMAN. G. (2006) **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires : Manantial.

DUARTE, R. (2008). **Dizer o que não se deixa dizer : para uma filosofia da expressão**. Chapecó : Argos.

EAGLETON, T. (1993). **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro : JZE.

ECO, H. [Org. (2004)]. **História da Beleza**. [Trad. Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record.

FACCIOLLA, B.L. (2005). **A lei de Moisés – Torá como fonte de direito**. São Paulo : RCS editora.

FALK, Z. W. (1988). **O direito talmúdico**. [Trad. Neide Tomei e Esther Handler]. São Paulo : Ed. Perspectiva.

FOUCAULT, M. [1997 (1975)]. **Nietzsche, Freud & Marx**. São Paulo: Princípio editora.

FRANÇA NETO, O. (2007). **Freud e a sublimação – arte, ciência, amor e política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

FRANCK, A (2007). **Beautés et transfert**. Paris : Hermann Éditeurs.

FREUD, S. (1987). **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago.

----- . A sexualidade na etiologia das neuroses (1898a); Vol. III.

----- . O mecanismo psíquico do esquecimento (1898b) ; Vol.III.

----- . A interpretação dos sonhos (1900); Vols. IV e V.

----- . Fragmento da análise de um caso de histeria (1901/1905) ; Vol. VII.

----- . Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905) ; Vol VII.

----- . Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907) ; Vol. IX.

----- . Escritores criativos e devaneio (1908a) ; Vol. IX.

----- . Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna (1908b) ; Vol. IX.

----- . Análise de uma fobia em um menino de cinco anos (1909) ; Vol X.

----- . Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910) ; Vol XI.

----- . Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (1912) ; Vol XI.

----- . Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia. (1911) ; Vol. XII.

----- . Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. (1912) ; Vol XII.

----- . A disposição à neurose obsessiva. (1913a) ; Vol. XII.

----- . O tema dos três escrínios (1913b) ; Vol XII.

----- . O interesse científico da psicanálise. (1913c) ; Vol. XIII.

----- . O Moisés de Michelângelo (1914a) ; Vol. XIII.

----- . A história do movimento psicanalítico (1914b) ; Vol. XIV.

----- . Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915a) ; Vol. XIV.

----- . Sobre o narcisismo – uma introdução (1914c) ; Vol XIV.

- , Os instintos e suas vicissitudes (1915b) ; Vol XIV.
- , Repressão (1915c) ; Vol. XIV.
- , Sobre a transitoriedade (1916) ; Vol. XIV.
- , Luto e Melancolia (1917a) ; Vol. XIV.
- , Uma dificuldade no caminho da psicanálise (1917b) ; Vol XVII.
- , Além do princípio do prazer (1920) ; Vol XVIII.
- , Psicologia de grupo e análise do ego (1921a) ; Vol XVIII.
- , Prefácio a Adresse on psychoanalysis de J.J. Putnam (1921b) ; Vol XVIII.
- , O ego e o id (1923) ; Vol XIX.
- , O problema econômico do masoquismo (1924a) ; Vol. XIX.
- , A dissolução do complexo de Édipo (1924b) ; Vol. XIX
- , O futuro de uma ilusão (1927) ; Vol. XXI.
- , Discurso pronunciado na casa de Goethe em Frankfurt (1930a) ; Vol. XXI.
- , Mal-estar na civilização (1930b) ; Vol. XXI.
- , Por que a guerra ? (1932a) ; Vol XXII.
- , Conferência XXXV – A questão de uma Weltanschauung (1932b) ; Vol. XXII.
- , Esboço de psicanálise (1938) ; Vol XXIII.

FREUD, S. [1995 (1895)]. **Projeto de uma psicologia**. Trad/ Osmyr Faria Gabbi Jr. Rio de Janeiro: Imago

FREUD, S. [2007 (1907a)]. Le délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen IN **Oeuvres Complètes – Psychanalyse**. Paris: PUF, Vol. VIII.

FREUD, S. [2007 (1907b)]. Trois lettres de Jensen à Freud IN **Oeuvres Complètes – Psychanalyse**. Paris: PUF, Vol. VIII.

FREUD, S. [1994 (1915)]. L'inconscient IN **Oeuvres Complètes – Psychanalyse**. Paris: PUF, Vol. XIII.

FREUD, S. [1994 (1916a)]. Passagère IN **Oeuvres Complètes – Psychanalyse**. Paris: PUF, Vol. XIII.

FREUD, S. [2002 (1919h)]. L'inquietant IN **Oeuvres Complètes – Psychanalyse**. Paris: PUF, Vol. XV.

FREUD, S. [1994 (1930a)]. Le malaise dans la culture IN **Oeuvres Complètes – Psychanalyse**. Paris: PUF, Vol. XVII.

FREUD, S. [1994 (1927)]. Fétichisme IN **Oeuvres Complètes – Psychanalyse**. Paris: PUF, Vol. XVIII.

FREUD, S. (s/d) **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud**. Imago editora.

FREUD, S. (1992). **Chronique la plus brève – Carnets intimes 1929/1939**. [Anotações e apresentação de Michael Molnar]. Paris/Londres: Freud Museum/Albin Michel Ed.

FREUD, S & ZWEIG, S.[1993 (1937)]. **Correspondance**. Paris: Rivages poche.

FUKS, B. B (2000). **Freud e a judeidade – a vocação do exílio**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar.

GAY, P. (1989). **Freud – uma vida para nosso tempo**. São Paulo: Cia das Letras.

GENET, J (2000). **O ateliê de Giacometti** [Trad. Célia Euvaldo]. São Paulo: Cosac & Naify.

GOLDSTEIN, G. (2005). **La experiencia estética – escritos sobre psicoanálisis y arte**. Buenos Aires: Del estante editorial.

HANNS, L. (1996). **Dicionário comentado do alemão de Freud**. São Paulo: Imago.

HUCHET, S. (2006). O friso do inconsciente - "jaculações" contemporâneas IN RIVERA, T. & SAFATLE, V. (Orgs). **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta.

JENSEN, W. [1987 (1903)]. **Gradiva – uma fantasia pompeiana**. Rio de Janeiro : JZE.

JUNG, C. G. (1987). **Psicologia do Inconsciente**. [Trad. Maria Luiza Appy]. Petrópolis: Vozes.

KANT, I. (1974). Analítica do Belo IN **Os pensadores XXV**. São Paulo : Abril Cultural.

KANT, I. (1993). **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas : Papyrus.

KANT, I. (1995). **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro : Forense Universitária.

KAUFMANN, P. (1996) **Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud e Lacan** Rio de Janeiro: JZE.

KRUTZEN, H. (2005). **Jacques Lacan – Séminaire 1952-1980, Index référentiel** . Paris : Economica/Anthropos (3a. Ed).

LACOUÉ-LABARTHE, P. (1998). La verité sublime IN COURTINE ET ALLI, **Du sublime**. Paris: Belin.

LACAN, J. [1987 (1954-55)]. **O seminário 2 – o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro : JZE.

LACAN, J. [1985 (1955-56)]. **O seminário 3 – as psicoses**. Rio de Janeiro: JZE.

LACAN, J. [1995 (1956-57)]. **O seminário 4 – a relação de objeto**. Rio de Janeiro: JZE.

LACAN, J. [1999 (1957-58)]. **O seminário 5 – as formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LACAN, J. [1991 (1959-1960)]. **O seminário 7 – a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro : JZE.

LACAN, J. [2005 (1962-63)]. **O seminário 10 – a angústia**. Rio de Janeiro : JZE.

LACAN, J. [1988 (1963-64)]. **O seminário 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: JZE.

LACAN, J. [2006 (1968-69)]. **Le séminaire 16 – d'un Autre à l'autre**. Paris: Seuil.

LACAN, J. [1985 (1972-73)]. **O seminário 20 – mais, ainda**. Rio de Janeiro : JZE.

LACAN, J. [1998 (1955)]. A coisa freudiana IN **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LACAN, J. [1998 (1949)]. O estágio do espelho como formador da função do Eu IN **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LACAN, J. [2001 (1968)]. L'acte psychanalytique IN **Autres écrits**. Paris: Seuil.

LACAN, J. [2005 (1960)]. **Discours aux catholiques**. Paris. Éditions du Seuil.

- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.B. (1991). **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes.
- LENOIR, B. (1999). **L'oeuvre d'art**. Paris : Flammarion.
- LONGINO (1996). **Do sublime**. São Paulo : Martins Fontes.
- LOUREIRO, I. (2002). **O pinheiro e o carvalho : Freud e o estilo romântico**. São Paulo : Escuta/Fapesp.
- LYOTARD, J-F. (1998). **Lo inhumano**. Buenos Aires : Manantial.
- LYOTARD, J-F. (1993). **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas : Papirus.
- LYOTARD, J-F. (1985). Judicieux dans le différend IN DERRIDA ET ALLI. **La faculté de juger**. Paris: Les éditions de Minuit.
- MACHADO, R. (2006). **O nascimento do trágico – de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIJOLLA-MELLOR, S. (2009). **Le choix de la sublimation**. Paris : PUF.
- MILLER, J-A. (1999). Objeto e castração IN **Lacan Elucidado – Palestras no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MINOIS, G. (2005). L'utopie d'une société athée IN **Le Nouvel Observateur (Hors-série) - Les utopies d'aujourd'hui**. Paris: Le nouvel observateur du monde.
- MORLEY, S. (2010). The contemporary sublime IN MORLEY, S. (Org). **The Sublime – Documents of Contemporary Art**: London/Whitechapel Gallery ; Cambridge – Massachusetts/The MIT Press.
- NAVARRO, A. A. (2006). Os Caprichos IN **Goya – as gravuras da coleção Casanova**. Masp/Instituto Cervantes.
- NANCY, J-L. (2003). **Au fond des images**. Paris: Galilée.
- NANCY, J-L (1988). L'offrande sublime IN COURTINE ET ALLI. **Du sublime**. Paris: Belin.
- NANCY, J-L (1985). Dies irae IN DERRIDA ET ALLI. **La faculté de juger**. Paris: Les éditions de Minuit.
- PICASSO, P. (2007). **COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA** [Coordenação e edição Folha de São Paulo; Trad: Martin Ernesto Russo]. Barueri, SP: Editorial Sol.
- PHILONENKO, A. (1980). **Schopenhauer – une philosophie de la tragédie**. Paris : J. Vrin.

PIGLIA, R. (2004). Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise) IN **Formas Breves**. São Paulo: Cia das Letras.

RANCIÈRE, J. (2003). **Le destin des images**. Paris: La Fabrique éditions.

RANCIÈRE, J. (2009). **O inconsciente estético**. [Trad. Mônica Costa Netto]. São Paulo: Ed. 34.

RECALCATI, M. (2005). As três estéticas de Lacan IN **Opção Lacaniana n. 42**. São Paulo

REGNAULT, F. (2001). **Em torno do vazio – a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra-capa.

RIVERA, T. (2006). Ensaio sobre a sublimação IN **Discurso – Revista do Departamento de filosofia da USP**. N. 36, pp. 313-326.

RIVERA, T. (2007). O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea IN **Psicologia Clínica**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Centro de Teologia e Ciências Humanas; Departamento de Psicologia. Vol. 19.1, p. 13-24.

ROCHA, G. M. (2008). **Olho clínico – ensaios e estudos sobre arte e psicanálise**. Belo Horizonte : Scriptum Livros.

ROCHA, G.M. (2010). Contraltos e contra-baixos – música e feminilidade IN LEITE, N. A. L. e VORCARO, A. (Orgs.) **Giros da transmissão em psicanálise : instituição, clínica e arte**. Campinas : Mercado das Letras.

ROUANET, S. P. (2003) **Os dez amigos de Freud – Vol. 1**. São Paulo : Companhia das Letras.

RUHRBERG & SCHNECKENBURG & FRICKE & HONNEF (2005). **Art of the 20th Century**. Los Angeles : Taschen, Vols. I e II.

SAFATLE, V. [Org.] (2003). **Um limite tenso – Lacan entre a filosofia e a psicanálise**. São Paulo: Ed. Unesp.

SAFATLE, V. (2004). Estética do real – pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes IN IANINNI, G. & ROCHA, G.M. & PINTO, J.M. & SAFATLE, V. (orgs). **O Tempo, o objeto e o avesso – ensaios de filosofia e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica.

SAFATLE, V. (2006). **A paixão do negativo – Lacan e a dialética**. São Paulo: Ed. Unesp.

- SAFATLE, V. (2006b). A teoria das pulsões como ontologia negativa IN **Discurso – Revista do Departamento de filosofia da USP**. N. 36, pp. 151-192.
- SAFATLE, V. (2007). O que vem após a imagem de si ? Os casos Cindy Sherman e Jeff Koons IN MILNITZKI, F. (Org.) **Narcisismo : o vazio na cultura e a crise de sentido**. Goiânia : Dimensão.
- SAFATLE, V. (2010). **Fetichismo – colonizar o Outro**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- SALOMÉ, L-A. (1994) **Lettre ouverte à Freud**. Paris : Éditions du Seuil.
- SCHERMANN, E. Z. (2003). **O gozo em-cena – sobre o masoquismo e a mulher**. São Paulo: Escuta.
- SCHILLER, F. (1991). Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos IN **Teoria da Tragédia**. São Paulo: EPU.
- SCHILLER, F. (1991). Acerca do sublime IN **Teoria da Tragédia**. São Paulo: EPU.
- SCHILLER, F. (2002). **Kallias ou Sobre a beleza**. [Trad. e introdução: Ricardo Barboza]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- SCHILLER, F. (2004). **Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93**. [Trad. e introdução: Ricardo Barbosa]. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- SCHILLER, F. (2008). **Sobre graça e dignidade**. [Trad. Ana Resende] Porto Alegre: Movimento.
- SCHILLER, F. (2009). **Cultura estética e liberdade**. [Trad. e organização: Ricardo Barbosa]. São Paulo: Hedra.
- SCHOPENHAUER. A. (1974). Parerga e Paralipomena IN **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural.
- SCHOPENHAUER. A. (1998). **Pensamiento, palabras y música** [Edição: Dionisio Garzón]. México. Editorial EDAF.
- SCHOPENHAUER, A. (2003). **Metafísica do Belo**. [Trad. Jair Barboza]. São Paulo: Unesp.
- SCHOPENHAUER. A. (2004). **A arte de se fazer respeitar ou Tratado sobre a honra: exposta em 14 máximas** [Trad. Francisco Volpi, Karina Jannini, Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola]. São Paulo: Martins Fontes.
- SHAW, P. (2006). **The sublime**. London/New York City : Routledge.

- SILVESTRE, M. (1992). Mise en cause de la sublimation IN **Ornicar**, n. 19. Paris: Seuil.
- SONTAG, S. (2003). **Diante da dor dos outros**. [Trad. Rubens Figueiredo]. São Paulo: Cia das Letras.
- SOUTER, G. (2008). **Malevich – Journey to Infinity**. New York : Parkstone International.
- SZONDI, P. (2004). **Ensaio sobre o trágico**. [Trad. e apresentação: Pedro Sussekind]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- TEIXEIRA, A. (2007). **A soberania do inútil e outros ensaios de psicanálise e cultura**. São Paulo: Annablume.
- VOLTAIRE. [s/d (1764)]. **Dicionário Filosófico**. São Paulo: Atena.
- WACJMAN, G. (1998). **L'objet du siècle**. Paris: Verdier.
- WILLERMART, P. (1998). **Au-delà de la psychanalyse : les arts et la littérature**. Paris : L'Harmattan.
- ZUPANCIC, A. (2002). **Esthétique du désir, éthique de la jouissance**. Paris: Théétète éditons.
- ZUPANCIC, A. (2009). **L'éthique du réel – Kant avec Lacan**. Caen : Nous.